



DOC

ON-LINE

www.doc.ubi.pt

Revista Digital de Cinema Documentário
Revista Digital de Cine Documental
Digital Magazine on Documentary Cinema
Révue Électronique de Cinéma Documentaire



48

(2009), de Susana de Sousa Dias

Editores

Marcus Freire, Manuela Penafria

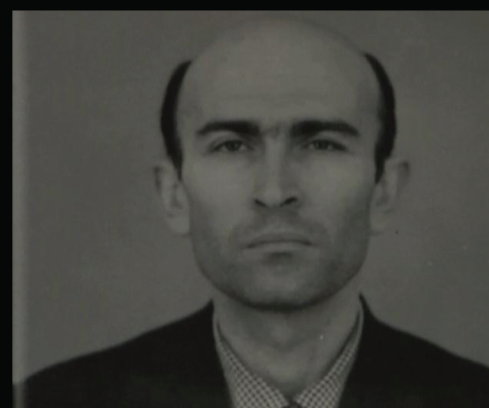
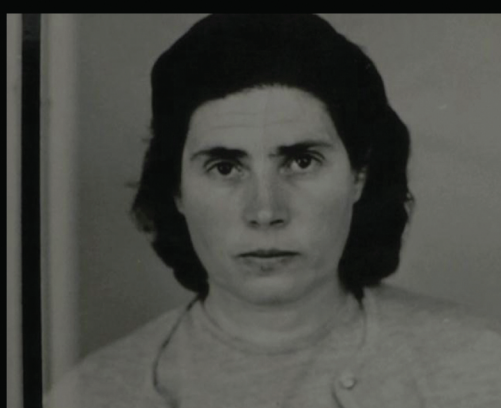
Filmes de arquivo

Películas de archivo

Archival films

Films d'archives

n. 13 (12.2012)



CONSELHO EDITORIAL

Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Bienvenido León Anguiano (Universidad de Navarra, Espanha)
Casimiro Torreiro (Universidad Carlos III Madrid, Espanha)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS, França)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Gordon D. Henry (Michigan State University, EUA)
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro - UNICEN; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Aberta, Portugal)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
Maria Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, França)
Miguel Serpa Pereira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Patrick Russell LeBeau (Michigan State University, EUA)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© *Doc On-line* www.doc.ubi.pt

Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas

Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Magazine on Documentary Cinema | Revue Électronique de Cinéma
Documentaire

dezembro | diciembre | december | décembre 2012 ISSN: 1646-477X

Periodicidade semestral > Periodicidad semestral > Semestral periodicity >
Périodicité semestrielle

Editores: marcius.freire@gmail.com, manuela.penafria@gmail.com

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board who participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette édition: Casimiro Torreiro, João Luiz Vieira, José Filipe Costa, Luís Nogueira, Luiz Antonio Coelho, Maria Luisa Ortega Gálvez, Miguel Serpa Pereira, Paula Mota Santos, Samuel José Holanda de Paiva, Tito Cardoso e Cunha.

Índice

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Filmes de arquivo

Marcus Freire, Manuela Penafria.....	- 2 -
--------------------------------------	-------

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier Thématique

Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família

Thais Blank	- 5 -
-------------------	-------

Vídeos “de família” como gênero: particularidades dos arquivos originais e algumas considerações sobre os vídeos do *YouTube*

Lígia Diogo	- 21 -
-------------------	--------

A recepção do documentário de arquivo através do tempo: o caso de *Suástica*

Isabel Anderson Ferreira da Silva	- 54 -
---	--------

A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács

Jamer Guterres de Mello.....	- 71 -
------------------------------	--------

A imagem-objeto e a memória: uma reflexão sobre linguagem a partir das imagens de arquivo em documentários

Ana Paula Penkala	- 89 -
-------------------------	--------

Found footage e documentário: Construções e dimensões da imagem

Sabrina Tenório Luna da Silva	- 131 -
-------------------------------------	---------

Algumas questões para o documentário-interface

Bráulio de Britto Neves	- 148 -
-------------------------------	---------

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

Imagens de arquivo e narrativas contemporâneas em *Hemingway & Gellhorn*: quando o real e a ilusão se fundem

Monica Martinez; Paulo Celso da Silva	- 172 -
---	---------

A construção da “voz” nos documentários observativos *Justiça e Juízo*

Bertrand Lira - 208 -

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

El cine documental argentino: nuevos aportes para una historia naciente

Juan Manuel Padrón - 228 -

Política, emoção e cultura

Manuela Penafria - 231 -

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

Análisis y crítica de películas | Analysis and film review | Analyse et critique de films

Pacific e a mise-en-scène do espectador

Victor Guimarães..... - 238 -

Vassourinha, a voz que emerge da imagem

Rubem Rabello Maciel de Barros - 251 -

***Vikíngland* el cine rev/belado**

Isabel Martínez - 265 -

A luz e as sombras..... - 275 -

Nuno Aníbal Figueiredo - 275 -

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

Silvio Tandler e o cinema de colagem

Adriana Braga..... - 280 -

Interview with Andy Glynne

Jennifer Serra - 293 -

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de Eduardo Coutinho

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues..... - 305 -

Festivales de cine documental. Redes de circulación cultural en el este del continente europeo

Aida Vallejo Vallejo..... - 307 -

Documentário, falso e ciência: ancoragens e decolagens

Caue Fernandes Nunes - 310 -

Feito Leite Derramado sobre Pedra A cidade, a memória e a montagem no documentário de Jia Zhang-ke

Isaac Pipano Alcantarilla - 311 -

Ciranda: Videodocumentário e jovens em situação de risco

José Carlos Sachetti Júnior - 313 -

O autobiográfico e a ética no documentário com familiares em *O medo vai ter tudo* .

Pedro Miguel de Castro Alves Monteiro..... - 314 -

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

FILMES DE ARQUIVO

Marcus Freire, Manuela Penafria

As imagens de arquivo são um recurso fundamental do documentário. E a sua origem é diversa, desde imagens da televisão a filmes de família, fotografias etc. A atual edição da *DOC On-line* apresenta um conjunto de artigos centrados na diversidade dessas origens, em problemáticas estéticas e narrativas e usos diversos das imagens de arquivo.

No *Dossier temático* podem ser lidos os artigos: “Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família”, de Thais Blank, que discute como as imagens saem do ambiente familiar pela mão de cineastas; “Vídeos ‘de família’ como gênero: particularidades dos arquivos originais e algumas considerações sobre os vídeos do YouTube”, de Lígia Diogo centra-se num gênero específico, precisamente, os vídeos de família; “A recepção do documentário de arquivo através do tempo: o caso de *Suástica*”, de Isabel Anderson Ferreira da Silva conduz-nos ao contexto social do filme *Suástica*; “A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács”, de Jamer Guterres de Mello refere-nos o deslocamento do sentido original de imagens de arquivo em Farocki e Forgács; Em “A imagem-objeto e a memória: uma reflexão sobre linguagem a partir das imagens de arquivo em documentários”, Ana Paula Penkala explora um questão fundamental, usos de imagens de arquivo como objetos documentais e/ou objetos de memória; “*Found footage* e documentário: Construções e dimensões da imagem”, de Sabrina Tenório Luna da Silva discute as construções mnemônicas e fabulações das imagens de arquivo e em “Algumas questões do documentário-interface”, Bráulio de Britto Neves aponta para questões ético-discursivas entre arquivos e documentário-interface. Na secção *Artigos*, “Imagens de Arquivo e Narrativas Contemporâneas em *Hemingway & Gellhorn*: quando o real e a

ilusão se fundem”, de Monica Martinez e Paulo Celso da Silva trazem-nos a problemática do uso de imagens de arquivo em narrativas de ficção e “A construção da “voz” nos documentários observativos *Justiça e Juízo*”, de Bertrand Lira discute o conceito de “voz” em documentários observativos. Em *Leituras*, os livros *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, de Javier Campo e *The Documentary – Politics, Emotion, Culture*, de Belinda Smaill são apresentados por Juan Manuel Padrón e Manuela Penafria, respectivamente. Em *Análise e crítica de filmes*, publicamos os textos “*Pacific* e a mise-en-scène do espectador”, de Victor Guimarães; “*Vassourinha*, a voz que emerge da imagem”, de Rubem Rabello Maciel de Barros e “*Vikíngland* el cine rev/belado”, de Isabel Martínez. Na secção *Entrevista*, Silvio Tandler em cuja filmografia se destaca o filme histórico com um trabalho intenso sobre imagens de arquivo é entrevistado por Adriana Braga; e Jennifer Serra entrevista Andy Glynn e a respeito das interrelações entre cinema de animação e documentário. Na secção *Dissertações e Teses*, são apresentadas informações sobre os trabalhos científicos mais recentes de que tivemos conhecimento, nomeadamente sobre as Teses de Doutoramento: *A primazia da palavra e o refúgio da memória: o cinema de Eduardo Coutinho*, de Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues e *Festivales de cine documental. Redes de circulación cultural en el este del continente europeo*, de Aida Vallejo Vallejo. São, também, publicadas informações a respeito das Dissertações de Mestrado: *Documentário, falso e ciência: ancoragens e decolagens*, de Caue Fernandes Nunes; *Feito leite derramado sobre pedra. A cidade, a memória e a montagem no documentário de Jia Zhang-ke*, de Isaac Pipano Alcantarilla; *Ciranda: Videodocumentário e jovens em situação de risco*, de José Carlos Sachetti Júnior e *O autobiográfico e a ética no documentário com familiares em O medo vai ter tudo*, de Pedro Miguel de Castro Alves Monteiro.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier
Thématique

DO CINEMA AO ARQUIVO: TRAÇANDO O PERCURSO MIGRATÓRIO DOS FILMES DE FAMÍLIA

Thais Blank *

Resumo: A retomada de imagens familiares e amadoras em diferentes produções audiovisuais é uma prática que se intensificou principalmente no decorrer das últimas duas décadas. Neste artigo, propomos traçar o percurso realizado por essas imagens de arquivo que saem do âmbito privado para ingressar no universo público retrabalhadas pelas mãos dos cineastas.

Palavras-chave: filmes de família, arquivo, documentário, montagem.

Resumen: La reutilización de imágenes familiares y *amateurs* en diferentes producciones audiovisuales es una práctica que se ha intensificado especialmente en el transcurso de las últimas dos décadas. En este artículo proponemos trazar el itinerario seguido por esas imágenes de archivo que salen del universo privado para ingresar en el universo público, reelaboradas por los cineastas.

Palabras clave: películas de familia, archivo, documental, montaje.

Abstract: The use of family and amateur films in different audiovisual productions is a tendency that has intensified specially over the last two decades. In this essay I propose to retrace the course of these archival images that come from the private world and go into a public space, adapted by filmmakers.

Keywords: Home-movies, archival, documentary, montage.

Résumé: La reprise de films de famille et amateurs dans différentes productions audiovisuelles est une pratique qui s'est particulièrement intensifiée au cours des deux dernières décennies. Dans cet article, nous proposons de retracer le trajet de ces images d'archives qui viennent du monde privé pour parvenir dans l'univers public retravaillées par les cinéastes.

Mots-clés: Film de famille, archive, documentaire, montage.

Introdução

Como imagens familiares e pessoais podem ser compartilhadas e desencadear memórias comuns? Que relações podemos estabelecer entre imagens da banalidade do cotidiano e os destinos de uma época? Do cinema experimental realizado pela cineasta americana Abigail Child, aos documentários do canal de televisão Arte, filmagens amadoras e familiares

* Doutoranda pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e Université Paris 1.
E-mail: thaisblank@gmail.com

são retomadas para reconstruir narrativas históricas e pessoais. Marca de autenticidade, documento histórico e sociológico, memória afetiva e visual, são diversos os usos e olhares portados sobre essas imagens. Na obra do cineasta húngaro Peter Forgács, os filmes realizados pelas famílias judias de dias de férias, aniversário e casamentos, antecipam a morte e acolhem a experiência trágica do Holocausto. No curta-metragem *The marina experiment*, de Marina Lutz, as fotografias e gravações da infância da diretora são retomadas como pistas, ou provas, do abuso sexual cometido pelo pai. Em *Un instante da vida ajena*, de José Luiz Lopez-Linares, as filmagens caseiras de Madronita Andreu são convocadas para ilustrar não apenas as diferentes fases da vida personagem, mas as tendências políticas e culturais de mais de cinco décadas do século XX.

Extremamente distintos em conteúdos e estratégias, os filmes citados acima possuem em comum o uso do arquivo familiar. Conservadas em melhor ou pior estado, as imagens usadas nessas obras compartilham uma trajetória semelhante: nasceram no seio da intimidade e foram deslocadas para o espaço público, onde perderam ou ganharam novas camadas de sentido pelas mãos dos cineastas. Imagens muitas vezes perdidas, esquecidas, e que ao serem retomadas nos filmes ganham uma nova visibilidade. Neste artigo, propomos traçar o percurso migratório dessas imagens de arquivo – que deixam o universo privado para compor o repertório de uma memória coletiva – tendo como foco de análise as filmagens realizadas pela família Mattos na década de 1920 no Brasil e que quase cem anos depois foram reutilizadas no documentário *Babás* (2010), de Consuelo Lins.

Inspirando-nos no trabalho da historiadora Sylvie Lindeperg, consideraremos as imagens analisadas como “filmes palimpsestos” (Lindeperg, 2008). Originalmente, o palimpsesto se refere aos antigos pergaminhos que em razão da escassez ou do alto preço eram sucessivamente reutilizados e, onde, apesar da raspagem, alguns caracteres

das escritas anteriores continuavam visíveis. Para Lindeperg, considerar uma obra cinematográfica como um palimpsesto é colocar o acento sobre um procedimento que consiste em cavar a superfície do filme para encontrar as camadas sucessivas de escritura que não são facilmente visíveis aos olhos do espectador.

Os “filmes palimpsestos” apresentam as marcas da sua construção e dos seus diferentes usos ao longo do tempo. No caminho que realizaremos no decorrer do texto seguiremos os rastros deixados por essas marcas na tentativa de entender as transformações ocorridas no interior das imagens produzidas pela família Mattos ao longo da trajetória percorrida no tempo e no espaço. Sem desvalorizar o gesto do cineasta que concede ao material um novo sentido e enfatizando que “as imagens de arquivo não devem ser entendidas como prova factual da história, mas como documentos em constante devir” (Lindeperg, 2005: 151), partiremos do filme ao arquivo em busca do sentido primeiro das imagens da família Mattos.

