

PROJETO MUTIRÃO

Graziela Kunsch

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PROJETO MUTIRÃO

Graziela Kunsch

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na Área de Estudo dos Meios e da Produção Mediática, na Linha de Pesquisa de Comunicação Impressa e Audiovisual, como parte integrante dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior.

São Paulo • 2008

BANCA EXAMINADORA

São Paulo, _____ de 2008.

RESUMO

O *Projeto Mutirão* é uma pesquisa aberta e em processo que neste momento assume a forma de uma dissertação de Mestrado. Tratando-se de um Mestrado em Ciências da Comunicação, a ênfase da investigação foi dada na (in)capacidade de um mesmo projeto dialogar com diferentes públicos ou mesmo produzir diferentes públicos. Para tanto, cada capítulo aborda e contextualiza o *Projeto Mutirão* a partir de diferentes áreas de interesse da autora: arte contemporânea, cinema, urbanismo e literatura. Como resultado, temos um trabalho que exigiria quatro resumos diferentes, quatro conjuntos de palavras-chave diferentes. Ele se constitui em uma reflexão sobre o próprio processo de pesquisa do Mestrado, entendido pela autora como uma de suas práticas artísticas e/ou como uma *prática de abertura*.

Palavras-chave: práticas discursivas – práticas documentárias – práticas urbanas – reflexividade – excerto de A.N.T.I. cinema

ABSTRACT

Projeto Mutirão is an ongoing and open research that at this moment takes the format of a masters degree dissertation. As a masters in Communication, the emphasis of this investigation was given to the (in)capacity of a project to establish a dialogue with different publics, or even produce different publics. For that, each chapter approaches and contextualizes *Projeto Mutirão* according to the author's different areas of interest: contemporary art, cinema, urbanism and literature. As a result, this work would demand four different summaries, four groups of different key words. It is concerned with a reflection about the MFA dissertation in itself, understood by the author as one of her artistic practices and/or an *opening practice*.

Key words: discursive practices – documentarian practices – urban practices – reflexivity – A.N.T.I. cinema excerpt

Segundo capítulo do *Projeto Mutirão*, de Graziela Kunsch, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na Área de Estudo dos Meios e da Produção Mediática, na Linha de Pesquisa de Comunicação Impressa e Audiovisual, como parte integrante dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Rubens Luis Ribeiro Machado Júnior. São Paulo, 2008

2. Prática documentária

Por que sempre um filme, uma tela?

Jean-Luc Godard, 1968¹

Em um dos textos de apresentação da exposição “A respeito de situações reais” (São Paulo, Paço das Artes, 2003), o crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet comenta o recrudescimento da produção de documentários no Brasil. Para ele, o público relativamente numeroso de um filme como *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002), entre outros documentários brasileiros, criava um quadro favorável à abertura de um amplo debate sobre o documentário. Debate que ele próprio iniciou: “pode-se observar que, de par com o aumento da produção e uma relativa variedade de assuntos, existe uma certa pobreza de dramaturgia. Prevaecem métodos descritivos e o recurso à entrevista, em detrimento de *outras estratégias, de outras formas de narração, investigação, observação e análise*”². Mais de quatro anos depois, com o lançamento de *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007) e de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), as palavras visionárias de Bernardet parecem ganhar forma. O que ele próprio reconhece, ao afirmar que os dois documentários são “a prova de que o ensaio filosófico é possível no cinema, não como falação ilustrada por imagens, mas pelo aproveitamento e aprofundamento dos recursos da linguagem cinematográfica”³.

O recurso utilizado por *Jogo de cena* é, nada mais, a verdade proporcionada pelo cinema. Uma verdade não muito verdadeira, a começar pelo seus nomes técnicos: “*impressão de realidade*” ou “*efeito do real*”. E justamente por tudo *parecer* tão real, *Jogo de cena* emociona; a “dimensão

¹ David Sterritt (ed.), *Jean-Luc Godard: interviews*, Jackson: University of Mississippi Press, 1998. p. 23

² Jean-Claude Bernardet, *Práticas documentárias e situações reais*. Catálogo da exposição “A respeito de situações reais”. São Paulo: EXO e Paço das Artes, 2003. Grifos meus.

³ <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/> em 14/01/2008

trágica” percebida por Bernardet⁴ reside naquilo que o filme tem de ficcional. Em determinado momento, ficamos sem saber quais mulheres são “verdadeiras”, quais mulheres são atrizes, e todas são, ao mesmo tempo, atrizes e verdadeiras. E a cabeça vai longe, misturando ao filme de Coutinho a reflexão final de *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960), o “chorar de verdade” de *Salve o cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995) e o tribunal paralelo de *Close up* (Abbas Kiarostami, 1990)⁵.

Em *Santiago*, o recurso mais explorado é a narração em primeira pessoa. É a voz encorpada de um cineasta maduro sobre a sua voz de menino prepotente que articula no presente os documentos registrados há mais de treze anos. E o que é narrado não é exatamente a história de Santiago, personagem que dá nome à obra. Mas, fundamentalmente, o que o “narrador do narrador”⁶ nos conta é a relação de um cineasta e seu material bruto, de um patrão e seu empregado. “Um jeito de falar de si, por meio de um objeto – ora direta, ora indiretamente manipulado”⁷.

João Moreira Salles aproxima em um único filme cenas de naturezas totalmente diferentes⁸; mostra que são muitas as *estratégias documentárias*, talvez infinitas. Esta liberdade é própria do cinema (da arte); é a liberdade de invenção do realizador (do artista). Os montadores costumam dizer que todo material bruto contém um único filme, uma única seqüência possível, e pode ser que isso seja verdade. A busca dessa seqüência ideal talvez seja o principal assunto de *Santiago*. A recusa desta busca é assunto do Projeto Mutirão, motivação deste texto.

⁴ Idem. É interessante notar os diferentes adjetivos da crítica para este momento de *Jogo de cena*: José Geraldo Couto caracterizou o momento como “perturbador” (Folha de S. Paulo 08/11/2007); Marcelo Coelho falou em “truque de mágica”, em “pérfidos milagres” (Folha de S. Paulo 05/12/2007).

⁵ Todos esses casos são descritos como “hipertextos”, ao final deste capítulo.

⁶ Apesar de o narrador do filme ser o próprio João Moreira Salles, a voz deste narrador é de Fernando Moreira Salles e, na versão em inglês, de Fernando Alves Pinto. Tomamos conhecimento desta informação nos créditos finais do filme.

⁷ Pablo Ortellado. *Santiago*. Publicado em <http://www.desobediente.net/> em 12/09/2007.