Migrações

Nos início dos anos 1920, Julio de Mattos, médico bem sucedido do interior paulista, comprou sua primeira câmera de filmar. Animado com a nova aquisição logo se associou ao clube de cinegrafistas amadores com sede em Nova York, se tornando um “*Member of amateur cinema league. The world-wide organization of amateur movie makers*”. Homem das ciências, entusiasta da modernidade e do progresso, Mattos descobriu no cinema um prazeroso passatempo, filmou os eventos marcantes em sua cidade e a vida familiar por mais de uma década. Da rotina em família, Mattos produziu principalmente imagens da filha Marieta, acompanhando a cada ano o crescimento e as diferentes fases da vida da menina. A filmagens foram realizadas com regularidade até o fim dos anos 1930, quando Mattos faleceu.

Os rolos de película produzidos por Mattos foram conservados cuidadosamente pela esposa e mais tarde pela filha. Já adulta, Marieta instituiu como uma espécie de tradição a exibição da produção paterna em suas festas de aniversário. A cada ano, ela dividia com amigos e parentes o “documento maravilhoso” feito por seu pai. No entanto, com o passar do tempo, as projeções se tornaram menos frequentes, os custos envolvidos no aluguel do projetor, da tela e da contratação de um operador acabaram por inviabilizar a exibição. Sem uso e guardados no armário com outras recordações familiares, a condição dos rolos de película passou a preocupar Marieta.

Em 2007, a Cinemateca Brasileira, o maior acervo cinematográfico do Brasil, lançou uma campanha para incentivar a doação de filmes familiares. Dona Marieta, já uma senhora de idade, interessada em preservar as filmagens paternas doou seu material para o arquivo público, recebendo em troca um dvd com os filmes digitalizados. Catalogados, identificados, preservados em condições adequadas, os rolos de película da família Mattos passaram a fazer parte da “história oficial” das famílias brasileiras e entraram em uma nova lógica de circulação.

A incorporação do material de Mattos no acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira permitiu que poucos anos mais tarde ele fosse usado pela cineasta Consuelo Lins. A diretora, que procurava na Cinemateca imagens de babás feitas no começo do século XX, encontrou nas filmagens da famílias Mattos um dos raros registros realizados nesse período e incluiu a cena em seu filme.

Retomada

O documentário *Babás* propõe uma reflexão sobre o papel das babás no cotidiano das famílias brasileiras. Misturando elementos autobiográficos, documentos históricos, entrevistas e imagens oriundas de diferentes

arquivos, Consuelo Lins monta uma complexa rede de relações onde afeto, dor, individualidades e estereótipos se entrelaçam numa espécie de colcha de retalhos. *Babás* se inscreve na tradição dos documentários ensaísticos, onde há mais espaço para a busca, para dúvidas e questionamentos do que para respostas concretas. O filme não apresenta ao espectador uma tese sociológica sobre o lugar ocupado pelas babás na sociedade brasileira, mas conectando passado e presente, subjetividade e alteridade, Consuelo Lins cria uma imagem ao mesmo tempo singular e plural das babás que atravessaram sua própria vida e possivelmente a nossa.

O filme começa com uma fotografia feita no Recife em 1860, um *zoom out* nos revela aos poucos um menino branco e bem vestido apoiado em sua ama negra. Sobre a imagem uma narração em primeira pessoa comenta: “Quando vi essa foto pela primeira vez pensei que se um dia eu fizesse um filme sobre babás ele começaria com essa imagem”. A voz doce da narradora sobre a dureza da foto histórica anuncia, logo no primeiro plano do filme, o caráter ensaístico da obra.

No conhecido artigo “*Naissance d’une nouvelle avant-garde*”, o crítico francês Alexandre Astruc delineia aquilo que mais tarde chamaríamos de filme-ensaio. Astruc descreve em seu artigo o surgimento de um novo cinema, onde a câmera estaria gradualmente quebrando “as tiranias do visual, as demandas imediatas e concretas da narrativa, para se tornar um meio tão flexível quanto a linguagem escrita” (1992: 151-158). A essa nova fase do cinema ele dá o nome de *câmera-stylo*. Segundo Astruc, esse novo modo de fazer filmes permite que, pela primeira vez, o realizador se liberte da ditadura da fotografia e abra uma passagem para a representação abstrata da realidade, possibilitando a inclusão do “eu” do criador cinematográfico. Ao iniciar *Babás* com uma narração em primeira pessoa que fala de um filme que talvez fizesse e que se faz de fato diante dos nossos olhos, Consuelo Lins reproduz esse gesto e deposita sobre a foto histórica a sua própria história, iniciando a construção de uma “espécie de

paisagem interior” (Blumlinger, 2007: 50) que será explorada ao longo do filme.

No entanto, é importante destacar que *Babás* não trata apenas da exploração de uma “paisagem interior”. Seguindo o modelo ensaístico, o esforço do filme é o de converter a representação da realidade social em uma expressão própria. Nesse percurso a reflexão que a cineasta faz sobre si mesma é a condição necessária para que se dê o trabalho de reflexão sobre o mundo. Em *Babás*, como em outros ensaios fílmicos, vemos se unir a exploração social histórica e a pessoal, a experimentação e o exame (Blumlinger, 2007: 55). A montagem do filme opera construindo vínculos entre passado e presente, entre memória histórica e memória pessoal, entre individualidade e alteridade. O espectador é colocado dentro desse jogo e, indo de um lugar ao outro, é convidado a se entrelaçar às imagens.

As diferentes imagens de arquivo que constituem o filme não são recuperadas apenas para serem mostradas ou comentadas; enquanto ensaísta, Consuelo Lins pensa através delas e com elas (Català, 2007). Pensamento que é também constituído de afeto. Essa talvez seja a principal marca de *Babás*, a diretora se apropria de diferentes imagens de arquivo, fotografias antigas, recortes de anúncio de jornal, filmes de família do início do século XX, como se todas fizessem parte de sua coleção particular. As filmagens feitas pela própria diretora ao longo de sua vida e as imagens recolhidas em sua pesquisa são dotadas igualmente de subjetividade e de afeto. O filme de Consuelo nos passa a impressão de estarmos diante de uma antiga caixa herdada de nossos avós e de onde tiramos todas as imagens do mundo. Dessa caixa saem também os depoimentos das babás entrevistadas no tempo presente, vozes que funcionam como uma “polifonia” e que rompem com a eventual onipotência da narração singular, gerando “um tecido de significados a partir de distintos pontos de vista” (Blumlinger, 2007: 61).

Em meio a esse entrelaçamento de formas e temporalidades encontramos a imagem da família Mattos e que nos interessa investigar neste artigo. Ela aparece depois de uma série composta por filmes de família feitos pela própria Consuelo Lins. Nessa sequência a realizadora reflete sobre as poucas imagens que fez de Denise, babá do filho Joaquim, que trabalha com a diretora há mais de doze anos. Duas cenas revelam Denise: na primeira, a babá na cozinha passa roupa e evita constrangida as investidas cinematográficas da patroa. Na segunda, Denise aparece no canto do quadro enquanto Joaquim aprende os passos de uma nova dança. A narração chama atenção para as poucas imagens de Denise presentes no arquivo familiar de Consuelo:

Filmei muito meu filho desde que ele nasceu, mas muito pouco quem sempre esteve ao lado dele ao longo desses anos. Uma primeira vez em 1998 durante as férias e, ainda nesse mesmo ano, quase fora de quadro, acolhendo Joaquim quando ele hesita. Joaquim se diverte ensaiando os primeiros passos de uma dança que talvez eu não ensinasse (*Babás*, 2010).

Da dança da bundinha, que Joaquim aprende com vergonha e curiosidade, o espectador é transportado para um intertítulo em preto e branco típico dos filmes mudos dos anos 1920 e que anuncia sobre o som de jazz: “Uma aula de *Charleston*”. Após a cartela vemos a imagem produzida por Mattos, nela, a pequena Marieta com cerca de um ano dança animada e desengonçada os passos de uma nova coreografia. Ao seu lado, uma jovem negra aparece no canto esquerdo do quadro sentada sobre uma esteira de palha. A jovem sorri e aplaude Marieta incentivando a menina que mal aprendeu a andar.

Joaquim e Marieta, colocados assim lado a lado, se transformam no filme de Consuelo Lins em imagens gêmeas. A presença das babás das crianças, evidenciada como uma raridade pelo *off* que segue as imagens, é apenas a semelhança mais visível que une esses dois planos. Na imagem

contemporânea de Consuelo vemos seu filho aprendendo a dançar a dança da bundinha, dança de caráter popular que é depois assimilada e reproduzida nas festas de classe média, dança que, como afirma Consuelo, “provavelmente não ensinaria a Joaquim”. Marieta, por sua vez, aprende quase setenta anos antes, a dançar o *Charleston*. Originalmente dançada pelos negros do Sul dos Estados Unidos a dança acabou caindo no gosto de uma elite branca e moderninha, que se sacudia em clubes como o *Cotton Club* ao som de uma orquestra composta de músicos negros. Se Julio de Mattos pudesse falar sobre as suas imagens, talvez dissesse que a filha aprendia uma dança que ele “provavelmente não ensinaria”.

No plano feito por Consuelo Lins vemos Denise agachada no canto direito do quadro, no plano de Mattos vemos a babá também agachada no canto do quadro. As duas mulheres se colocam na altura das crianças e ocupam muito pouco a imagem. Nos dois casos, os cinegrafistas por vezes desviam delas procurando centralizar os filhos. Denise e a babá de Marieta estão entre o dentro e o fora, elas fazem a ponte entre o universo familiar fechado e auto-centrado e o mundo “fora de quadro”, de onde chegam as novidades e as diferenças.



Fotogramas extraídos do filme *Babás*.

Ao colocar essas duas imagens lado a lado a diretora funde, pela montagem, a imagem de Joaquim à de Marieta, a de Denise à da jovem negra e a imagem da própria Consuelo à de Julio de Mattos. Nesse momento, Joaquim não é apenas o filho de Consuelo, as suas filmagens não são só imagens familiares e Denise não é a babá que quase não aparece nas filmagens. No encontro impossível entre Marieta e Joaquim, o que se forma é uma imagem arquetípica das babás e também dos próprios filmes de família; pelo encontro, os filmes familiares de Consuelo Lins e Julio de Mattos encarnam os conflitos da história e ganham uma dimensão pública que nada tem a ver com o apelo voyeurístico que esse tipo de imagem pode oferecer.

A imagem antes do filme

Na Cinemateca Brasileira o material da família Mattos está depositado na sessão “filmes domésticos”, o que, num primeiro momento, pode parecer a classificação mais adequada para filmes que chegam no arquivo vindos do universo familiar. No entanto, uma análise mais minuciosa das imagens produzidas por Julio de Mattos nos revela que havia por parte do cinegrafista um desejo de não se restringir apenas ao campo dos “filmes de família”.

Ao ser entrevistada em 2011,¹ dona Marieta afirmou mais de uma vez, que os filmes de seu pai além de mostrarem a família “eram verdadeiros documentários”. Nas suas próprias palavras: “Tem muito da família, mas também é um documentário, meu pai se interessava pelo que estava acontecendo e não só em Piracicaba”. De fato, as imagens produzidas por Julio de Mattos vão muito além do ambiente familiar. Em 1924, tomado por um ímpeto jornalístico, Mattos correu com sua câmera para a capital

¹ Em 2011, realizamos uma série de entrevistas com Marieta Mattos.

paulista no intuito de registrar o bombardeio realizado pelos revoltosos. Sob o letrero *Uma testemunha muda de 1924*, o cinegrafista apresenta a movimentação na cidade, a aglomeração do povo e uma casa afetada pelo bombardeio.

Na fala de Dona Marieta chama atenção também, as lembranças dos ensaios e das repetidas vezes que seu pai pedia para ela refazer uma determinada cena. Ela descreve, por exemplo, a realização de uma filmagem em que várias crianças aparecem fantasiadas encenando uma coreografia para a câmera:

Tinha muita coisa que tinha que ensaiar. Tem uma cena na parte final do filme lá em Piracicaba que é muito boa. Lá na nossa casa tinha um quintal no fundo e teve uma festa no colégio organizada por uma tia minha. Era uma festa de bonecas, tinha umas caixas de bonecas enormes e as menininhas ficavam na caixa, daqui a pouco saíam da caixa e começavam a dançar. Cada uma representando um papel. Eu fiz dois papéis, um era a japonesa, e fiz também um dueto, onde eu fazia o homenzinho. Com roupa à moda antiga... enfim, tudo para o teatro, não é? Fazia muito calor em Piracicaba e aquilo tava esquentando demais, resultado, para que meu pai filmasse ele teve que cortar diversas vezes e refilmar, porque eu não queria ficar com aquele calor da peruca todo na cabeça, mas no fim saiu bonitinho porque ele só colocou as cenas boas. (Mattos, 2011)

Nos relatos de Marieta e nas próprias imagens de Julio de Mattos, fica claro que o cinegrafista representava diferentes papéis, além de ser cinegrafista familiar, flertava também com o cinema amador. A distinção entre os cineastas amadores e familiares é tema recorrente na bibliografia dedicada aos filmes domésticos. O pesquisador Roger Odin afirma que ainda que esses personagens sejam constantemente confundidos, eles possuem uma atitude radicalmente diferente diante da filmagem e das próprias imagens (Odin, 1999). Para Odin, o cineasta familiar se caracteriza por ser um participante, ele funciona como um agente catalisador, um *go-between*, que tem como função primordial reunir o grupo. Antes mesmo de

se tornar um filme, a filmagem já produziu seus efeitos aproximando e criando interações entre as pessoas. Dentro do espaço familiar filmar é um jogo coletivo e não precisa de mais justificativas do que o momento mesmo da tomada de vista (Odin, 1995).

Já para o cineasta amador filmar não é apenas um jogo. O seu maior desejo é dominar a técnica e a estética cinematográfica para fazer “bem feito”. A sua preocupação é com o resultado final. Odin cita como exemplo o filme *O Amador* (1979), do diretor polonês Kieslowski. O filme narra a trajetória de um cineasta familiar que pouco a pouco é tomado pelo desejo de “fazer cinema” e que por causa dessa troca de papéis perde a esposa e a filha. Em uma das cenas citadas por Odin vemos o personagem filmar sua filha se balançando em uma cadeira, quando a cadeira desmonta o cinegrafista pede para a mulher não pegar o bebê e segue filmando. “E se ela cair de uma varanda, vai continuar filmando?”, pergunta a esposa com raiva. Para Odin, essa sequência define a distinção radical entre os cineastas familiar e amador, que sonha no fundo em ser um profissional: “filmar sua vida como cineasta é excluir a si mesmo da família, transformar a vida familiar em espetáculo” (Odin, 1999: 52).