⁸ Fotos da casa onde viveu Salles, registros documentais sonoros em preto-e-branco, com a câmera parada (as aparições de Santiago), registro documental sem som e colorido (a memória da infância de Salles), situações encenadas em um fundo preto (o close na dança das mãos de Santiago, um lutador de boxe), cenas de outros filmes (a dança de Fred Astaire, um plano de Ozu), entre outros mais difíceis de classificar (como a música na tela escura).

Um filme não-realizável

Como mostrar uma obra aberta na sala de cinema? O Projeto Mutirão – e daí a importância de ser intitulado como “projeto” – não é um filme curta/média/longa-metragem, mas se confunde com a minha própria prática enquanto documentarista. Há mais de três anos acompanho ações de movimentos sociais, especialmente movimentos de moradia e o Movimento Passe Livre, que defende a gratuidade no transporte coletivo. Tento estar presente com a minha câmera de vídeo observando/vivendo diferentes situações, em diversas cidades brasileiras: ocupações de prédios ou terrenos abandonados, mutirões de construção de casas, mutirões de limpeza, cozinhas comunitárias, apresentações de projetos arquitetônicos de reforma de edifícios ocupados em unidades de habitação popular, debates públicos, reuniões em secretarias de Habitação, ocupações de secretarias de Transporte, manifestações, abertura de portas traseiras dos ônibus para a população utilizar o transporte sem pagar, entre outras ações.

São muitas horas registradas, que poderiam render um ou mais documentários. Mas, entendendo as lutas políticas como um processo interminável, não quis delimitar um fim para meu trabalho. As pessoas que lutam por mudanças raras vezes conseguem viver aquilo que sua luta conquista, quando conquista algo. Assim, achei mais apropriado assumir o que venho fazendo como uma *prática documentária*, uma ação que tem continuidade e que não é direcionada para um produto.

O Projeto Mutirão é formado por uma série de vídeos em planos únicos. Chamo estes planos de *excertos*, na tentativa de dizer que se trata de *momentos*, de *peças* de um processo maior. A cada apresentação do projeto⁹ escolho excertos diferentes para mostrar e comentar, produzindo narrativas únicas, que não se repetem. Os excertos permitem *combinações* múltiplas, cuja flexibilidade torna possível que eu aborde o Projeto Mutirão a partir de diferentes assuntos, além de eu tentar sempre envolver o público presente na condução da narrativa, que além de aberta é improvisada. No dvd 2, que acompanha este capítulo, podem ser vistos os excertos *Novos ventos* (Acampamento Chico Mendes, 2005) e *Futebol* (Acampamento João Cândido, 2007).

⁹ Essas apresentações não acontecem necessariamente na sala de cinema, mas em salas de aula, auditórios, na biblioteca aqui de casa etc. Inclusive eu prefiro apresentar meus vídeos na tela pequena do computador.

Excertos de A.N.T.I. cinema

Comecei a trabalhar com esse formato de *excertos* no ano 2000, quando eu e Mathias Fingermann, então meu aluno de teatro, fundamos o *A.N.T.I. cinema*¹⁰, cuja sigla acordamos em não revelar, simplesmente porque não é relevante. Nós nos limitávamos a dizer que o *A.N.T.I. cinema* estava interessado na vida, em nada mais. Como Dziga Vertov em 1923, queríamos “arrancar da vida trechos de energia autêntica”¹¹. Como Cesare Zavattini, falávamos em “deixar as coisas como elas são, quase que por si mesmas, criarem o seu próprio significado especial (apud Xavier, 1984, p. 60)”. Filmávamos ininterruptamente (sem cortes) por bastante tempo, elegendo posteriormente *um único plano como o filme inteiro*, podendo este plano/este filme coincidir com a duração da fita de vídeo (uma hora) ou durar poucos segundos. Nós utilizávamos o vídeo digital, mas, mesmo que estivéssemos trabalhando com VHS, super-8, 16mm, ou 35mm, a nossa técnica seria a mesma: o “excerto de A.N.T.I. cinema”.

Eu e Mathias realizamos alguns excertos em colaboração (como *Marieta*, 2000)¹² e muitos individualmente. Assinávamos nossos trabalhos como *fotógrafos*, nunca como *diretores*¹³. Dos excertos realizados pelo Mathias, destacava-se o registro de árvores balançando ao vento, que, sem querer, remetia ao comentário de George Méliès na primeira sessão pública de cinema, em 1895: “au cinéma les feuilles bougent”!¹⁴ Ao ver um filme de família de Lumière, Méliès não concentrou seu olhar na cena central do filme, o lanche de um bebê, mas nas árvores que, ao fundo da cena, agitavam-se com o vento. Na explicação de Ismail Xavier¹⁵,

o encanto da cena estava lá atrás, onde a imagem em movimento tornava visível justamente algo fugaz, o movimento das folhas, que até então não era possível na experiência teatral em que o

¹⁰ Leia-se “anticinema”.

¹¹ Henri Gervaiseau compôs esta expressão ao juntar duas expressões utilizadas por Vertov em seus textos (“acontecimentos visuais decifrados pela câmera, trechos de energia autêntica” e “organizar trechos de filmes, arrancados da vida”). Ver *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. Tese de Doutorado, ECO-UFRJ, 2000, p. 76-133

¹² Este excerto teve também a participação de Ruy Cortez. Nós três integrávamos o Núcleo Performático Subterrânea.

¹³ Nós dizíamos simplesmente: “câmera: Graziela Kunsch”, “câmera: Mathias Fingermann”. Além de não haver diretor, não havia roteirista, não havia montador, não havia sonoplasta, não havia atores (a não ser uma porção de “atores desavisados” – assim chamávamos as pessoas que, involuntariamente, integravam excertos de A.N.T.I. cinema).

¹⁴ “No cinema, as folhas se mexem”. Digo “sem querer” porque Mathias desconhecia este episódio.

¹⁵ Maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência, em Médola, Ana Sílvia Lopes Davi; Araujo, Denize Correa; Bruno, Fernanda (orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. São Paulo: Sulina, 2007. p. 21-45

chamado “pano de fundo” trazia um desenho, uma pintura, enfim uma imagem fixa evocadora de um ambiente, mas não o sentimento vivo de sua presença e movimento.

Mais recentemente, o registro desprezioso do Mathias poderia remeter ao filme *Cinco* (Abbas Kiarostami, 2004), onde a câmera tão somente observa 1. o mar; 2. pessoas passando; 3. uma matilha de cães; 4. patos andando em fila; e, talvez exemplo maior da captação do efêmero, 5. o reflexo da lua em uma lagoa, que às vezes desaparece, deixando tudo escuro e proporcionando ao espectador o mistério de apenas *ouvir* o instante registrado. A contemplação da paisagem não é imediata. É preciso saber olhar, saber ver. Kiarostami provavelmente observou e filmou a natureza por muitas horas antes de escolher os cinco excertos que compõem *Cinco*, que duram, respectivamente, 10, 11, 17, 8 e 28 minutos, somando uma hora e 14 minutos. Originalmente pensado para uma exposição de arte, a transição de *Cinco* para a sala de cinema exige um *interesse paciente*¹⁶ por parte do espectador, que deve experimentar a duração contínua de cada plano, onde nada ou quase nada acontece. Um espectador disposto a “ver além”, a “libertar-se das coordenadas de quem só vê tempo na diegese (ficção) e não vivencia o que é mais essencial: o tempo presente no processo de formação das imagens”¹⁷.

Já em seu primeiro filme, o curta *O pão e o beco* (1970), Kiarostami tinha consciência da importância de permanecer em uma cena e extrair dela o máximo de significado, sem precisar recorrer à montagem:

Na cena em que o protagonista entra em casa e o cão se deita na soleira da porta, achava necessário utilizar um único plano para tornar o episódio verossímil. Era, naturalmente, uma tarefa difícil, porque o cão não era adestrado e recusava-se a fazer o que lhe pediam. Fakhimi [o diretor de fotografia] me falava da importância da montagem e dizia-me que podíamos filmar a cena em dois enquadramentos: o primeiro com o menino entrando em casa, o segundo mostrando o cão sentado do lado de fora, em frente à porta. Era evidente a distância de nossos modos de pensar. De minha parte, continuava a achar que o espectador deveria assistir à cena sem nenhum corte e queria fazê-la assim. Demoramos mais de quarenta dias para filmá-la. Quando o cão finalmente fez o que devia, eu exclamei, orgulhoso – como um verdadeiro diretor: “Vamos fazer de novo!”. E Fakhimi abandonou o set de filmagens sem dizer uma palavra. Ele não queria me impor suas

¹⁶ Expressão cunhada por Pablo Ortellado, em conversas com a autora.

¹⁷ Assim Ismail Xavier define a cinefilia. Ver “Maquinações do olhar: a cinefilia como ‘ver além’, na imanência”, em Ana Sílvia Lopes Davi Médola; Denize Correa Araujo; Fernanda Bruno (orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. São Paulo: Sulina, 2007. p. 21-45

idéias e, se o tivesse feito, eu nunca teria desenvolvido o que posteriormente tornou-se uma de minhas principais características: filmar uma cena inteira num único enquadramento.

Acho que minha predileção pelo plano-sequência resultava, já àquela altura, da necessidade de poder acreditar no que se passa à frente de uma câmera. Não se pode acreditar em certos acontecimentos se não os filmamos em profundidade de campo e em plano-sequência, evitando os cortes de montagem.

Inevitavelmente, os mesmos problemas se repetiram na fase de montagem. O montador achava que eu queria cortar o mínimo possível devido a minha falta de experiência, ao passo que eu queria que a duração e a frequência dos enquadramentos fossem determinadas exclusivamente pela arquitetura e pelo espaço dos becos e ruelas. Não tenho uma concepção cristalizada do que seja montagem, mas continuo a acreditar que é melhor organizar o real em frente à câmera, em vez de interferir posteriormente na moviola (2004, p. 203).

Kiarostami, apropriadamente, não utiliza o termo “excerto”, mas “plano-sequência”. André Bazin criou esta expressão para definir os planos longos de filmes como *O balão vermelho* (Albert Lamourisse, 1956), que cumpriam a função dramática da *seqüência de planos* no esquema de decupagem clássica.¹⁸ Mas o que se passa no exemplo anterior, *Cinco?* O plano contínuo que, por 17 minutos, observa cachorros junto ao mar também pode ser analisado tendo como referencial o cinema clássico? Ou exige outros métodos de análise, um outro vocabulário? Faria alguma diferença se aquele plano tivesse começado um minuto antes, um minuto depois? Pelo filme, não há como saber se Kiarostami havia gravado aquela situação por exatos 17 minutos, se ficou horas gravando. Mas, supondo que ele tivesse uma hora de gravação, não existe nenhuma ocorrência nos 17 minutos finais que torne explícitos o começo e o final daquele plano. A sensação que temos é de que ele tão somente *extraiu* um momento de sua observação; daí a proposição do termo “excerto”¹⁹.

A duração de uma ação no tempo

A exposição *Andy Warhol: Motion Pictures* (São Paulo, MAM, 2005) apresentou alguns dos filmes mudos que o artista estadunidense produziu entre 1963 e 1964, além de alguns retratos filmados (*Screen Tests*), que datam de 1964 a 1966. Em todos esses filmes, sem exceção, a

¹⁸ Ver André Bazin, *Montagem proibida*, em *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹⁹ Do dicionário: (adj) tirado, extraído. (sm) trecho.

questão do espaço é apenas sumária, importando mais o tempo da gravação. No caso dos *Screen Tests*, o tempo é o próprio ponto de partida e argumento dos filmes: por três minutos uma pessoa deve se postar diante da câmera de Warhol.

Em *Empire*, Andy Warhol direciona a sua câmera por oito horas para um único enquadramento, o Empire State Building. Ele filma o prédio da noite até o dia, continuamente, registrando o percurso da luz nesse período de tempo. Trata-se do “puro registro mecânico, justamente aquele que anula o cineasta atrás da câmera e afirma a obra cinematográfica como pura repetição”²⁰. É o artista “estabelecendo um continuum entre o mundo da tela e o mundo cotidiano e procurando dissolver as fronteiras entre objeto e obra de arte”²¹. Um ano antes, em 1963, Warhol já experimentava o uso do plano longo, gravando por cinco horas e 21 minutos o sono do poeta John Giorno. Nas palavras do curador Klaus Biesenbach, *Sleep* apresenta “uma intimidade que só é compartilhada por um amante que acorda ao lado do seu parceiro e poderia permanecer acordado a noite inteira observando seu objeto de amor – aquele momento mais íntimo, exposto e impotente, antes ou depois de fazer amor – enquanto o outro descansa e sonha, sem defesas”²². Biesenbach acredita que **“se o tempo da narração é igual ao tempo de duração do próprio filme, o contato do espectador com a pessoa filmada é especialmente direto e ocorre em tempo real. Essas são as seqüências cinematográficas de que nos lembramos como se nós mesmos tivéssemos passado por elas”**²³.