Julio de Mattos parece em seus filmes estar sempre transitando entre essas fronteiras, por vezes ele se coloca como um participante, um membro da família, chegando até mesmo a passar a câmera para sua esposa para se deixar filmar brincando com a pequena Marieta. Em outros momentos, Mattos encarna o documentarista, o repórter que vai a busca dos últimos acontecimentos e que não só os registra, mas os edita, insere cartelas. Há ainda o Mattos diretor de cena, que pede para Marieta repetir diversas vezes a ação até que ele consiga captar o momento de forma satisfatória. Para esse Mattos a estrela principal das filmagens é sem dúvida a graciosa Marieta, mas ele dirige também os amigos realizando pequenas *gags* como em *Surpresas de um pescador*, onde vemos um pescador que é diversas vezes surpreendido pelas coisas inusitadas que puxa em sua vara.



Filmagens feitas por Julio de Mattos (1920-1930) – Cinemateca Brasileira. No primeiro quadro Marieta Mattos no quintal, no segundo a multidão espera pelo General Isidoro dias Lopes na Revolução de 1924, no terceiro Marieta e um amigo fantasiados fazem uma coreografia dirigida pelo pai.

Há ainda uma outra característica peculiar nos filmes de Mattos, não encontramos neles o repertório de imagens de festas de aniversários, casamentos, batizados e todos os tipos de reuniões familiares que costumam aparecer na maior parte dos filmes domésticos. Destinadas em geral ao uso quase exclusivo das famílias, as imagens domésticas têm como função primordial produzir lembranças e possibilitar a recriação mítica do passado vivido e compartilhado (Odin, 1999: 39). Os filmes familiares são formados por sequências e ações justapostas sem ligações causais, que avançam em uma temporalidade fluida e descontínua, embaralhando temporalidades eles permitem aos seus participantes a construção de um passado ficcional. Esses filmes dão à família uma ancoragem mítica, colocam à prova as transformações do mundo, “fixam em uma imagem sempre perpetuada, sempre reiterada: em cada nova projeção de um filme de família, os membros da família vêem nessa imagem A Família” (De Kuyper, 1995: 11-23). As repetidas imagens dos felizes encontros familiares possuem a função de reavivar as lembranças e dar coerência à memória familiar

A construção do passado mítico, da imagem familiar, passa nos filmes de Mattos principalmente pela figura de Marieta. Quando Mattos encarna o cineasta familiar, que filma ao acaso os eventos domésticos, é a filha que

capta sua atenção. Nos rolos de filmes doados por Marieta para a Cinemateca Brasileira, as imagens do cotidiano se concentram sobre as peripécias da menina. Quando Mattos filma a família, na verdade ele filma a filha: Marieta com a mãe, Marieta com os avós, Marieta com as tias, Marieta com a prima, Marieta no galinheiro, Marieta indo para a escola, Marieta aprendendo a andar, Marieta aprendendo a dançar o *Charleston*.

Chegamos aqui mais uma vez ao plano de Marieta com sua babá. No rolo de película original ele está imerso em meio a uma série de outras imagens da criança, é apenas um plano curto que não dura mais de doze segundos. Quando perguntamos para Marieta se ela possuía alguma lembrança especial da babá, ela logo afirmou que não. A jovem negra sentada ao seu lado não foi uma babá especial que tenha marcado sua infância. Essa é a única vez em todo o material filmado por Mattos que a jovem aparece, e a imagem não parece portar nenhuma carga de excepcionalidade.

Nas rememorações de Marieta essa imagem nunca foi citada, ao contrário da Revolução Paulista, do teatrinho de bonecas encenado pelas crianças e de outras tomadas realizadas pelo pai, como a construção do edifício Martinelli e a grande enchente de Piracicaba, que voltam constantemente em suas narrativas sobre o filme. As imagens que impregnaram a memória de Marieta e que são valorizadas em sua fala, são justamente aquelas em que seu pai atuou como documentarista ou diretor de cena. Mesmo nas imagens familiares, Marieta gosta de destacar o valor documental, como no exemplo seguinte, em que comenta as filmagens do seu primeiro dia de aula: “O colégio era muito bonito, tinha uma pátio enorme, um pátio interno. Eu com os coleguinhas no primeiro ano primário, aparece o colégio. Isso é muito bom, é documento também, esse colégio existe até agora” (MATTOS: 2011).

Sem dúvida alguma Marieta possui uma relação afetuosa com as imagens, mas o seu grande orgulho é o fato do pai ter produzido

“documentos tão preciosos”. Notamos que no caso da família Mattos, as imagens da família são consideradas como documentos históricos mesmo antes da sua chegada ao arquivo público e são vistas pelos próprios membros da família como portadoras de algo maior do que a memória familiar. Marieta não tem filhos nem sobrinhos, o gesto de doar as películas para a Cinemateca revela a preocupação e o desejo de que essas imagens não sejam esquecidas quando ela não estiver mais presente. Para Marieta, os “documentos maravilhosos” produzidos pelo pai são testemunhas em movimento de uma época passada, atestam a existência de outras formas de vida, são fonte de conhecimento e porta de entrada para a história que devem ser preservadas para as próximas gerações.

Mapeando o percurso das imagens da família Mattos percebemos que elas passaram por um curioso processo de migração. Saíram do ambiente doméstico, onde eram entendidas como documento histórico, e entraram no arquivo público como memória privada. Uma busca no site da cinemateca com as palavras-chave “Revolução de 1924”, não levará o pesquisador até as imagens de Mattos. Já uma pesquisa contendo as palavras “doméstico” ou “família”, indicará a existência do material. Na Cinemateca Brasileira, as filmagens foram classificadas e valorizadas pelo seu caráter privado.

A entrada no acervo de “filmes domésticos” da cinemateca permitiu que Marieta e sua babá fossem descobertas e retrabalhadas por Consuelo Lins, que por sua vez percebeu na imagem uma singularidade que não lhe era original. No material bruto a jovem babá está submersa nos infinitos planos de Marieta que captam a todo o instante o nosso olhar. Apesar de não pertencer à família, a babá acaba por representar o mesmo papel das tias, avós, primas e de tantos outros adultos que aparecem ao lado da criança. Na visão do cinegrafista encantado por sua filha os adultos são apenas personagens secundários responsáveis por dar suporte e incentivo à menina, dispositivos que atuam no sentido de despertar Marieta para alguma ação, seja sorrir, correr, andar ou dançar o *Charleston*.

A singularidade dessa imagem se faz pelo gesto de montagem de Consuelo Lins. Ao separar o plano da babá do material original e das diversas tomadas de Marieta, a diretora inverte os papéis. Pela montagem, a babá passa a representar o papel principal, que no material bruto é destinado apenas à criança. Repetidos, compostos com imagens vindas de outros arquivos, montados e comentados, esses fotogramas dos anos 1920 passam a falar do lugar ocupado pelas babás na sociedade brasileira, não apenas pela babá de Marieta, mas por todas que estão entre o dentro e o fora de quadro. O ingresso das imagens de Julio de Mattos no filme de Consuelo Lins permite que essa personagem possa, pela primeira vez, contar a sua história.

Referências bibliográficas

- ASTRUC, Alexandre (1992), “Naissance d’une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo” in *Trafic*, n° 3, Paris, pp. 151-158
- BENJAMIN, Walter (1996), “A doutrina das semelhanças” in *Walter Benjamin, obras escolhidas vol 1. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 109
- BLUMLINGER, Christa (2007), “Leer entre las imagenes” in Antonio Weinrichter (ed), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra: Gobierno de Navarra, pp. 50 - 63
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008), *La ressemblance par contact: archeologie, anachronisme et modernité de l’empreinte* Paris: Les Editions de Minuit
- DE KUYPER, Eric (1995) “Aux origines du cinéma: le film de famille” in Roger Odin (ed), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck, pp.11-23

- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2004), *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Editora Perspectiva
- GENNETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil
- CATALÀ, José María (2007), “Las cinizas de Pasolini y el archivo que piensa” in Antonio Weinrichter (ed), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensaio*, Navarra: Gobierno de Navarra, pp. 92-110
- LINDEPERG, Sylvie (2007) *Nuit et Brouillard: un film dans l’histoire*, Paris: Odile Jacob
- ____ (2008), “Le film palimpseste ” in *Paisagens: o trabalho do tempo*, Doc’s Kingdom, Seminário Internacional sobre Cinema Documental, Portugal, pp. 146-150
- LINS, Consuelo; BLANK, Thais (2012), “Ruínas da intimidade: os objetos encontrados por Péter Forgács” in *Péter Forgács: Arquitetura da Memória*, São Paulo, pp. 110-113
- MATTOS, Marieta Camargo (2011), Entrevista concedida a Thais Blank
- ODIN, Roger (1995), “Le film de famille dans l’institution familiale” in Roger Odin (ed), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris: Méridiens Klincksieck, pp. 27-39
- ____ (1999), “La question de l’amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion” in *Communications*, 68, Paris: pp. 47-89
- SAMAIN, Etienne (2011), “As ‘Mnemosyne(s)’ de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte” in *Revista Poiésis*, nº 17, Julho, pp. 29-51

Filmografia

- Babás* (2010), de Consuelo Lins
- Família Camargo Mattos* (décadas de 1920 e 1930); Acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira.
- O Amador* (1979), de Krzysztof Kieslowski

VÍDEOS “DE FAMÍLIA” COMO GÊNERO: PARTICULARIDADES DOS ARQUIVOS ORIGINAIS E ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS VÍDEOS DO *YOUTUBE*

Lígia Diogo *

Resumo: Quando o novo milênio chegou, o fim do vídeo analógico já estava decretado. Em parte, o fato da história desse suporte ter sido tão breve explica a falta de reflexão teórica sobre alguns grupos de obras produzidas em fitas magnéticas. Esse artigo parte de uma pesquisa sobre os vídeos analógicos de família e discute também se os vídeos de família podem ser considerados um gênero; aborda também certas particularidades dos arquivos dessas imagens e sons íntimos.

Palavras-chave: gênero, vídeo analógico, vídeos de família, arquivo, memória.

Resumen: Cuando llegó el nuevo milenio, el fin del vídeo analógico estaba ya decretado. En parte, el hecho de que su historia haya sido tan breve explica la falta de reflexión teórica sobre algunos grupos de obras producidas en cintas magnéticas. Este artículo parte de una investigación sobre los vídeos de familia en soporte analógico y discute si los vídeos de familia pueden ser considerados un género, al tiempo que aborda ciertas peculiaridades de los archivos de esas imágenes y sonidos íntimos.

Palabras clave: género, vídeo analógico, vídeos de familia, archivo, memoria.

Abstract: When the new millennium arrived, the end of magnetic videotape was already decreed. The fact that the history of this support was so brief may explain the lack of theoretical reflection on some groups of works produced on magnetic videotape. This article is a research on family videos made with magnetic videotape discusses whether family videos can be considered a genre and addresses certain peculiarities of the archival of these intimate images and sounds.

Keywords: gender, analog video, family videos; archive; memory.

Résumé: Lorsque le nouveau millénaire est arrivé, la fin de la vidéo analogique avait déjà été décrétée. Le fait que l'existence de ce support ait été si brève explique en partie l'absence de réflexion théorique sur certains groupes d'œuvres réalisées sur une bande magnétique. Cet article est une recherche sur la vidéo de famille sur support analogique: il examine si des vidéos de famille peuvent être considérées comme un genre et traite de certaines des particularités des archives de ces images et sons de caractère intime.

Mots-clés: vidéo analogique, vidéos familiales, archives, la mémoire.

* Doutoranda pela Universidade Federal Fluminense - UFF.
E-mail: ligiadiogo@hotmail.com

Esse artigo resulta da pesquisa de mestrado intitulada: *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente* (2010).

Introdução: vídeos de família, uma história muito breve

O vídeo-cassete (...) atende perfeitamente a uma preocupação que deve-se considerar como fundamental da cultura de um país: a ausência de fronteiras entre passado, presente e futuro no universo da arte e do pensamento.

Cândido José Mendes de Almeida, 1984.

Em 1984, menos de duas décadas atrás, preocupado com um projeto de preservação da criação cultural brasileira, Candido José Mendes de Almeida considerava o vídeo analógico um instrumento extremamente viável para tal fim: não apenas para a difusão do conhecimento, como veículo de informação e educação, mas também como um forte agente de preservação de imagem e som (Almeida, 1984: 10). O autor parecia um tanto maravilhado com essa tecnologia entre outros motivos porque acreditava que, no início dos anos 1980, graças ao vídeo, o Brasil enfim possuía ferramentas adequadas para manter as produções culturais protegidas e, assim, possibilitar no futuro uma revisão crítica do passado. Para Almeida, naquela época, o uso do vídeo-cassete constituía-se, “indiscutivelmente, na única saída para o exercício do respeito ao conhecimento e à cultura”, acrescentando que se tratava da “alternativa para assegurar intacto o momento da criação e garantir a sua repercussão através dos tempos”. Assim, como um “veículo de memória”, o vídeo seria “uma realidade insofismável nos grandes centros do mundo” (Almeida, 1984: 10-11).

Apenas cinco anos após o lançamento do livro de Almeida, no entanto, Luiz Fernando Santoro já alertava sobre a questão problemática do arquivamento de material gravado em vídeo por longos períodos. Já havia

sido observado que as fitas se deterioravam com o tempo e, além disso, o avanço tecnológico já tinha tornado determinados formatos obsoletos por não serem compatíveis com os novos equipamentos lançados no mercado; era o caso dos “antigos videotapes *portapack* de rolo aberto, hoje sem *players* disponíveis”, por exemplo (Santoro, 1989: 20). Por tal motivo, não adiantaria muito se, num delírio arquivista, os brasileiros houvessem sido capazes de captar toda a sua cultura em um formato de vídeo que seria ultrapassado por um avanço tecnológico ininterrupto e tornado indecifrável em um futuro próximo; ou, ainda, cujo material sensível se estragaria com facilidade. Santoro estimava também que o suporte doméstico¹ teria uma vida útil de cerca de dez anos e, prevenia, “se mal conservadas, uma vida ainda menor” (Santoro, 1989: 20).

Também nas casas de família, pelo menos no início, a maioria das pessoas que produzia registros íntimos utilizando esse suporte acreditava na capacidade desse meio de preservar por muito tempo as imagens e os sons daqueles momentos vividos e captados em fita magnética. Cabe supor que ninguém compraria uma câmera e faria tantas filmagens, ou contrataria profissionais para produzir vídeos de momentos importantes, caso desconfiasse que o vídeo teria uma história tão curta.

Hoje, as palavras de Santoro podem ser ouvidas como profecias. Na verdade, cerca de uma década depois do lançamento de seu livro, na virada do milênio, as câmeras de vídeo analógico e os vídeos-cassetes já tinham se tornado objetos ultrapassados, difíceis de encontrar nas lojas de equipamentos eletrônicos e muitas das fitas que continham vídeos de família já estavam se estragando.

¹ Para as fitas pré-gravadas, que continham filmes ou programas de televisão, Luis Fernando Santoro apontava uma mesma previsão de durabilidade, cerca de dez anos. Entretanto, os equipamentos e suportes de vídeo analógicos considerados profissionais, utilizados pelas emissoras de televisão, por exemplo, podiam durar cerca de vinte anos. Tanto que, no final dos anos 1980, Santoro afirmava que nesses acervos já se podia “observar o deterioramento e obsolescência das fitas gravadas” (Santoro, 1989: 20).

De fato, a história do vídeo analógico e, em especial, do vídeo analógico de família foi bem curta. Considerando que alguns desses equipamentos chegaram ao Brasil antes mesmo do lançamento da primeira câmera no país,² em 1983, e que no início do século XXI a tecnologia digital rapidamente desbancou o vídeo analógico de seu lugar nas prateleiras das lojas, podemos sugerir que se produziram registros de família nesse suporte por pouco mais de vinte anos³. Apesar de sua breve história, esse tipo de registro íntimo se tornou bastante popular. Até agora, contudo, essa produção despertou pouco interesse como objeto de pesquisa. Mesmo outros materiais feitos com o objetivo de registrar momentos familiares, captados em película cinematográfica ao longo de todo o século XX, receberam pouquíssima atenção em estudos acadêmicos. Esse artigo propõe uma reflexão sobre os termos e conceitos mais adequados para uma possível diferenciação desse grupo de registros audiovisuais dos demais. Trata-se de um primeiro passo para inserir a produção audiovisual íntima e familiar na arena de estudos sobre a produção cinematográfica e audiovisual contemporânea.

Essa discussão parece ter se tornado particularmente interessante hoje, quando imagens e sons desse tipo podem ser encontrados facilmente em diversos sites da internet e são trocados todos os dias nas redes sociais. Até mesmo nas salas de cinema passou a ser comum nos depararmos com filmes que utilizam vídeos de família como matéria prima para contar suas histórias.

² A empresa Sharp lançou a primeira câmera de vídeo produzida no Brasil em agosto de 1983.

³ Os vídeos de família citados nesse artigo foram produzidos nos primeiros anos da década de 1990; uma época que, com base nessa amostragem, pode ser considerada o ápice de tal produção no Brasil.

“De família” como um gênero audiovisual

*A classificação dos filmes em função do gênero a que pertencem é um
aspecto fundamental da instituição cinematográfica.*

Antonio Costa

Filha, sua fala não é choro. Nesse filme a sua fala é outra.

Amancio, *Banho de sol* (1990)⁴

No livro *Compreender o cinema*, o pesquisador italiano Antonio Costa pretende fazer uma introdução ao cinema –“ao conhecimento de sua história, de suas técnicas, de sua linguagem” –, voltada tanto para estudantes e professores da área como para pessoas interessadas em apenas ter um conhecimento maior do assunto, sem pretender “tornar-se especializado” (Costa, 1989:16). Por ser inquestionável o papel da indústria fílmica hollywoodiana para definir o que se compreende por cinema até os dias de hoje, esse tema é tratado com destaque no livro. Uma das heranças desse sistema de produção é a divisão dos filmes em gêneros: esse legado ainda paira sobre a prática audiovisual e contagia boa parte das análises críticas e teóricas do cinema e da produção videográfica. Pensar em gêneros permite relacionar, aproximar ou diferenciar obras de países, diretores, épocas, modos de produção e temáticas diversas. Trata-se de uma perspectiva que, sem excluir a singularidade que cada filme ou vídeo possui, permite um olhar mais abrangente, capaz de abstrair e generalizar.

No caso da idade de ouro do cinema clássico norte-americano, a divisão de gêneros “antes de se tornar uma indicação útil para o espectador

⁴ O título desse vídeo foi atribuído durante a pesquisa de mestrado “Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente”, assim como a grande maioria dos vídeos de família analógicos que fazem parte do *corpus* analisado.

ou um tema de grande importância para o estudo da narrativa fílmica”, afirma Costa, “constitui uma exigência fundamental do cinema de estúdio” (Costa, 1989: 94). Convém ressaltar que, nesse contexto, usualmente, aplicava-se essa diferenciação apenas aos filmes de ficção, tais como: *western*, musical, *noir*, comédia, ficção científica, dentre outros. Essa classificação se dava por indicadores que podiam ser percebidos em cada obra: o processo de produção, os aspetos figurativos e os recursos narrativos. A listagem de características presentes em cada filme sempre foi uma das maneiras de definir a que gênero pertence cada exemplar, entretanto, outros critérios também podem ser considerados. O sistema dos gêneros cinematográficos pode ser estudado por aquilo que se mantém constante na produção de filmes, mesmo após algumas transformações. Mas os limites que diferenciam um filme de outro e os grupos que podem ser considerados, “vive numa relação dinâmica com a situação política, social e cultural”. (Costa, 1989: 98). As categorias que eram utilizadas na época áurea do cinema narrativo hollywoodiano, por exemplo, não são suficientes para pensar o documentário como gênero. Segundo Bill Nichols, no livro *Introdução ao documentário*, esse tipo de filme seria definido de forma relativa ou comparativa, ou, mais precisamente, “o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda” (Nichols, 2005: 47-49).

No que tange ao objeto deste artigo, a idéia que se tem do grupo de produções audiovisuais consideradas “de família” é bastante vaga. Essa é uma expressão facilmente reconhecida e amplamente usada, principalmente de maneira coloquial, mas, diferente do que se poderia supor, a sua definição não é tarefa fácil ou rápida. Quando se alude a essas produções tem-se em mente, geralmente, gravações que não necessariamente obedecem a regras pré-estabelecidas, a pressões do mercado ou a lógicas narrativas mais ou menos determinadas; ou, inclusive registros que não se propõem a atuar em favor de grandes causas sociais ou políticas. Nesse

sentido, os vídeos de família seriam até mais “independentes” do que as obras da vídeo-arte ou os programas dos movimentos populares, que se inserem em contextos de significância mais universais.

É habitual pensar esse tipo de produção como um montante de registros sem preocupações estéticas, conceituais ou criativas na sua realização. Além disso, os produtos considerados como parte desse grupo nem sempre se parecem uns com os outros, sendo fácil apontar diferenças entre um vídeo de família e outro, ainda que sejam registros de uma mesma família, arquivados numa mesma estante da sala ou num mesmo baú. Entretanto, apesar da dificuldade de listar características que sejam comuns a todos os exemplares desse tipo de material – e sendo, portanto, impossível demarcar limites rígidos para essa produção – a discussão em torno da ideia de gênero se mostra pertinente para pensar “de família” como um grupo de obras audiovisuais singulares.

A fórmula para definir o documentário como um gênero utilizada por Bill Nichols pode ser aplicada também aos registros íntimos, sejam fílmicos ou videográficos. Sendo assim, o primeiro passo é comparar as produções “de família” com outros filmes. Isso permitirá observar com quais materiais compartilham características e de quais diferem, bem como se essas produções devem ser entendidas como parte de grupos mais abrangentes e legitimados. Roger Odin (1995), por exemplo, ao tratar do silêncio em torno dessa produção, mesmo sem pretender definir o gênero “de família”, o compara com cinco tipos de filmes, apenas para diferenciá-los. Na introdução do livro *Le Film de famille*, fica evidente que, para esse autor, filme de família é algo diferente das obras de ficção, institucionais, publicitárias, experimentais e pornográficas.

A pesquisa de Lila Foster (2010), por sua vez, pode ser considerada como uma fonte duplamente rica, pois permite o contato com duas maneiras de entender o filme de família – ou o filme doméstico, como ela o denomina. Por se tratar de uma análise sobre o acervo da Cinemateca

Brasileira, o trabalho contém os dados e práticas que orientam a diferenciação desses filmes na catalogação usual dessa instituição e, ao mesmo tempo, propõe uma nova maneira de lidar com essa produção a partir de uma problematização teórica dessa rotina. Apesar de armazenar registros íntimos em película cinematográfica, ainda não existe na Cinemateca Brasileira uma definição que estabeleça critérios para a classificação desses filmes (Foster, 2010: 24). É a prática cotidiana que indica ao arquivista se um novo material é, de fato, um filme doméstico: lotes trazidos por familiares, a bitola dos materiais (16mm, 9.5mm, 8mm e Super-8) e a falta de finalização (filmes sem montagem ou letreiros), são alguns dos indicativos (Foster, 2010: 24). A análise de Foster mostra que outros métodos de catalogação devem ser desenvolvidos, porque, por exemplo, há filmes domésticos realizados em 35mm e alguns deles foram montados e possuem letreiros.

Nas raras vezes em que o material audiovisual de família é abordado em pesquisas e críticas, recorre-se ao uso de algumas expressões associadas a essa produção, tais como: não-profissional, amador ou doméstico. A associação desse tipo de registros ao gênero documentário como um grupo de produção conceitualmente mais legitimado, também é comum. Convém indagar, porém, se esses termos poderiam ser realmente aplicados a esse tipo de material ou se seria necessário o uso de uma expressão específica, como “de família”, para agrupar essas produções. Por isso, os trabalhos de Roger Odin e Lila Foster, que utilizam esse tipo de associação, servem de ponto de partida para questionar a validade do uso de algumas categorias para se referir aos vídeos de família analisados. No entanto, não será suficiente citar as definições que ambos os autores arriscaram para esse grupo de produções. O grande desafio reside em abordar o desencontro existente entre o que cada um dos autores considera por profissional, amador ou documentário, pois nem sempre há concordância entre os sentidos atribuídos a essas palavras. Sendo assim, a melhor estratégia parece

ser começar com o confronto entre esses diferentes conceitos e comparar tais significados com alguns exemplos de vídeos analógicos de família.

Encontros e desencontros de conceitos

No artigo *Le film de famille dans l'institution familiale*, Roger Odin define o filme de família como uma obra realizada por um membro da família. Logo em seguida, porém, o autor explica que esse é um dos tipos de filmes não-profissionais que existem, e que haveria mais outros três tipos (Odin, 1995: 27). Aparentemente, para Odin, “não-profissional” quer dizer um filme realizado por alguém que não trabalha com filmagens. Mas não há clareza no critério utilizado para determinar se um cinegrafista é profissional ou não, talvez poderia ser a existência de seu registro no sindicato ou a conclusão de um curso universitário, por exemplo. Além disso, cinegrafistas profissionais também realizam filmes e vídeos para preservar as memórias de suas próprias famílias. As imagens mais antigas preservadas pela Cinemateca Brasileira, que datam de 1910, por exemplo, foram efetuadas pelo cinegrafista profissional Aristides Junqueira, e trata-se de registros espontâneos na companhia de seus amigos e familiares, que inclusive interagem com a câmera. Esses registros não estão catalogados como “filmes domésticos”, mas poderiam ser assim definidos (Foster, 2010: 24-25). Pode-se pensar ainda em outras possibilidades de entendimento para a expressão “não-profissional”. Poderia ser um filme realizado “de graça”, sem precisar de pagamento, já que um filme profissional seria um produto comercializado e realizado em troca de determinada quantia de dinheiro. Algumas preocupações com as filmagens, a edição, a finalização, o uso de créditos e trilha sonora, além de um tom formal e impessoal, por exemplo, poderiam ser apontados também como indícios definidores de uma obra profissional. Ou, ainda, poderia ser considerado profissional o filme ou

vídeo realizado com o uso de equipamentos ditos profissionais pelo fabricante, como o uso da película de 35mm.

Nenhuma dessas alternativas, porém, poderia ser usada de maneira unívoca e generalizada para definir os registros audiovisuais íntimos, segundo mostra tanto a análise de Lila Foster como essa da qual o presente artigo faz parte. O próprio Aristides Junqueira, cinegrafista citado anteriormente, foi contratado para realizar filmes íntimos de outras famílias. Nesse caso, ele assumiu uma postura bem menos espontânea, tendo cuidados na produção e na finalização dos filmes e recebendo um pagamento pelo seu trabalho. Foster aponta duas dessas obras de Junqueira: “O Presidente dos Estados Unidos e seus familiares”, 1910, e “A Exma. Família Bueno Brandão em Belo Horizonte no dia 11 de julho de 1913”, 1913 (Foster, 2010: 25). Mesmo sendo produtos comerciais e com requinte de acabamento, ambos são filmes de família. Por sua vez, BORGES, *Bodas de Ouro*, é um vídeo realizado por um membro da família – um dos filhos do casal protagonista –, mas exhibe cuidado técnico na filmagem, inclusive com o uso de equipamentos especiais, ditos profissionais, de iluminação e para a captura do som. Esse registro também foi finalizado com fusões e créditos, tanto iniciais como finais. A narração do evento é em terceira pessoa e segue um padrão jornalístico televisivo. No entanto, em alguns trechos o laço de parentesco do cinegrafista é confessado. Por outro lado, assim como comentado anteriormente, a pesquisadora Lila Foster, também encontrou no acervo da Cinemateca Brasileira filmes íntimos realizados com equipamentos e material sensível considerados profissionais; é o caso dos filmes em 35mm da família Severiano Ribeiro (Foster, 2010: 22).

No caso do vídeo analógico, é válido destacar que, da mesma forma que o estúdio de fotografia e o fotógrafo profissional não deixaram de existir com o surgimento das câmeras fotográficas fáceis de usar, desde meados da década de 1980 também se tornou comum a contratação de profissionais ou empresas especializadas para a gravação e edição em vídeo

de eventos importantes para a história de famílias comuns. Sabe-se que tal prática era bastante usual. Para as famílias que não possuíam suas próprias câmeras, a contratação de um serviço profissional de registro era uma alternativa viável, já que era utilizada apenas em algumas poucas ocasiões. Para quem possuía câmera própria, havia o atrativo de dispor, eventualmente, de um registro mais “bem feito” sobre um momento que merecia ser recordado. Evidentemente, muitos dos vídeos considerados “de família” podem ser enquadrados como totalmente “não-profissionais”, pois respondem a todos os critérios possíveis apontados: feito por alguém que não trabalha com filmagens em vídeo, sem pagamento, sem cuidados técnicos e com equipamentos para amadores. Conclui-se, porém, que nenhuma das possibilidades de sentidos previstas para a expressão “não-profissionais” poderia ser aplicada a todos os vídeos considerados “de família”.