O que Biesenbach está chamando de “tempo de narração” é o que Umberto Eco chama de “tempo do discurso”; e o que o curador denomina “tempo de duração” é o que Eco conceitua como “tempo da leitura”²⁴. Aparentemente, todos esses tempos coincidem nos filmes de Andy Warhol. Mas não é o que acontece exatamente. Alguns desses filmes são mostrados em velocidade ralentada, passando de 24 quadros por segundo (a velocidade da gravação) para 16 quadros por segundo, respeitando exigências de Warhol. Prolongando o tempo do discurso de seus filmes, o artista parece tornar os momentos que registra ainda mais íntimos. Um bom exemplo é a obra *Kiss*, na qual uma série de casais, um de cada vez, são registrados se beijando. A gravação de cada beijo dura um rolo de filme, e a diminuição da velocidade dos planos obriga o espectador a

²⁰ Ismail Xavier, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 104

²¹ Idem.

²² Klaus Biesenbach, *Imagem corpo máquina*, em *Andy Warhol – Motion Pictures*. Catálogo, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005

²³ Idem.

²⁴ Ver *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 60-65

conviver mais tempo com a intimidade dos casais. Originalmente, *Kiss* não era a junção de todos esses planos de beijos em um único filme, mas uma série de *excertos* isolados, apresentados individualmente a cada abertura do programa que Jonas Mekas dirigia na cinemateca de Nova Iorque.

Por que sempre um filme?

Recentemente inscrevi o Projeto Mutirão no festival de documentários *É tudo verdade*. Caso o projeto seja aceito, será sua primeira experiência em uma sala de cinema²⁵. Eu propus apresentar pessoalmente alguns excertos no festival, em uma sessão de uma hora, tentando iniciar uma conversa com o público presente. É possível que a comissão de seleção estranhe a minha proposta, apesar de a mesma não ter nada de novo, uma vez que remete ao primeiro cinema (a autonomia dos planos, o papel do comentador)²⁶. De qualquer forma, a aceitação ou a recusa do projeto no festival *É tudo verdade* não é relevante aqui, até porque uma eventual aceitação ou uma eventual recusa do projeto não necessariamente dirá respeito ao seu formato, mas à qualidade dos excertos enviados. Apenas pensei em apresentar outros projetos meus que não são nem um curta, nem um média, nem um longa-metragem e em referenciar alguns trabalhos que abalaram as convenções cinematográficas.

Para o projeto *Autobiografia*, em andamento desde 2004, venho trabalhando com imagens do meu arquivo pessoal. Trata-se de uma série de excertos de gravações que fiz de pessoas que passaram pela minha vida, como amigos e amantes, em momentos em que aconteceu de eu estar com uma câmera em mãos. São situações cotidianas, momentos de intimidade. Conto a minha própria história sem aparecer nos vídeos. Cada excerto recebe um letreiro com o nome da pessoa e um é montado após o outro. A ocorrência de excertos de uma mesma pessoa e a duração dos excertos, sem que isso houvesse sido programado, acaba remetendo ao tempo que essa pessoa passou em minha vida.

²⁵ Alguns excertos já foram inseridos em programações de mostras de cinema (como na Mostra do Filme Livre de 2006; no Felco - Festival Latinoamericano de la Classe Obrera de 2006; nas sessões do Cineclub de Documentários Brasileiros da Ocupação Prestes Maia; entre outras), mas as apresentações já com o nome de Projeto Mutirão e com a minha presença como comentadora se limitaram a situações em que eu havia sido convidada como palestrante (mesmo que na condição de realizadora, o convite era feito para mim, não para o Projeto Mutirão).

²⁶ Ver Flavia Cesarino Costa, *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

Eu sou ele assim como você é ele e eu sou você e nós somos todos juntos (2004) foi um projeto impossível; que existiu apenas como um esboço²⁷. Funcionava da seguinte forma: eu seguia uma pessoa pela cidade, com uma câmera. Quando essa pessoa se relacionava de alguma forma com outra pessoa (fosse um olhar, uma palavra, um toque), eu passava a seguir esta outra pessoa, e assim indefinidamente. Digo que foi um projeto impossível porque eu não havia delimitado um fim para as minhas perseguições. Quando Vito Acconci fez a performance *Following piece* (1969), ele seguia uma pessoa qualquer pelas ruas até que esta pessoa entrasse em algum local privado, onde ele não pudesse entrar. Ele seguia uma pessoa diferente por dia, ao acaso, durante um mês. Se esta pessoa entrasse em um carro, a perseguição se encerrava ali. Já se entrasse em um restaurante ou em um cinema, Acconci continuava atrás desta pessoa. Mas o assunto de *Eu sou ele...* não eram os limites entre espaço público e espaço privado, eu simplesmente queria me deixar levar por essas pessoas. Para a realização do esboço, convidei alguns amigos para participarem do projeto, misturando-os aos personagens “reais”. O que amarrava os diferentes excertos eram passagens pelos metrô de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em determinados momentos todos os colaboradores do projeto estavam espalhados em um mesmo vagão de metrô e começavam a se beijar, remetendo à revolução do comportamento proposta pela Internacional Situacionista²⁸.

O *Projeto Moradia* (desde 2003, em colaboração com Mathias Fingermann) já teve três edições: *Projeto Moradia*, *Projeto Moradia 2* e *Projeto Moradia 3*. A primeira edição consistiu na projeção de três excertos em uma exposição²⁹: 1. um homem adapta uma lixeira grande de prédio, dessas suspensas e fixas em calçadas, como sua moradia. A câmera está parada, ele entra em quadro e coloca um vaso sanitário sobre o ralo da rua. Sai de quadro, volta com um colchão de solteiro e coloca este colchão dentro da lixeira, como se fosse uma cama (e o colchão tem exatamente as medidas da lixeira). Aos poucos ele vai completando sua moradia com outros elementos, como uma pintura emoldurada, que ele pendura em uma árvore, um tapete, um travesseiro, um cobertor, até estar pronto para se deitar e dormir; 2. homem dorme na lixeira transformada em cama/em moradia; 3. homem se levanta no meio da noite para urinar, no vaso sanitário que desemboca no ralo da rua. Este homem era o próprio Mathias, que passou a noite inteira na lixeira, lidando com uma série de imprevistos, enquanto eu o filmava. Na segunda edição, ainda não publicada, foi acrescentada uma moradia/uma moradora, na lixeira vizinha; e na

²⁷ Projeto apresentado na minha exposição individual *Um espaço para a contracultura inglesa*, São Paulo, 8º Cultura Inglesa Festival/Centro Brasileiro Britânico, 2004.