Retornando à proposta de conceituação de Odin, determinar o eixo familiar como um circuito comunicacional específico seria suficiente para distinguir os filmes de família dos outros três tipos de produção entendidos como “não-profissionais”: os amadores, os “militantes” e aqueles realizados por alunos no âmbito das instituições escolares (Odin, 1995: 27-28). Amador, neste caso, diz respeito a uma produção que se dá no âmbito dos clubes de cinema amador, que visam a um espectador entendido – assim como o público do cinema experimental, também cineasta ou pesquisador de cinema (Odin, 1995: 27). Lila Foster, por sua vez, considera necessário refletir sobre o uso do termo “amador”, pois o mesmo tem diversas implicações se for levada em conta a história do cinema no Brasil. No desafio de abordar a questão dos “filmes de família” a partir do caso brasileiro, ela propõe três possíveis diretrizes para o cinema amador: a primeira seria a de uma produção despreocupada e despretensiosa; a segunda seria a de um estágio de aprendizado de algo que se pretende no futuro ser profissional; e a terceira, mais complexa, trataria de uma condição

amadora do cinema brasileiro em geral: uma situação de precariedade econômica, ausência de industrialização e dependência. A primeira perspectiva apontada inclui, segundo Foster, produções como os filmes de família, o que se contrapõe à proposta de Odin, que havia destacado “de família” e “amador” como tipos diferenciados de produção não-profissional.

Indo um pouco mais além na tentativa de conceituação desse grupo de obras, chegamos ao termo “doméstico”: um sinônimo para familiar, segundo consta no dicionário. Pode ser um adjetivo referente à casa ou à vida da família ou ao que vive ou é criado em casa. Tanto a Cinemateca Brasileira como a dissertação de Lila Foster dão preferência a esse termo e raramente utilizam a expressão “de família”. Entretanto, considera-se que essa denominação remete àquilo que é feito apenas no domicílio da família ou que é artesanal. Por isso, realmente, a grande maioria dos vídeos analisados permite a associação à ideia de algo doméstico. Entretanto, como essa palavra pode ser usada para fazer referência a outros tipos de produção, o seu uso não remete a características exclusivas dos registros de família. Além disso, um tipo peculiar de material, inscrito em muitas fitas e DVDs, parece afastar com força essa concepção. Trata-se de gravações originalmente provenientes de meios de comunicação de massa – inclusive com temáticas muito diversas – que, apesar de veiculados nos lares, é fruto de sistemas de produção e de interesses mercadológicos incompatíveis com a lógica doméstica.

Mesmo um show dos Beatles ou o assassinato do presidente norte-americano Kennedy podem ser filmes de família, desde que o objeto, o personagem ou o evento em questão seja julgado digno de figurar na coleção de lembranças familiares, comenta Roger Odin (Odin, 1995: 28). Estejam os membros da família de câmera a postos diante de um evento histórico ou cultural que julgue digno de ser registrado, ou mesmo caso se trate de produções veiculadas por meios massivos como televisão, cinema ou rádio, captados para a fita magnética por um vídeo cassete ou por uma

câmera na frente da tela ou próxima ao alto-falante, ao ser considerado parte da história daquela família o registro passa a fazer parte de sua coleção. Um caso prototípico é DEFANTI, *Desfile Clube Central*, pois o programa gravado, captado com o uso do vídeo-cassete, foi veiculado originalmente por um canal de televisão, no qual uma das crianças da família participou de um desfile de moda infantil. Mas nem sequer é preciso que um familiar esteja presente para que uma gravação da TV seja considerada um produto audiovisual “de família”. É o caso de DEFANTI, *Especial Back Street Boys* e FURLONI, *Programa sobre o Oscar*, que apresentam a gravação de um programa de televisão com o grupo musical americano do qual as crianças eram fãs e um trecho de uma entrevista sobre a premiação do *Oscar*, respectivamente. Esses vídeos se encontram junto com outros registros dessa família em uma fita que contém a maior parte das cenas captadas pela câmera da família. Portanto, o termo doméstico parece impróprio para agrupar essas produções. Apesar de, no caso dos vídeos de família analisados, ser possível perceber que se aplica à grande maioria desse material.

É habitual considerar o fato de conter imagens e sons verídicos, assim como personagens, sentimentos e histórias reais, uma característica comum dos registros de família. Por isso, talvez pareça óbvio o impulso de associar essas produções ao grande gênero documentário, em contraposição às produções de ficção. Inclusive, é interessante notar que esse é um dos poucos gêneros que não é citado por Roger Odin como contraponto do filme de família: apenas são citados o filme de ficção, o institucional, o publicitário, o pornográfico, o amador, o militante e o educativo. Caberia perguntar, portanto, se o motivo dessa ausência não estaria no fato de o filme de família poder ser considerado um tipo de documentário. Segundo Lila Foster, um documentário “infere numa construção discursiva consciente e também possui uma forte carga como gênero constituído” (Foster, 2010: 25), o que seria motivo suficiente para distanciar tal conceito

dos registros de família. “Existe sim uma autenticidade que os difere de outras formas de expressão cinematográfica”, explica Foster, porém, se ao assistir a esse tipo de filme sente-se uma proximidade com uma “realidade”, essa sensação “não significa a mesma aproximação com o real do que aquela implicada no termo documentário” (Foster, 2010: 25).

Vários dos filmes analisados possuem recursos discursivos que poderiam ser associados a estilos de documentários. No caso do vídeo AMANCIO, *Aniversári Inah*, em meio ao registro do parabéns, das conversas dos convidados e de planos da mesa de doces, o cinegrafista realiza entrevistas e seus personagens dedicam músicas e declarações à aniversariante. Esses recursos “documentais” encontrados em alguns vídeos de família compreendem desde um narrador consciente que reflete sobre o que filma, como uma voz distante à câmera que assume uma postura de câmera oculta e registra secretamente certos momentos mais “reais”, inclusive alguns de pessoas desconhecidas, com uma curiosidade antropológica; também há entrevistas, com uso de perguntas e formatos premeditados, indicando o interesse de uma edição posterior. Contudo, são muitos os filmes de família que não se enquadram nessa categoria.

Outro motivo para não considerar que o filme de família pertence ao gênero documentário é a constatação de que nem todos os vídeos observados podem ser tidos como não ficção. Um número considerável de encenações é registrada e armazenada. Existe uma grande variedade de apresentações de teatro, por exemplo, principalmente apresentações de escolas para um grande público, mas também espetáculos caseiros, apenas para a família ou para a câmera. É o caso de VANINI, *Teatrinho na escola*, BERY, *Aniversário de Tally I*, DEFANTI, *Brincadeira de teatro I*, DEFANTI, *Brincadeira de teatro II*, dentre outros.

Os filmes de família não são, portanto, nem documentários, nem filmes não-profissionais, nem amadores. Nenhum desses termos poderia substituir a expressão “de família” para definir o gênero dos vídeos que são

o foco deste artigo. Mesmo que não adotem um conjunto estabelecido de técnicas, mesmo que não tratem apenas de uma lista de eventos ou temas específicos, e que não apresentem formas e estilos determinados, esses registros são considerados parte de um mesmo grupo. Tudo isso, apesar de serem produzidos por motivações e com formatos muito diversificados. Até aqui os filmes, registros em película cinematográfica, e os vídeos analógicos de família foram tratados como um mesmo grupo, até porque esses registros compartilham muitas características. Ao analisar alguns aspectos técnicos do vídeo analógico, porém, será preciso indagar se o vídeo de família é simplesmente um filme de família em vídeo?

Apenas um filme de família em vídeo? Algumas particularidades do registro magnético

Nenhuma leitura dos objetos visuais ou audiovisuais recentes ou antigos pode ser completa se não se considerar relevantes (...) a ‘lógica’ intrínseca do material e das ferramentas de trabalho.

Arlindo Machado, 1997.

Quando Roger Odin tenta definir o que é um filme de família, ao lado dessa expressão ele acrescenta, entre parênteses, o seguinte complemento: “ou vídeo” (Odin, 2010: 27). Na Cinemateca Brasileira, os vídeos aparentemente também não foram esquecidos: consta que dentre os 1.577 filmes domésticos do acervo dessa instituição, 169 (quase 11%) são registros que estão inscritos em fitas VHS. Porém, os filmes em película merecem maior cuidado de preservação, tanto é que todas essas fitas armazenadas no acervo são apenas cópias de “filmes domésticos” produzidos em suportes mais nobres feitas para facilitar o acesso ao material

em película e preservá-lo. Nenhum desses vídeos, portanto, contém gravações originalmente realizadas em vídeo. Nos dois casos, o vídeo de família é tratado como apenas uma variante do filme de família, uma opção menos nobre e que desperta menos interesse; mas, ainda assim, um tipo de filme de família.

Pretende-se aqui demonstrar, contudo, que algumas singularidades tecnológicas do vídeo indicam a maneira como os registros foram realizados, a amplitude de seu alcance como prática social e as formas de seu armazenamento. Embora essas especificidades do suporte possam sinalizar tudo isso, apenas ao tratar de questões mais amplas relativas ao momento histórico no qual a produção videográfica está inserida os sentidos dessa prática serão explicitados. De qualquer maneira, a tecnologia do vídeo, de acordo com o contexto que a envolve, estimula a escolha de determinadas estéticas e narrativas bem como certos recursos de expressão, regras de utilização, tendências e possibilidades, que tornam possível essa diferenciação. Mas essa gramática não tem um caráter normativo (Machado, 1997), haveria, nessas características, apenas um valor indicativo. No caso dos registros de família, de fato, qualquer norma técnica ou recomendação estética estará sempre em segundo plano.

Certas particularidades da tecnologia do vídeo analógico justificam, em parte, por que o consumidor doméstico adquiriu e utilizou esse tipo de câmera e como essa ferramenta se tornou popular para esse tipo de produção. Luis Fernando Santoro (1989) reúne, ao final do segundo capítulo de seu livro, as características do vídeo analógico distribuídos em quinze tópicos; a partir de sua lista, destacamos os pontos mais relevantes para a produção de vídeos de família:

Em primeiro lugar, cabe apontar a facilidade operacional. Tanto o vídeo-cassete como a câmera amadora, produzida para o mercado de bens domésticos, foram concebidos para serem utilizados por não-profissionais. O baixo custo também é um aspeto importante. A câmera de vídeo

analógico e o material sensível necessário para a gravação eram muito mais baratos que a câmera de cinema e os rolos de película. Outro fator que barateava a produção em vídeo é que esse suporte, diferentemente do que ocorre com a película, permitia a regravação, podendo uma mesma fita ser utilizada várias vezes. E, ainda, não era preciso ter gastos com laboratório para a revelação do material.

Por sua vez, o fato do som e da imagem serem simultâneos, gravados numa mesma base material, representou uma inovação sem precedentes. Além disso, a possibilidade de monitoramento direto do material gravado, assim como a imediatividade de exibição e a facilidade de copiagem, também merecem destaque. O vídeo analógico permitia um controle imediato da imagem e do som que estavam sendo gravados. De modo instantâneo, podia-se conhecer a validade da gravação ou, simplesmente, saber se o que se queria filmar estava visível e audível.

A tecnologia do vídeo permitia bastante independência na produção, assim como na distribuição e, ainda, no controle das condições de exibição. O vídeo aproveitava as vantagens do aparelho de televisão, presente na maioria das casas de família, que emite luz própria, dispensando até mesmo o escurecimento do local da exibição.

O vídeo de família deve ser entendido, assim, como um fenômeno de comunicação audiovisual singular, que pode ser considerado mais rico em suas possíveis consequências. Vale destacar que, apesar de existirem registros de família que utilizam como suporte a película de cinema, apenas uma parcela bem pequena da sociedade brasileira teve acesso a esse instrumento de registro. Lila Foster comenta que “o grau de consumo destes equipamentos no Brasil é incerto”, pois não há registros do número de famílias que tinham câmeras de cinema no país ou da quantidade de filmes que foi realizada (Foster, 2010:42). Porém, “quem possuía equipamentos para filmagem doméstica e não era um amador fanático por equipamentos ou um profissional, pertencia à elite”, destaca a autora no sub-tópico

intitulado “Um retrato da elite em positivo” no terceiro capítulo de sua dissertação. “Filmar a família era um Hobby caro”, afirma a pesquisadora, e complementa com a seguinte constatação: “não espanta que o acervo de filmes domésticos da Cinemateca Brasileira tenha entre seus títulos sobrenomes como Bittencourt, Prado, Penteado, Salles, Mello, Segall e Silveira Jullien” (Foster, 2010: 113).

O vídeo, ao contrário, atingiu um público grande e variado, contribuindo para gerar mudanças importantes na forma de produzir e lidar com as imagens de família. O uso recorrente do vídeo em eventos familiares abertos aos amigos e vizinhos da família, por exemplo, obrigou as pessoas a repensarem a forma de se comportar diante da câmera. Essas mudanças nas atitudes acompanhavam a popularização do hábito de registrar casamentos, grandes festas de aniversários e formaturas, mesmo que as filmagens fossem realizadas por empresas contratadas para fazer esse serviço. Graças à tecnologia do vídeo, a imagem de família ganhou movimento e som. Por isso, uma das questões que com ela surgem é a seguinte: será que ver e ouvir nossos parentes, assim como ver e ouvir a si próprio na tela da televisão, mesmo que em exibições para um pequeno público, desencadeou novos modos de identificação com as próprias imagens?

O vídeo de família é um tipo diferente e autônomo de registro. Até aqui, entretanto, apenas recorreu-se à confrontação com outros gêneros audiovisuais e à listagem de suas peculiaridades tecnológicas. Além disso, uma busca por outros indícios capazes de identificar a especificidade do vídeo, a partir da observação dos materiais produzidos pelos próprios familiares, possibilita algumas considerações interessantes sobre esse “gênero”. A intenção é contribuir para mostrar como – apesar de ter percorrido uma história tão curta –, o registro de família em vídeo é único e, ao mesmo tempo, está conectado a formas mais antigas de captar e preservar lembranças em suportes tecnológicos, indicando ainda alguns caminhos a serem trilhados por esse tipo de produção no futuro.

Casas de família como arquivos e outras características dos vídeos de família

De qualquer maneira, tanto o resultado do trabalho dos profissionais contratados como tudo aquilo que era produzido pelas próprias famílias até o final do século passado, constituiu um grupo grande de vídeos que foram arquivados em diversos lares. Considera-se que “vídeo de família” deve ser definido pela utilização do vídeo como ferramenta de registro de imagens e sons que remetam às vivências do passado da família ou de seus membros, especialmente de momentos familiares compartilhados. Essa definição deve ser considerada para além do suporte específico de vídeo analógico (Hi-8, VHS, Super-VHS, Umatic), de aspetos estéticos, figurativos ou narrativos, do uso de recursos de iluminação, edição e finalização, da qualidade de imagem e de som, da relação do cinegrafista com o registro, da utilização de materiais de outros meios. Trata-se, então, de um montante numeroso e heterogêneo de registros, que podem tanto ser produzidos por empresas contratadas como pelos próprios membros da família; podem registrar grandes festas ou cenas corriqueiras do dia a dia; também podem ser imagens de uma ultrassonografia mostrando as primeiras tomadas de um bebê dentro da barriga da mãe, pode conter a gravação de uma música do rádio ou uma historinha infantil contada num disco na vitrola, pode apresentar uma “vídeo-cacetada” ou um jogo de futebol da televisão e inúmeras outras possibilidades.

Seria impossível quantificar, mesmo de maneira apenas aproximada, as fitas de vídeo produzidas no Brasil ou as horas gravadas nesse tipo de material. Não há registros estatísticos no país, ou sequer estimativas sobre essa produção. De todo o modo, o número de câmeras de vídeo, de fitas cassetes ou de vídeos-cassetes vendidos entre as décadas de 1980 e 1990

tampouco seriam dados suficientes para poder arriscar qualquer palpite numérico.

Por outro lado, sabe-se que seria mais viável estudar esse material caso ele estivesse disponível em acervos públicos. Ao contrário dos filmes de família (em 35mm, 16mm, 9.5mm, 8mm ou Super-8), que são cuidados por restauradores e colecionadores devido à natureza sofisticada de seus suportes e encontram espaço em cinematecas e arquivos públicos, como comentado, não há nenhum registro captado em vídeo armazenado na Cinemateca Brasileira, por exemplo. Os vídeos de família são depositados exclusivamente nas próprias casas familiares, onde residem os únicos interessados em preservá-los e arquivá-los. Como, além disso, nunca foram exibidos em salas de cinema ou veiculados por canais de televisão, não há outro lugar onde se possa ter acesso a esses materiais.

Numerosas famílias se esforçaram para conservar de diversas formas o material gravado nessas fitas magnéticas. Nas lojas de aparelhos eletrônicos se vendiam produtos e equipamentos destinados à limpeza das fitas. Como cuidado preventivo ainda, recomendava-se assisti-las de tempos em tempos ou, mesmo sem assistir, era aconselhado que simplesmente as colocassem nos vídeos-cassetes para rebobinar, pois esse procedimento limpava a fita de sujeiras ou de sinais de mofo. Outra medida cautelar, para não perder o conteúdo registrado em uma fita, era fazer uma nova cópia caso esta começasse a apresentar defeitos. Muitas famílias, porém, não costumavam praticar todos esses cuidados, seja porque de fato eram bastante trabalhosos, seja por simples desconhecimento.

Desde o início do século XXI, tanto os equipamentos de reprodução e gravação de conteúdo de vídeos analógicos como as próprias fitas se tornaram ultrapassados nos mercados, e a manutenção dessas máquinas foi se tornando cada vez mais cara à medida que as peças foram ficando mais raras. Alguns modelos de vídeos-cassetes e câmeras se mantiveram no mercado, mas os preços dessas peças passaram a ser superiores aos dos

novos aparelhos de DVD ou das câmeras digitais, e as possibilidades de usos dessas novas máquinas se tornaram muito mais atraentes para os consumidores. Quando as famílias deixaram de ter meios para gravar suas vivências em vídeo analógico e para assistir os registros que já possuíam em suas estantes e baús, manter seus acervos foi perdendo o sentido.

Considerando esses dois fatores – a fragilidade do material e o desuso dos equipamentos de captação e reprodução – três destinos se apresentam para as coleções de vídeos de família. Primeiro, e talvez mais lógico, alguns acervos domésticos foram descartados. Outras famílias, porém, guiadas por algo que simplesmente a racionalidade não explicaria, continuam armazenando suas fitas de VHS até hoje, guardadas em gavetas, prateleiras ou caixas. Essas fitas, sem uso, estão se decompondo. Portanto, nenhuma dessas duas opções é encarada sem tristeza, mas são decisões tomadas de todo o modo, porque parece inútil lutar contra a maré tecnológica que insiste em mostrar que aquele material não tem mais nenhum uso possível. Acredita-se, por exemplo, que a maior parte dos vídeos de família que foram produzidos já não existe. Mas há um terceiro destino possível para esses acervos, e este é, em grande medida, o responsável por possibilitar a realização deste trabalho de pesquisa. Alguns laboratórios fotográficos, produtoras de vídeos e mesmo membros da família com certo conhecimento técnico e um bom computador à disposição, passaram a converter o conteúdo das fitas em arquivos digitais, que são mantidos nos discos rígidos dos computadores ou copiados em discos compatíveis com os próprios computadores ou com os aparelhos mais comuns de reprodução de DVD hoje à venda. Curiosamente, assim como as fitas analógicas, os registros convertidos para os CDs e DVDs, que poderiam ser assistidos facilmente hoje em dia, raramente são vistos e revistos, mas mantêm-se guardados.

Para a realização da pesquisa da qual esse artigo é parte, foram reunidos materiais captados originalmente por câmeras de vídeo analógico

ou por vídeo-cassetes, ainda em fitas ou já digitalizados, de dez famílias. São esses vídeos, precisamente, que constituem o *corpus* da pesquisa. Sete desses acervos de vídeos já passaram pelo processo de digitalização e foram disponibilizados para a análise em DVDs comuns; uma das famílias disponibilizou um DVD de dados reproduzível somente por computadores e apenas duas famílias entregaram seus materiais em fitas VHS. A quantidade de peças cedidas para a pesquisa variou bastante de uma família para outra, assim como o número de vídeos contidos em cada um desses suportes e suas durações. Ao todo foram analisados cento e cinquenta e dois vídeos, dos quais, por exemplo, quarenta e dois são de apenas uma família, enquanto outra família forneceu apenas um vídeo para análise. Há vídeos que duram em torno de uma hora e outros com menos de um minuto de gravação.

A existência de letreiros de início e de final facilitaria a tarefa de separar um vídeo de outro; entretanto, isso é algo bastante raro. Assim, a data mostrada no marcador, os personagens presentes em cada cena ou o local da gravação foram os elementos utilizados para demarcar o começo e o fim de uma gravação. Ao longo dos vídeos, é muito raro o uso de indicações narrativas que sinalizem para a aproximação do clímax do evento registrado – o parabéns, os últimos minutos do ano, o final do jogo –; há casos, inclusive, em que esses momentos nem estão presentes nas filmagens. Bem mais abrupto do que o clímax de um evento é a chegada do final na maioria dos vídeos de família, pois não há trilha sonora ou despedidas que indicam um encerramento da temática abordada. Há casos em que o final é anunciado verbalmente pelo cinegrafista, mas mesmo assim o corte é brusco. E há também os falsos alarmes de fim de filme: por meio do áudio, por exemplo, os personagens se despedem, o cinegrafista avisa que a fita está acabando, mas as gravações ainda continuam por longos períodos. Noutras vezes a câmera é literalmente esquecida ligada, sem que ninguém a controle. Em vez dos letreiros, um recurso muito utilizado nesse tipo de produção é o marcador digital de data e horário do registro – mesmo que

existam casos em que não há concordância entre os dados do marcador e a realidade, como o vídeo KOLB, *Dezembro de 1993 I – televisão e mariposa*, que mostra na tela o ano de 2017, uma data impossível para essa gravação. Esses dados são úteis para os fins desta pesquisa, e também para os objetivos embrionários da realização de vídeos de família: recordar no futuro uma data, um evento ou uma época.

Algumas das características que, à primeira vista, supõem-se óbvias e intrínsecas a todo o conjunto dessas produções, variam ou simplesmente inexistem na medida em que se analisa com mais cuidado esse tipo de obra. Cabe mencionar, de novo, o fato de esses vídeos não serem exclusivamente produzidos por membros da família: profissionais autônomos ou pequenas empresas se especializaram na filmagem de festa e eventos, principalmente familiares, tornando-se, portanto, profissionais do registro familiar em vídeo. Uma segunda característica é que, apesar de serem produções improvisadas e espontâneas, sem formalismos, o resultado não gera experimentações ímpares; ao contrário, percebe-se que muitos vídeos foram realizados sobre certos moldes e registraram os acontecimentos, de maneira semelhante. Vale citar, como exemplo, os registros de aniversários que, em geral, são muito parecidos.

Vale frisar, ainda, que enquanto essa tecnologia vigorou, qualquer pessoa que tivesse uma câmera de vídeo nas mãos podia produzir seus próprios vídeos de família, assim como qualquer um podia ser um personagem ou mesmo estrelar uma dessas fitas. Os comandos para o funcionamento dessas máquinas obedeciam a certos códigos que já vinham sendo empregados para o manejo de aparelhos de televisão, rádios, vitrolas, gravadores e reprodutores de fitas magnéticas de áudio, todos habitantes usuais daqueles lares que passaram a hospedar também as máquinas de vídeo. De toda maneira, não apenas o modo de funcionamento dos equipamentos era conhecido, mas outra coisa: os sentidos em torno da

prática de produção de registros íntimos também já faziam parte do cotidiano das famílias.

O talento e a desenvoltura artística tampouco foram considerados, nem pelos realizadores, nem pelo seu público, como pré-requisitos para poder realizar essa produção. A maior ambição para os familiares que gravavam os momentos íntimos ou os eventos comemorativos com seus parentes próximos, ou solicitavam que essa gravação fosse efetuada por terceiros, era que esse material e as lembranças a ele associadas fossem eternizados, na expectativa de que pudessem ser revisitados quando, de alguma maneira, a saudade, a felicidade ou a tristeza solicitassem. No caso dos estranhos contratados para registrar eventos familiares, tampouco havia intenção de construir uma carreira como autores desenvolvendo formas artísticas autênticas ou singulares. O trabalho devia ser “bem feito” e a originalidade não era desejável, pois para satisfazer o cliente e obter o pagamento pelo serviço, o mais seguro era seguir um padrão pré-estabelecido. O cinegrafista profissional tinha uma relação apenas comercial com o produto final da gravação. Assim, dificilmente se poderia associar os vídeos de família à preocupação com a repercussão que essas obras pudessem ter para um grande público ou à pretensão de construir uma obra.

É verdade que um primeiro olhar sobre esse tipo de material pode perceber certo descuido na captação e pouco uso dos recursos de iluminação e edição. Sobre a grande maioria dos vídeos analisados pode-se dizer que as imagens e os sons foram captados sem obedecer a lógicas narrativas ou sem a obrigatoriedade de construir um material com valor artístico, educativo, político ou cultural. Porém, mais do que associar isso a um desleixo, poderia se pensar no desconhecimento das técnicas profissionais, dos padrões cinematográficos e televisivos de produção, ou mesmo na falta de prática. Mesmo que o resultado não atenda a certos critérios estéticos ou de coesão institucionalizados, percebe-se em muitos vídeos indícios de uma preocupação com a qualidade das gravações. Por exemplo, no vídeo KOLB,

Hotel fazenda inverno II, um garoto pede para filmar, mas o cinegrafista, pai da criança, recusa o pedido e argumenta que a filmagem ficaria muito tremida. Em outros vídeos da mesma família também se apresenta a preocupação com a estabilidade da imagem, é o caso do vídeo KOLB, *Hotel fazenda verão I*, em que ouvem-se comentários do cinegrafista, que faz um passeio de charrete com a família, afirmando que a gravação está sendo prejudicada por conta do galope do cavalo. Por sua vez, vídeos da família Bery apresentam um cuidado com a iluminação; em alguns diálogos comenta-se sobre a insuficiência da luz em determinado ambiente e há também o uso de uma gambiarra, com algumas lâmpadas simples, para assessorar a gravação (BERY, *Aniversário de Tally I*). Alguns vídeos das famílias Amancio e Limongi, por exemplo, recorrem com frequência ao uso do zoom e são cautelosos com os enquadramentos e movimentos de câmera, parecem hesitar antes de decidir a melhor forma de captar um determinado momento (AMANCIO, *Banho de sol* e LIMONGI, *Aniversário da vovó*).

Ao comentar os produtos realizados em vídeo, Arlindo Machado afirma que “por suas próprias condições de produção, o quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por consequência, bem menos realista do que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico” (Machado, 1997: 1194). Machado parece não ter considerado os vídeos de família nesse conjunto; pois essas são produções bastante figurativas. Na maior parte das filmagens aparecem pessoas em cena, que constituem o foco central desse tipo de produção. Porém, mesmo nos momentos em que não há ninguém na mira da objetiva, tanto as paisagens como os animais e os objetos são enquadrados com uma clara intencionalidade realista. Há flashes rápidos que poderiam ser considerados abstratos mas, em geral, não são intencionais. O excesso de zoom ou a mudança brusca de ambiente, por exemplo, desfocam as imagens ou as deixam incompreensíveis, contudo raramente ocorre esse tipo de abstração com o som.

Para alguém de fora do círculo familiar – que, de fato, não representa o público alvo desses registros –, seria impossível deduzir, na grande maioria dos vídeos analisados, elementos como os seguintes: o local das gravações, inclusive a cidade onde ele foi realizado, os nomes dos personagens e as relações de parentescos entre eles. O motivo é que essas informações são óbvias e portanto desnecessárias para quem poderia assistir a esses filmes. Muitas vezes, contudo, a associação de determinados vídeos permite uma melhor compreensão dos registros que são independentes, sendo possível pensar na ideia de coletânea ou série, como são os casos dos vídeos de Elisa, da família Amâncio, e todos os registros de férias, hotel fazenda etc, das famílias Perazzo, Furloni, Kolb ou Limongi. Em contraposição, vale ressaltar que foram observados vídeos muito explicativos, até repetitivos, com o uso de narrações elucidatórias, como é o caso do vídeo BORGES, *Bodas de Ouro*, no qual o cinegrafista apresenta aos expectadores, inclusive, os convidados que não pertencem à família. Mas existem registros de família em vídeo que não são claros, mesmo se fossem consideradas as informações necessárias para a compreensão dos eventos que estão sendo registrados para os próprios familiares que viessem a assistir esse material. A data, por exemplo, nem sempre está no registro, como acontece durante toda a gravação da grande festa de aniversário de Tally (BERY, *Aniversário de Tally I*).