²⁸ Ver *Internationale Situationniste*, Patrick Mosconi (ed.), Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997.

²⁹ *Manifestos contemporâneos*, São Paulo, SESC Vila Mariana, 2003. Curadoria de Juliana Monachesi.

terceira edição eram três moradias/três moradores³⁰. A idéia é aumentar uma moradia a cada nova edição do projeto, até transformar muitos espaços em moradias, ocupando diferentes ruas ao mesmo tempo.

Por que uma tela?

The Chelsea Girls (Andy Warhol, 1966) foi mostrado em uma sala de cinema comercial em *projeção dupla*. O filme é formado por doze planos de 30 minutos cada; e esses planos são mostrados de dois em dois (dois planos são projetados ao mesmo tempo), somando três horas de projeção. Em 2002 pude ver uma sessão de *Un film porno* (Maurice Lemaitre, 1978). A projeção na tela diante das cadeiras do auditório mostrava um filme que não era nada mais que desenhos abstratos sobre uma película. Aos poucos, as pessoas foram voltando suas cabeças para trás. Eu não estava entendendo o que estava acontecendo, até que resolvi olhar para trás também. Ali sim, em uma tela menor, podíamos assistir a um filme pornô.

Na vídeo-instalação *Nightshot 3* (2000), trabalhei com cinco telas simultâneas³¹. Não é uma decisão fácil para alguém que sempre quer que o espectador experencie a duração de cada tomada. Mas, se no trabalho anterior (*Nightshot*, 2000) era importante que as quatro horas de vídeo fossem mostradas/vistas continuamente, em *Nightshot 3* o espectador podia escolher qual história privilegiar. Cada monitor de 14 polegadas mostrava um excerto de uma caminhada noturna por São Paulo. A caminhada havia durado cinco horas e cada excerto/cada monitor equivalia a uma hora da trajetória (ou uma fita), de modo que se alguém quisesse acompanhar todo o vídeo deveria permanecer uma hora na instalação. Ao longo da caminhada a câmera estava em minhas mãos, filmando ininterruptamente (muitas vezes apontada para baixo, para a rua/a calçada – eu não usava a câmera na frente do rosto), e eu latia para as pessoas, na tentativa de me comunicar com elas. A instalação era uma sala escura que media cinco metros por cinco metros e tinha três portas de entrada/de saída, o espectador escolhia por onde entrar/sair. Os monitores de TV ficavam embutidos na parede, de modo que só as telas aparecessem. Diante dos monitores havia um banco comprido e as pessoas podiam também se sentar no chão. Muitas críticas foram publicadas sobre este trabalho; destaco os comentários de Marisa Flórido Cesar (2002):

³⁰ O Projeto Moradia 3 foi realizado durante o SPA, Semana de Artes Visuais, Recife, 2004.

³¹ Esta vídeo-instalação foi montada pela primeira vez na 32ª Anual de Artes Plásticas da FAAP (2000), onde recebeu o primeiro prêmio (comissão de seleção e premiação: Ana Maria Tavares, Lorenzo Mammi e Celso Fioravante) e, em 2002, nas exposições *Poéticas da atitude: o transitório e o precário* (Itaú Cultural São Paulo; Palácio das Artes, Belo Horizonte; Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Curadoria de Jailton Moreira) e *Risíveis humores* (Galeria Athos Bulcão, Brasília, 2002. Curadoria de Maria do Carmo Nino).

Graziela Kunsch, com uma câmera de vídeo nas mãos, parte por sua vez em direção à margem, a essa grande coordenada geográfica e simbólica, acolhedora dos excluídos e malditos da sociedade. Graziela emigra dos limites institucionais da arte para encontrar, nas periferias, aqueles desprezados e acudados em guetos. E o gueto não é o território ou o lugar. É o fim do sonho de um espaço vital comum e de uma comunidade originária sem conflitos. Suas performances exigem uma reação do outro, um acolhimento ou uma rejeição: uma afetividade incessantemente posta à prova. A errância, o extravio, a solidão, são experiências familiares ao vira-lata e ao flâneur, ao vagabundo e às prostitutas; são intrínsecas à própria existência. Porque o centro, se existe, é múltiplo e está em perpétuo deslocamento. E tomar de assalto o que antes foi margem supõe absorver essa falta e sua irremediável deriva para aí então se constituir como arte, a um só tempo aceitando o infinito de sua experiência e o risco de diluir-se em suas móveis e imprecisas fronteiras. Supõe deixar-se assaltar por estes jubilosos sobressaltos. Os sobressaltos que alimentam a vida e a arte.

Em *Escolha uma* (2002) eu retomei o tema da caminhada noturna, desta vez em Belo Horizonte. Ali a minha trajetória durou sete horas (ou sete fitas). Esses excertos podiam ser vistos em uma vídeo-instalação que remetia a uma cabine individual de *peep-show*³². Do lado de fora da cabine foi colocada uma pequena prateleira com as sete fitas³³, cada fita com o nome de uma mulher (apenas a última fita tinha o nome de um homem, Paulo) e o espectador deveria escolher uma única fita para assistir dentro da cabine. A porta podia ser trancada a chave. Transcrevo aqui o trecho de uma palestra proferida por Marisa Flórido Cesar no Alpendre, em Fortaleza, na qual mencionou este trabalho:

Ao margear a área mais central de Belo Horizonte, Graziela Kunsch realiza uma performance na qual é a prostituta Rita Durão, entre outras *mulheres-ruas* das esquinas da Avenida do Contorno. A ação-trajetória acontece durante uma noite inteira e tem desdobramento na vídeo-instalação *Escolha uma*, apresentando toda a pungência e o desespero da *incomunicabilidade com o outro* e que talvez seja a mesma da arte: úteros de um mundo perverso posto à mostra e nos obrigando a uma escolha e a um juízo (sobre o mundo, sobre a arte). (...) A artista não apenas desnuda a obra de arte-mulher-cidade transformadas em mercadoria, como interroga as possibilidades de uma comunicação afetiva com o outro e o próprio juízo do gosto em seu lastro histórico. *Escolha uma* bem poderia se chamar *O julgamento de Páris* (como aquele segundo Rafael), pois retoma como tema – em uma versão contemporânea, angustiada e realizada por uma mulher – a beleza da

³² Esta vídeo-instalação foi desenvolvida para a exposição Sobre(a)ssaltos, Itaú Cultural Belo Horizonte, 2002. Curadoria de Marisa Flórido César.