Quem opera a câmera também determina o modo como isso é feito. Por todos esses motivos, se no início desta pesquisa era praticamente impossível apontar certezas, havia uma exceção: à câmera parece poder ser sempre atribuída uma personalidade. Esse termo pode ser melhor explicado recorrendo a quatro de seus significados encontrados no dicionário: “qualidade do que é pessoal”; “caráter próprio e exclusivo de uma pessoa”; “aquilo que a distingue de outra”; “individualidade consciente”. Ou seja, neste tipo de produção, o equipamento de gravação pode ser associado a uma pessoa determinada e à personalidade própria e exclusiva dessa pessoa.

Ao invés da tentativa infrutífera de atribuir características impessoais e estanques – aplicáveis a todo o conjunto de vídeos analisados – para a maneira como a câmera, associada a um operador, registrava um momento da vida familiar, percebe-se que a câmera não é apenas acionada e desligada enquanto uma cena da vida se desenrola. O aparelho se posiciona, vira-se para o lado, olha para baixo, treme, anda, corre, dança, gesticula, fala, grita, canta, assobia, ri e respira, juntamente com seu operador enquanto a cena é gravada. Pode-se sugerir, ainda, que aquilo que é registrado também é vivido pela câmera. Ela não apenas grava, mas, além disso, *é*, porque faz parte do registro. Alguns exemplos podem ser bastante ilustrativos, especialmente aqueles em que a câmera é manipulada por mais de uma pessoa ao longo de um mesmo vídeo, como PERAZZO, *Dias de piscina II*. Quem grava uma cena é uma espécie de sinônimo de como essa cena é gravada. Por tudo isso, a câmera pode ser considerada também um personagem.

Registros de imagens e sons de família também foram realizados com o uso de película cinematográfica, principalmente com a tecnologia de Super-8, mas nenhum suporte desse tipo proporcionava a simultaneidade e a imediatez dessa união como no caso do vídeo. A presença do som é fundamental nos vídeos de família. Muitas vezes, inclusive, o que se diz e a singularidade das vozes captadas pela câmera – também outros sons, os ruídos e as músicas – são tão ou mais valiosos para esse suporte de memória do que as imagens. Muito da “personalidade” da câmera é apreendido pelo espectador por conta do som. Sabe-se por meio do áudio quem e quantas pessoas estão presentes em um determinado ambiente, se está chovendo lá fora, qual o clima que a música traz para a cena e, sem dúvida, têm-se acesso aos diálogos, aos comentários, às brincadeiras e às mensagens que apenas o aspeto sonoro possibilita a esse registro.

O futuro – ou, mais exatamente, o desenvolvimento tecnológico – pregou uma peça sem graça nesses realizadores e seus familiares, mas

ninguém foi às lojas ou às fabricas para reclamar. A possibilidade de trocar os equipamentos velhos por novos dispositivos – os vídeo-cassetes pelos aparelhos de DVD – por exemplo, parecia uma tentação, ou quase uma necessidade, e em geral não se pensou nessa armadilha. De certa forma, foram os próprios consumidores domésticos que decretaram o fim do vídeo analógico na ânsia de possuir as novidades e se livrar daquilo que já se considerava ultrapassado.

Diferentes propostas de abordagem e de análise empírica poderiam ser empregadas para o estudo desse material. Em parte, essa pesquisa objetivava apontar uma possível descrição ou definição dos vídeos de família e de suas particularidades que permitisse pensar nesse tipo de produção de uma maneira mais ampla – como foi feito até aqui. Nos vídeos de família há certas exclusividades estéticas e de conteúdo, que poderiam ser associadas a algumas de suas características técnicas. Contudo, não foram encontrados somente aspetos singulares do vídeo; alguns atributos dessas obras podem ser associados a outros tipos de registros, principalmente à fotografia de família. Também foram encontradas certas novidades na produção analisada que não são exclusividades do vídeo e, ao mesmo tempo, não estão presentes naquele gênero mais antigo de imagens de família, aparecendo em outras formas de registros mais recentes. A mais evidente peculiaridade do vídeo de família analógico é a sua efemeridade e seria difícil associá-lo a características de um período histórico tão curto.

Os vídeos do *YouTube*: vídeos de família do século XXI?

Há muita coisa *nova* sobre o *YouTube*,
mas também há muita coisa velha.

Jenkins, 2009: 144.

Este artigo aponta para a necessidade de uma revisão cuidadosa dos conceitos e dos gêneros empregados nos estudos de alguns novos materiais audiovisuais. Acreditamos que esse processo passa, obrigatoriamente, pelo estudo dos vídeos de família. De fato, os gêneros tradicionais dos estudos cinematográficos e culturais, mesmo os mais recentes, não podem ser aplicados diretamente a uma grande safra de produção de conteúdos, especialmente aqueles realizados por amadores e disponibilizados na internet. Mesmo as palavras “amador”, “documentário” e “doméstico”, por exemplo, estão carregados de significados históricos que podem confundir e contradizer as novas práticas e devem ser avaliados (Nichols, Foster). Da mesma forma, o uso da expressão “de família” (tradicionalmente ligada a fotografias, filmes e vídeos analógicos) para os vídeos íntimos do *YouTube* requer cuidado.

Mesmo que não se trate de um gênero legitimado, a filiação a esse grupo de registros pressupunha algumas exigências, tais como, por exemplo: a família deveria ser o núcleo do circuito de produção, exibição e preservação do material em questão. Assim, à medida que se desenvolvem as tecnologias de captação, exibição e armazenamento de imagens, também surgem novas formas de se relacionar com elas e através delas. Com a popularização das câmeras digitais e dos canais disponíveis na internet, um número crescente de pessoas produz, coloca em circulação e consome enormes quantidades de fotografias e vídeos caseiros. De alguma forma, ainda que seja apenas em virtude dessa explosão quantitativa, vivenciamos uma ruptura com respeito àquela tradicional preocupação de registrar e guardar para sempre umas poucas imagens muito bem selecionadas, rumo a um insólito desejo de registrar e exibir rapidamente uma infinidade de imagens.

Antes, esse ato de mostrar não tinha tanta importância e até na maioria dos casos não era desejável porque se tratava de inestimáveis tesouros considerados “privados”. Hoje, porém, cresce descontroladamente

essa ambição de exhibir, enquanto diminui o valor inerente à mera conservação. Trata-se de uma nova dinâmica sociocultural que se configura junto com outros tipos de subjetividades e os registros íntimos desempenham um papel central neste processo porque supõe-se que eles são capazes de revelar aquilo que se é (Sibilia; Diogo, 2010: 9).

A complexidade das novas produções *online* é explícita ainda pela migração de algumas de suas características formais e lingüísticas para produções cinematográficas e televisivas, artísticas ou comerciais. Diversos *reality shows* da televisão e filmes documentários e de ficção se utilizam de seus modos de fazer “cuidadosamente descuidada” para transmitir a ideia de que são retratos da vida real de seus personagens. Mas, além da maneira de fazer, alguns exemplares do novo gênero denominado “documentário autobiográfico”, que têm obtido grande sucesso de crítica⁵ no Brasil e já se consideram uma marca do cinema contemporâneo, adotam mecanismos inerentes aos vídeos de família analógicos e aos íntimos do *YouTube*. Já é extensa a lista de títulos de obras nacionais e estrangeiras, tanto curtas-metragens como longa-metragens, que utilizam registros pessoais e até familiares de seus realizadores ou de terceiros, e que narraram episódios e vivências de vidas “verdadeiras”.

Henry Jenkins, no artigo “O que aconteceu antes do YouTube?”, afirma que a história do *YouTube* se estende para muito além do ano de 2005, quando foi inaugurado. Se, por um lado, esse site pode ser considerado o epicentro de um novo cenário midiático, por outro lado, alerta Jenkins, o site “não representa o ponto de origem para qualquer das práticas culturais associadas a ele” (Jenkins, 2009: 145). Seguindo uma perspectiva semelhante, consideramos que os vídeos do *YouTube* não necessariamente

⁵ Apenas para citar alguns títulos de longa-metragens nacionais lançados recentemente nas salas de cinema: *Santiago* (2007), de João Moreira Salles; *Person* (2007), de Marina Person; *33* (2005), de Kiko Goiffmam; *Um Passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut.

inauguram os usos e as relações que associamos a eles até aqui. É preciso frisar que registros íntimos e familiares já há muito tempo haviam se convertido na maneira mais popular de ver a si mesmo e às pessoas conhecidas representadas em imagens e sons e também de se relacionar com os outros superando barreiras geográficas e temporais.

Cabe refletir, por um lado, sobre a maneira como esses vídeos do *YouTube* balizam um modo de interação entre as pessoas, através de imagens e sons, que não é recente e nem exclusivo dessa mídia. Alguns dos recursos estéticos e narrativos desses vídeos já apareciam nas produções realizadas em outros suportes tecnológicos utilizados para registrar momentos íntimos e familiares. Porém, por outro lado, é preciso frisar que o material encontrado no *YouTube* foi originalmente realizado para ser visto por pessoas externas ao círculo familiar – ou até mesmo desconhecidas –, e justamente aí reside uma de suas principais particularidades que os diferencia dos antigos vídeos analógicos, filmes, fotografias ou fitas-cassete de família (Diogo; Sibilia, 2010: 10).

Assim, consideramos que conhecer a tradição ocidental de produção e armazenamento de registros íntimos é fundamental, mas não permite que se trace uma linha de continuidade entre suportes, práticas e sentidos. Pelo contrário, essa revisão histórica possibilita a observação de mudanças ocorridas entre diferentes épocas e a elaboração de hipóteses para entendê-las.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Candido José Mendes de (1984), *O que é vídeo*, São Paulo: Editora Brasiliense
- COSTA, Antonio(1989), *Compreender o cinema*, São Paulo: Editora Globo

- DIOGO, Lígia Azevedo (2010), *Vídeos de Família: entre os baús do passado e as telas do presente*, Dissertação de Mestrado, Niterói: PPGCOM, Universidade Federal Fluminense
- DIOGO, Lígia Azevedo; SIBILIA, Paula (2010), “Imagens de família na internet: fotografias de família na grande vitrine virtual” in SOUZA COUTO, Edvaldo; BRITO, B. Rocha (Org.) *A vida no Orkut: narrativas e aprendizagens*, Salvador: EDUFBA
- FOSTER, Lila Silva (2010), *Filmes domésticos: uma abordagem a partir do acervo da Cinemateca Brasileira*, Dissertação de Mestrado, São Carlos: UFSCar, Universidade Federal de São Carlos
- JENKINS, Henry (2009), “O que aconteceu antes do YouTube?” in *YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transforma a mídia e a sociedade*, Aleph: São Paulo
- ____ (2008), *Cultura da convergência*, Aleph: São Paulo
- MACHADO, Arlindo (1997), *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas: Papirus
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus
- ODIN, Roger (1995), “Introduction” e “Le film de famille dans l’institution familiale” in ODIN, Roger (org), *Le film de famille: usage privé, usage public*, Paris: Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie, pp. 5-9 e pp. 27-41.
- SANTORO, Luiz Fernando (1989), *A imagem nas mãos: O vídeo popular no Brasil*, São Paulo: Summus
- SIBILIA, Paula; DIOGO, Lígia Azevedo (2010) “Vitrinas de la intimidad em internet” in *Clic el sonido de la muerte* Vol. 1. Buenos Aires: La Marca Editora (no prelo).
- ____ (2008), *O Show do eu: A intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira

Filmografia (vídeos de família analógicos)

* Título que consta em etiqueta na própria fita, no disco de DVD ou em créditos.

** Título atribuído durante a pesquisa, de acordo com o tema das gravações.

AMANCIO, Banho de sol** (1990)

AMANCIO, Aniversário Inah* (1994)

BERY, Aniversário de Tally I ** (sem data)

BORGES, Bodas de ouro* (1994)

DEFANTI, Teatrinho ** (sem data)

DEFANTI, Desfile Central * (1994) – gravado da televisão.

DEFANTI, Especial Back Street Boys ** (sem data) – gravado da televisão.

FURLONI, Programa sobre o Oscar ** (sem data) – gravado da televisão.

KOLB, Hotel fazenda verão I – charrete ** (1992)

KOLB, Dezembro de 1993 I – televisão e mariposa ** (1993)

KOLB, Hotel fazenda inverno II – deixa eu filmar? ** (1994)

LIMONGI, Aniversário da vovó ** (1990)

PERAZZO, Dias de piscina II** (1990)

VANINI, *Teatrinho na escola* *(1990)

A RECEPÇÃO DO DOCUMENTÁRIO DE ARQUIVO ATRAVÉS DO TEMPO: O CASO DE *SUÁSTICA*

Isabel Anderson Ferreira da Silva *

Resumo: O documentário de arquivo *Suástica*, de Philippe Mora, que contém filmes caseiros de Hitler, causou indignação do público no festival de Cannes no ano da sua estreia, em 1973. Décadas mais tarde, em 2010, o filme foi novamente exibido para um grande público, que demonstrou se sentir à vontade em relação a ele. O artigo se propõe a analisar o filme e o seu contexto social buscando penetrar as causas desse fenômeno.

Palavras-chave: filme de arquivo, documentário, nazismo, recepção.

Resumen: El documental de archivo *Suástica*, de Philippe Mora, que contiene metrajes caseros de Hitler, provocó la indignación del público en Cannes el año de su estreno, en 1973. Décadas más tarde, en 2010, la película volvió a presentarse ante el gran público, que demostró sentirse cómodo con ella. El artículo se propone analizar la película y su contexto social para indagar en las causas de este fenómeno.

Palabras clave: película de archivo, documental, nazismo, recepción.

Abstract: The found-footage documentary film *Suástica*, by Philippe Mora, which contains Hitler's home movies, caused public wrath at Cannes in the year of its debut, in 1973. Decades later, in 2010, the film was shown to a large audience, which demonstrated feeling comfortable about it. The features of the film and its social contexts are the subject of this article in order to find the causes of this phenomenon.