³³ Em 2002 ainda não era comum usarmos dvds; por isso o material era mostrado no formato VHS.

Vênus, da Virgem, das prostitutas. Como aquelas do *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet. O trabalho explicita os laços que a cultura ocidental instaurou entre a beleza e “os reinos do desejo e da pulsão escópica”, como percebeu Hubert Damish, nas inúmeras representações do tema do julgamento de Páris. Primeiro juízo de gosto, segundo o autor, no qual Páris, ao dar a maçã a Vênus, em troca do amor de Helena de Tróia, escolheu uma forma de beleza diretamente ligada à sexualidade, rejeitando Minerva e Juno, que personificavam a força, a sabedoria e a soberania.

Pornô (2003-2004, em parceria com Stewart Home) é um excerto de A.N.T.I. cinema que dura 21 minutos e foi mostrado no formato VHS em uma TV pequena, com fone de ouvido e dois aparelhos de vídeo-cassete³⁴. O primeiro espectador foi instruído a fazer uma cópia do vídeo. O segundo espectador assistia a esta cópia e gerava uma nova cópia. O terceiro fazia uma cópia da cópia da cópia. Cada espectador fazia uma cópia do vídeo a partir da cópia que recebera, até que um espectador considerasse inútil seguir adiante. Foram feitas 14 cópias. Após esse processo, o trabalho foi apresentado em 14 monitores de TV ao mesmo tempo (monitores de tamanhos diferentes, emprestados de amigos). Foi feito também um *Controle de degeneração de filme pornô*, do qual transcrevo alguns comentários:

Cópia nº 1

Responsável pela cópia: Tiago Judas

Comentários sobre o filme: “O que me agrada é sentir o ponto em que um vídeo que documenta algo se dissolve em uma possível ficção. O prazer de ver uma pesquisa visual se misturar por completo com a vida real. O mesmo se reflete na liberdade de enquadramento, que por vezes fica entregue ao acidente, por vezes entregue a um desleixo proposital e charmoso”.

Cópia nº 2

Responsável pela cópia: Mathias Fingermann

Comentários sobre o filme: “Uma pequena lembrança, algo que vai se afastando de repente vem à minha cabeça um ruído, um chiado... isso é ficção ou realidade... é uma imagem que vai se apagando... todos tímidos num filme pornô caseiro com uma câmera bem ruim... a ficção é viver o que não fazemos na vida real... preciso descobrir minha ficção”.

Cópia nº 3

Responsável pela cópia: Lourival Batista

Comentários sobre o filme: “É bom que parece que vai acontecer algo e não acontece nada. Foi legal

³⁴ Projeto apresentado na minha exposição individual *Um espaço para a contracultura inglesa*, São Paulo, 8º Cultura Inglesa Festival/Centro Brasileiro Britânico, 2004.

ver tuas pernas. Ele tem uma cara de *nerd*, mas é bem desenrolado: ‘Eu nem sempre sei quem sou’. Vocês treparam depois? E Micah era teu namorado? Acho que ele te queria sem banho mesmo. Ela mente para ele, já estava filmando. O ritmo parece de filme de leste europeu, mas isto dá uma certa credibilidade ao filme ficção/realidade estranha”.

Cópia nº 5

Responsável pela cópia: Rudi

Comentários sobre o filme: “Idéias sem possibilidade de ordenação ou hierarquia: ‘– Não sei o que você quer. Você deveria dizer’. Oitava série, laboratório de química entre outras coisas, inevitável lembrar da grazi como minha antiga paixão platônica. Tentativa de colocar sempre o eu na terceira pessoa: grazi tenta editar a própria vida. Salvação pelo mal entendido, não induzido mas sempre desejado. E daí? A idéia de mobilidade absoluta (trocas de posição social, trocas de papéis, trocas de lugar, sem nunca se desprender da origem) como ideologia possível da classe média. A vida real só se vive com distanciamento, imanência da vida como vida é insuportável, é preciso estetizá-la e torná-la arte, pois viver arte é mais fácil. Não consigo gostar, mas é inevitável que existe alguma força aí, embora pareça sempre gerada por apropriação indébita, algo próximo do truque. Ficção-realidade, vida-arte: crítica acaba resvalando na crítica pessoal”.

Cópia nº 8

Responsável pela cópia: Paula Azevedo

Comentários sobre o filme: “Na minha vez, a imagem já está bastante deteriorada (verde) e as legendas se confundem. O filme é o verdadeiro pornô, pois me excita pela respiração e veracidade dos sentimentos. Demonstra intimidade”.

Cópia nº 9

Responsável pela cópia: Juliana Monachesi

Comentários sobre o filme: “É como *Nightshot 1*, mas com o compartilhamento daquela condição trágica. A degeneração da fita torna mais real o encontro impossível”.

Cópia nº 10

Responsável pela cópia: Rhatto

Comentários sobre o filme: “É isso aí! Faça-você-mesmo e não sustente o cine-privé”.

Cópia nº 12

Responsável pela cópia: Zé Carlos

Comentários sobre o filme: “Você é real”?

Cópia nº 14

Responsável pela cópia: Sérgio Fingerhann, que decidiu não gerar nova cópia

Comentários sobre o filme: “O esquecimento, o apagamento, a incompreensão aparecem através da ironia e poesia, evocados, evidenciados como a matéria prima do fazer linguagem artística”.

Por que diretores?

No catálogo da mostra Grupo Dziga Vertov (Centro Cultural Banco do Brasil, 2005), na sinopse de *Um filme como os outros* (1968)³⁵, tomamos conhecimento de que cineastas reconhecidos como Alain Resnais, Chris Marker e Jean-Luc Godard ensaiaram fazer filmes coletivamente e sem a assinatura do diretor. Os *ciné-tracts* – que mais tarde Godard chamou de *film-tracts* – eram documentários em preto-e-branco, com duração de três minutos, em 16mm, editados na própria câmera. Os *ciné-tracts* mostravam carros sendo queimados, policiais prendendo pessoas em manifestações, Daniel Cohn-Bendit falando em assembléias de estudantes, estudantes mimeografando panfletos, trabalhadores em greve.

Eu nunca pude ver um *ciné-tract*. Tampouco tinha ouvido falar dos *ciné-tracts* quando comecei o Projeto Mutirão, até porque não sei dizer bem ao certo quando esse projeto começou (foi nascendo aos poucos, como uma consequência da minha *prática ativista*). Mas pela descrição dos *ciné-tracts* inseridos em *Um filme como os outros*, imagino que existam muitas semelhanças com os excertos do Projeto Mutirão (mais apropriadamente, que os excertos tenham semelhanças com os *ciné-tracts*). Eu não assino esses excertos. Vez ou outra são inseridos no projeto excertos registrados por outras pessoas. Quando alguém participa de processos políticos, é necessário “estar em muitos lugares ao mesmo tempo”. E isto é humanamente impossível. Da mesma forma que as lutas políticas são necessariamente coletivas, para o Projeto Mutirão aumentar de escala também precisará ser uma *prática coletiva*, ser apropriado.

³⁵ Jane de Almeida (org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz, 2005. p. 98

Hipertextos

A reflexão final de Crônica de um verão (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960)

Rouch: Então, Edgar, o que você pensa desta projeção?

Morin: Bem, penso que é interessante porque, todas as coisas consideradas, tudo o que foi dito, pode ser resumido em duas coisas: ou as personagens são reprimidas por não serem suficientemente reais, por exemplo, Jacques reprime Angélo por ser meio ator quando está com Landry, ou eles são reprimidos por serem muito reais, como quando Maxie, esposa de Jacques, reprime Marilou por se desnudar diante da câmera. O que significa isso? Isso significa que **chegamos a um certo estágio onde investigamos uma verdade que não é a verdade das relações cotidianas...** Fomos além disso. Tão logo as pessoas são um pouco mais sinceras do que são na vida real, os outros dizem, “você é um mau ator, você é um ator”, ou dizem ainda, “você é um exibicionista”.

Rouch – É...

O “chorar de verdade” de *Salve o cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995)

Em quase todos os testes de atores apresentados em *Salve o cinema*, Makhmalbaf pede que as pessoas chorem “de verdade”, para que veja se sabem interpretar. Ele conta até dez, exigindo que os atores derramem lágrimas neste intervalo de tempo. Uma menina, em um dos primeiros testes, derrama uma lágrima. Mas o diretor-ator quer mais. Ela lhe havia dito que queria participar de seu filme para tentar ir embora do Irã, para poder se casar com o homem que ama. Se o filme fosse para o festival de Cannes, ela imaginou que poderia ir também. E ele pede que ela chore mais. Ela não consegue. Makhmalbaf lhe pergunta repetidas vezes: “É este o tamanho do seu amor”?

Um grupo inteiro de homens é dispensado porque eles não conseguem chorar “de verdade”. Makhmalbaf afirma que “um ator precisa saber rir e chorar”. Um dos homens dispensados lembra que há um ator profissional ali, amigo do diretor, sugerindo que Makhmalbaf chame Moharram Zeinalzadeh, ator de *O ciclista*, e o faça rir e chorar quando quiser. Zeinalzadeh vai até o centro da sala de testes e, sem cortes, a câmera o mostra chorar em dez segundos. Na sequência, Makhmalbaf faz perguntas a Zeinalzadeh e este conta que já chorou pelo cinema “mais lágrimas do que pode contar”, que emagreceu 18 quilos para fazer seu personagem em *O ciclista* e,

finalmente, que, desde que Makhmalbaf lhe pedira para buscar o silêncio de seu personagem, ele havia se tornado uma pessoa muito silenciosa.

Durante uma longa seqüência com duas meninas de 16 anos, que ocupa mais da metade do filme, Makhmalbaf retoma o tema de “chorar de verdade”. Logo no início de seus testes, as duas choram, ou *quase choram*. A *menina 1* sente as lágrimas se formarem, mas estas não escorrem. A *menina 2* derrama uma lágrima e vai até Makhmalbaf mostrar sua lágrima. Resumindo o que se passa depois, há momentos em que ele diz a elas que foram bem-sucedidas no teste, que se tornaram atrizes, e momentos em que fracassaram. Em outras palavras, elas ficam sempre no *limite* entre serem atrizes ou pessoas comuns. Ao pedir que as meninas chorem uma vez mais, Makhmalbaf afirma que até aquele momento tudo fora uma brincadeira. Durante todo o final da seqüência, o *close* está na *menina 2*, que chora profundamente, enquanto o ator-diretor afirma que ela não sabe mostrar seus sentimentos. A ponto de ela dizer que não consegue chorar quando ele pede, chorando. É porque ela já não está atuando. Está, finalmente, chorando *de verdade*. Mas não é só isso. Está, ao mesmo tempo, sendo filmada e participando de um filme.

O tribunal paralelo de *Close up* (Abbas Kiarostami, 1990)

Hossein Sabzian é um aficcionado de cinema e pobre que se apresenta como o cineasta Mohsen Makhmalbaf para a senhora de uma família burguesa, os Ahankhah. Por causa do interesse que um de seus filhos nutre por arte, a senhora Ahankhah acaba o convidando para a sua casa, onde ele segue fazendo se passar por Makhmalbaf e ensaia rodar um filme. Uma vez desmascarado, Sabzian é preso e seu caso vira notícia de jornal. Nesta notícia, o acusado dá um depoimento que deixa Kiarostami muito impressionado: “Daqui por diante sou um pedaço de carne de um animal sem cabeça e podem fazer comigo o que quiserem”. O cineasta teve a sensação de que Sabzian falava com ele, de que ele era o público ao qual se dirigia, e que tinha de fazer algo com ele (Kiarostami, 2004, p. 229). Assim levou sua câmera e equipe até a prisão onde se encontrava Sabzian e ali começou um dos filmes mais singulares da história do cinema.

Neste filme o personagem Sabzian é interpretado pelo próprio Sabzian, a família Ahankhah, pelos próprios Ahankhah, e até mesmo Mohsen Makhmalbaf aparece para o desfecho. No catálogo da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo de 2004, que abrigou uma retrospectiva dos filmes de Kiarostami, lê-se “semi-documentário” para descrever o gênero a que pertence este filme. Se é

“semi-documentário” é também “semi-ficção”? Se é “semi-documentário” não é inteiramente “documentário”?

As cenas do tribunal, do julgamento de Sabzian, levaram mais de nove horas de gravação. O processo, no entanto, demorou aproximadamente uma hora. Kiarostami diz que aí nasceu uma das maiores mentiras que já contou na vida, visto que grande parte do processo foi reconstruída sem a presença do juiz (2004, p. 231). Para o crítico Youssef Ishagpour, esta cena constitui o pivô do filme:

Kiarostami não se limitou a meramente registrar um processo. Com a permissão do juiz, ele conduziu em pleno tribunal uma pesquisa paralela, que acaba por se inscrever no processo. A instituição viu-se forçada a tolerá-lo, considerando Kiarostami um especialista em cinema, um advogado não-oficial e capaz de conduzir um contra-interrogatório do réu. Além do mais, se a família Ahankhah foi lubridiada e a lei, transgredida, também o cinema se pode declarar lesado, pois é em nome do cinema, como cineasta, que Sabzian desempenhou seu papel. Assim sendo, o cinema tem o direito, e mesmo a obrigação, de estar ali, como partido moral, e de interrogar. Ainda assim, o cinema de Kiarostami não quer julgar, mas escutar, ajudar “as realidades simples e escondidas” a aparecerem (Ishagpour, 2004, p. 108).

Uma das perguntas de Kiarostami a Sabzian é: “Qual a sua verdade?” Ao que ele responde: “Estou interessado em cinema, em arte”. Assumir a arte como verdade abre a possibilidade de se perceber (e de se mostrar) a realidade das mais diferentes (e mesmo ficcionais, mentirosas) maneiras...

Leituras (capítulo 2)

Almeida, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz, 2005.

Arantes, Silvana. Todos os filmes do presidente [entrevista com João Moreira Salles]. *Folha de S. Paulo*, 9 de julho de 2006. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62177.shtml>
_____. Todas as mulheres do mundo [sobre *Jogo de cena*]. *Folha de S. Paulo*, 2 de novembro de 2007. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0211200707.htm>

Araujo, Inácio. Ator-diretor realiza filme esquizofrênico. *Folha de S. Paulo*, 30 de maio de 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq300514.htm>

Aumont, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Baqué, Dominique. *Pour un nouvel art politique: de l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion, 2004.

Bazin, Andre. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Bernardet, Jean-Claude. *Práticas documentárias e situações reais*. São Paulo: Catálogo da exposição “A respeito de situações reais”, EXO e Paço das Artes, 2003a
_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003b
_____. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Biesenbach, Klaus. Imagem corpo máquina, em *Andy Warhol – Motion Pictures*. Catálogo, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005

Burch, Noel. *Práxis do cinema*. Cap. 7 – “Funções do acaso”, p. 131-148. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Cesar, Marisa Flório. *Sobre(a)ssaltos*. Catálogo da exposição Sobre(a)ssaltos, Itaú Cultural Belo Horizonte, 2002. Texto disponível em <http://www.itaucultural.com.br/sobreassalto/curador.htm>

Charney, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade, em Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Parte 3 – “A efemeridade e o instante”. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Cohen, Margareth. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos, em Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Parte 3 – “A efemeridade e o instante”. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Costa, Flavia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

Couto, José Geraldo. Coutinho questiona o real e a ficção. *Folha de S. Paulo*, 8 de novembro de 2007. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0811200722.htm>

Da-rin, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Cap. 5 – “Novas técnicas, novos métodos”, p. 95-108 e Cap. 7 – “Uma testemunha discreta”, p. 133-147. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

Dubois, Philippe. *Cinema, video, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

Eco, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Elena, Alberto. *Abbas Kiarostami*. Madri: Ediciones Cátedra, 2002.

Gervaiseau, Henri. *O abrigo do tempo: abordagens cinematográficas da passagem do tempo e do movimento da vida dos homens*. Tese de Doutorado, ECO-UFRJ, 2000.

Ishagpour, Youssef. O real, cara e coroa, em Kiarostami, Abbas. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

James, Gareth e Zeyfang, Florian (eds.). *I said I love. That is the promise. The video politics of Jean-Luc Godard*. Berlim: B_Books, 2003.

Jerslev, Anne. Dogme 95, Lars von Trier's The Idiots and the Idiot Project, em Jerslev, Anne (org). *Realism and 'reality' in film and media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002.

Joost, Jenna. *Andy Warhol's The Chelsea Girls: re-examining Andy Warhol's early masterpiece of avant-garde cinema*. Disponível em <http://www.filmmonthly.com/Video/Articles/ChelseaGirls/ChelseaGirls.html>

Kelly, Richard. *The name of this book is Dogme 95*. Londres: Faber and Faber, 2000.

Kiarostami, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim, em *Abbas Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

Labaki, Amir. Salve o cinema. *Folha de S. Paulo*, 30 de maio de 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq300513.htm>

Lanzmann, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

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

Machado, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. São Paulo: Papyrus, 1997.

Machado Jr., Rubens. *A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista*, em Cardenuto, Reinaldo (org.), *Golpe de 64: amarga memória* (catálogo), p. 24-27. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2004.

_____. Os filmes que não vimos, em Aumont, Jacques, *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Metz, Christian. *A significação no cinema*. Cap. I, 2 – “Apontamentos para uma fenomenologia da narração”, p. 29-42. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Monte-mór, Patrícia e Parente, José Inácio (orgs.). *Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Rio de Janeiro: Interior produções, 1994.

Mosconi, Patrick (ed.). *Internationale Situationniste*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997.

Mulvey, Laura. *Death 24x a second: stillness and the moving image*. Cap. 1 – “Passing Time”, p. 17-32; Cap. 2 – “Uncertainty: Natural Magic and the Art of Deception”, p. 33-53; Cap. 7 – “Abbas Kiarostami: cinema of uncertainty, cinema of delay”, p. 123-143; e cap. 10 – “The pensive spectator”, p. 181-196. Londres: Reaktion Books, 2006.

Odin, Roger. *Film documentaire, lecture documentarisante*, em Odin, R. e Lyant, J. C. (eds). *Cinemas et réalités*. p. 263-277. Saint-Etienne: Universidade de Saint-Etienne, 1984.

Ortellado, Pablo. *Santiago*. Publicado em <http://www.desobediente.net/> em 12/09/2007.

Przyblyski, Jeannene. Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1871. In: Charney, Leo e Schwartz, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Parte 3 – “A efemeridade e o instante”. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Sterritt, David (ed.), *Jean-Luc Godard: interviews*, Jackson: University of Mississippi Press, 1998. p. 23

Steven Feld (ed.), *Ciné-ethnography: Jean Rouch*. p. 326-328. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Xavier, Ismail (org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Cap. 4 – “O Realismo Revelatório e a Crítica à Montagem”, p. 65-74. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. Maquinações do olhar: a cinefilia como "ver além", na imanência, em Médola, Ana Sílvia Lopes Davi; Araujo, Denize Correa; Bruno, Fernanda (orgs.). *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. p. 21-45. São Paulo: Sulina, 2007.

YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo: CosacNaify, 2003.

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](#)