Keywords: found-footage, documentary film, Nazism, reception.

Résumé: Le documentaire d'archive *Suástica*, de Philippe Mora, qui contient des films réalisés chez Hitler, a provoqué l'indignation du public au Festival de Cannes l'année de sa première, en 1973. Quelques décennies plus tard, en 2010, le film a été présenté à nouveau à un large public. Cette fois-ci les spectateurs ont eu une réaction beaucoup plus nuancée à l'égard du film. Le but de cet article est d'analyser le film et le contexte social dans lequel baignait ce phénomène.

Mots-clés: Film d'archive, documentaire, nazisme, réception.

O acontecimento

Um notável documentário feito com material de arquivo causou indignação do público em uma sala de projeção em meio ao renomado festival de Cannes, em 1973, de acordo com artigo do jornal norte-

* Doutoranda em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
Email: bel_anderson@yahoo.com.br

americano *Global Post*.¹ Segundo o jornalista David Wroe, a exibição teve que ser interrompida por algumas vezes com o intuito de conter os gritos, as vaias e os objetos lançados pelos espectadores em manifestações de descontentamento.

A causa de tamanha desordem se chama *Suástica*, de 1972. Trata-se de um longa-metragem totalmente feito com material de arquivo pelo então jovem artista Philippe Mora. Para tanto, Mora utilizou, em grande parte, filmes ainda inéditos rodados durante a Segunda Guerra Mundial em Obersalzberg, na residência oficial de Adolf Hitler e nas redondezas, por pessoas de sua confiança, como a sua namorada Eva Braun e o seu fotógrafo oficial, Heinrich Hoffmann. Este material traz imagens do ditador em papéis até então pouco conhecidos: como pai, amigo e namorado.

A humanização daquele que é, até hoje, considerado o maior carrasco do século XX teria sido, segundo o artigo, o motivo para a agitação em Cannes: os espectadores do festival em 1973 não teriam aceitado o filme de Mora, pois este teria ultrapassado a barreira da tolerância e agredido os limites morais do público daquela época.

Décadas depois, o cenário é outro. O artigo relata também a repercussão de uma nova exibição de *Suástica*, agora no ano de sua publicação, em 2010, em um auditório na Universidade de Humboldt, em Berlim: os espectadores, agora na sua maioria jovens alemães, teriam não somente renunciado às vaias e ao arremesso de objetos, como também se sentido tão à vontade durante a exibição do filme a ponto de rirem das passagens irônicas e também de elaborarem perguntas educadas no debate com o diretor, que aconteceu logo após a sessão.

Levando ainda em consideração que esta segunda exibição foi feita diante de um público teoricamente mais suscetível à identificação com as imagens de Mora do que o público heterogêneo de Cannes – em razão de o

¹ Artigo de David Wroe, publicado em 07-12-10.

primeiro proceder do mesmo país onde os fatos aconteceram – fica fácil perceber que as leituras do filme pelos diferentes espectadores foi fortemente influenciada por fatores relacionados às épocas em que elas aconteceram.

A reportagem de Wroe se limita a concluir que “o filme de Mora estava à frente do seu tempo” e, sendo assim, que a audiência dos anos 1970 “não estava preparada para aceitar a visão de Hitler como ser humano”. Contudo, ainda não nos fica claro *por que* este público não estava preparado para aceitar estas imagens sem indignação. Como consequência, temos, por outro lado, a indefinição do fenômeno ou do conjunto de processos que “preparou” a mencionada audiência do século XXI para a aceitação de uma nova perspectiva de representação do grande carrasco e do seu contexto.

A resposta, contida de maneira implícita na reportagem norte-americana, de que a responsável por isso seria apenas a maior distância temporal da audiência em relação aos acontecimentos retratados, não nos parece satisfatória. Ela não inclui qualquer explicação sobre os fenômenos atrelados ao decorrer histórico e tampouco à linguagem audiovisual utilizada pelo diretor. Ou seja, não aponta razões que possam, efetivamente, explicar a abertura cognitiva e a maior tolerância experimentadas pelo espectador cinematográfico moderno.

Tampouco uma resposta de caráter exclusivamente sociológico seria suficiente aqui, pois esta “abertura cognitiva” diante de um produto audiovisual não pode ser confundida com um relaxamento moral de maneira geral. Conforme já mencionado, Hitler foi e *ainda é* considerado o maior carrasco do século XX. Isso não parece mudar nem perder sua intensidade com o passar do tempo. Arriscamos dizer que assim sempre será e que o filme que ousasse representá-lo como um herói, por exemplo, seria para sempre repudiado pelo público em geral.

Assim, analiso aqui a mudança drástica de comportamento destas duas audiências de *Suástica* através de um viés teórico que envolve elementos

dos estudos de cinema. Ele não precisa e nem deve ser considerado como exclusivo para explicar as duas formas de recepção, trata-se, apenas, de uma abordagem que nos parece adequada para alcançar uma argumentação plausível.

Sobre o filme

Antes de levantar hipóteses a partir de particularidades do filme, sinto-me na obrigação de apresentá-lo melhor e também de analisar alguns de seus recursos e efeitos obtidos através de escolhas expressivas do cineasta.

Suástica, de 1973, do diretor franco-australiano Philippe Mora, foi produzido e lançado primeiramente na Inglaterra. Trata-se de um longa-metragem de 1 hora e 35 minutos que foi inteiramente compilado através de imagens de arquivo, material proveniente de empresas e institutos privados e públicos da Alemanha Ocidental, dos Estados Unidos e da própria Inglaterra.

Philippe Mora, filho de um alemão judeu fugitivo de guerra, cresceu na Austrália em uma família de artistas influentes e começou a fazer filmes quando ainda era uma criança. No seu vasto currículo artístico, há de curta a longa-metragens, entre filmes experimentais, animações, documentários e ficções. Foi diretor de *Mad Dog Morgan* (1976), filme australiano de ficção que foi o maior sucesso de bilheteria no ano de seu lançamento. Apesar da versatilidade das suas realizações, percebemos que a utilização de renomados filmes de ficção e de filmes históricos de arquivo para as suas próprias composições sempre foi um método recorrente nas obras de Mora.

Em entrevista, também encontrada na reportagem do *Global Post*, o cineasta afirma que, para *Suástica*, pretendia, na verdade, rodar um filme sobre Albert Speer, o arquiteto-chefe e ministro do armamento do Terceiro Reich que, ao contrário de muitos de seus colegas de partido, não foi condenado à pena de morte. Durante a estadia na casa do ex-ministro, Mora

teve a oportunidade de assistir a alguns dos seus filmes caseiros. Em uma das sequências, o cineasta reparou que a namorada de Hitler, Eva Braun, era vista segurando uma filmadora. A partir de então, passou a alimentar a ideia fixa de encontrar os supostos filmes de Braun. Apesar de emprestar algumas pistas falsas, acabou por descobri-los junto a outros filmes caseiros também rodados em Obersalzberg, em um arquivo pertencente ao Pentágono, nos Estados Unidos, onde teve autorização oficial para utilizá-los pela primeira vez na história. Este material se tornou o maior destaque do documentário e o seu grande diferencial enquanto filme de arquivo com material da Segunda Guerra.

Em sua narrativa, *Suástica* não relata acontecimentos políticos ou sociais de maneira densa, nem de forma autocompreensível. O documentário impossibilita o reconhecimento de uma estrutura cronológica entre os eventos que ilustra, pois tampouco fornece orientação espaço-temporal satisfatória. Ele abdica parcialmente da imposição de datas e raramente informa os locais dos acontecimentos ou algo sobre os personagens envolvidos nas cenas. Assim, para a sua maior fruição, o espectador do documentário precisa ter um conhecimento prévio do contexto histórico de sua diegese.

Contudo, também não podemos falar aqui de uma estrutura psicológica bem amarrada a respeito da apresentação que o filme faz sobre os acontecimentos. O que percebemos é uma montagem na forma de ensaio, que reúne e aborda alguns conceitos pontuais e independentes entre si sobre a existência de Hitler e da vida na Alemanha de pouco antes e durante o Terceiro Reich. O filme parece mais a manifestação de uma impressão pessoal sobre o contexto histórico, com pequenas ênfases temáticas pontuais, focadas principalmente em aspectos da vida privada de alguns protagonistas conhecidos publicamente ou também de pessoas comuns.

O documentário começa com a exibição da sequência de um filme encenado que representa, através da distribuição de uma edição extra de um

jornal em Berlim relatando o acontecido, o dia da tomada de poder por Hitler. Esta primeira sequência serve como uma introdução, em sentido amplo, de todas as posteriores. Através dela, percebemos que estamos prestes a assistir a cenas do dia a dia do interior do Terceiro Reich. Além disso, ela nos adianta a perspectiva através da qual tais cenas serão conduzidas, aquelas que raramente foram exploradas pelos filmes históricos: a da cidade; dos vilarejos; da população, em grande parte não engajada politicamente; a perspectiva do trabalhador agrário e do seu cotidiano, normalmente longe da luz dos holofotes; a de dentro das casas dos cidadãos e, também, conforme já mencionado, de dentro da casa do próprio Hitler. Vemos soldados se despedindo dos pais, excursões escolares pelas montanhas, passageiros esperando por trens, festas de natal, festas para os desfiles do *Führer* e a sua adoração, festas populares nos parques e nas ruas.

De tal modo, ao contrário daquilo que o imaginário predominante a respeito dos filmes de arquivo de caráter antinazista ou daqueles que abordam temas de dentro da Segunda Guerra Mundial evoca, as imagens de *Suástica* não podem ser consideradas repulsivas ou portadoras de grau elevado de violência direta, nem física nem psicológica. Sendo assim, seu conteúdo imagético oferece um contraponto substancial em relação ao que até então já havia sido mostrado sobre os acontecimentos da Segunda Guerra na Alemanha ou então em relação ao que se espera ver sobre o mesmo tema: ao invés de ganância, racismo, destruição, morte e dor, o que mais se vê nas imagens de arquivo que constituíram *Suástica* – procedentes dos mesmos espaço e tempo daqueles vistos nos documentários “violentos” – são, sobretudo, cenas que evocam sentimentos agradáveis: a alegria de viver, a harmonia familiar, o bom convívio social e o contato humano com a arte, a natureza e os animais.

Se fôssemos totalmente leigos sobre o contexto histórico, teríamos a impressão de assistir a filmes de uma sociedade que se encontra em paz e que é constituída por uma população que vive em liberdade e é bem

atendida. Talvez seja desnecessário comentar que este fato não acarreta nenhuma forma de propaganda política, levando em consideração o conhecimento comum da época de produção do documentário e outros fatores que serão mencionados mais adiante.

É claro que pode parecer estranho reconhecermos alguns dos protagonistas destas cenas harmônicas: entre eles Hitler, Himmler, Bormann, Eva Braun. Aqueles que também são testemunhas ou pior, são os protagonistas de crimes contra a humanidade, aparecem neste filme de uma maneira familiar, brincando com crianças ou com cachorros, admirando a natureza e desfrutando os dias de verão à beira dos lagos na exuberante paisagem montanhosa do sul da Alemanha.

A sensação estranha – talvez incômoda – é agravada através da percepção de que estes filmes se assemelham muito aos que alguma vez na vida já fizemos de maneira íntima com a nossa própria família em alguns dos melhores momentos das nossas vidas. Poderia ser a nossa família lá retratada e aquele protagonista poderia ser um irmão, um tio, um pai ou até um marido. Assim, se por um lado nos parece muito fácil a identificação pessoal ou até a criação de certo laço afetivo com os personagens exibidos através da admiração da sua simpatia e descontração, estes personagens são conhecidas figuras históricas e estão inelutavelmente ligados à megalomania, ao racismo, a genocídios e outras expressões dignas de aversão. Portanto, estas cenas evocam uma grande contradição entre a nossa memória pessoal – e nela, a vivência familiar – e a nossa memória coletiva – que conta com o senso comum da barbárie durante a Segunda Guerra e de seus protagonistas.

Assim, fica claro que a exibição dessas cenas pode causar certo desconforto no espectador sensível pela sua identificação involuntária com os personagens. Mas esta identificação pode se manifestar independentemente da geração a que pertence o público e não parece

apresentar relação direta com a diferença na recepção dos espectadores do documentário através do tempo.

Outra forma de maior identificação que, neste caso, seria mais bem definida como uma forma de aproximação do filme com o espectador através de um recurso técnico é a utilização de filmes a cores. Sobretudo as imagens de Obersalzberg foram captadas e são exibidas a cores. Consideramos este recurso como algo que aproxima o espectador dos acontecimentos por duas razões aparentes: pela *intensificação da verossimilhança* e pela *sensação de atualidade*.

A intensificação da verossimilhança acontece porque podemos, através do filme a cores, distinguir mais detalhes das imagens, admirar paisagens cromáticas e reconhecer escolhas do cineasta. Temos a visão mais semelhante à nossa visão do mundo histórico, fazendo com que o filme na tela pareça ser uma janela e, desta maneira, com que os acontecimentos que ele exhibe nos pareçam mais próximos e atuais.

Continuando sobre o tema “atualidade”, é claro que a maioria das imagens da Segunda Guerra a que temos acesso está disponível através de filmes em preto e branco. E é fato que todo filme em preto e branco, mesmo que seja recente, nos parece antigo. O recurso tem, sem dúvida, seu charme e sua força expressiva única e, assim, pode sugerir uma escolha estética do cineasta. Contudo, sabemos que ele já foi uma limitação técnica do passado, portanto tende a denunciar, principalmente se tratando de filmes de arquivo, a antiguidade da composição captada.

Agora, tendo a consciência de que o preto e branco dos arquivos audiovisuais da Segunda Guerra já carregam esta aura de “passado distante”, concluímos que as imagens coloridas de *Suástica* nos trazem uma dose inesperada de *contemporaneidade*. Podemos também supor que esta sensação foi compreendida de maneira ainda mais forte pelo público no ano de 1973, ano de sua estreia, por se tratar de uma época em que, obviamente, a atualidade transmitida pelos filmes coloridos era ainda mais intensa.

Portanto, há recursos no filme que nos levam a sentir uma dupla identificação com as imagens do líder do Partido Nazista e as pessoas que lhe eram próximas em sua residência: através das situações fraternas dos seus filmes caseiros e também através do colorido das imagens, acentuando, como já foi dito, a percepção dos detalhes cenográficos e a impressão de atualidade.

A última forma de identificação apresentada pode ser considerada como um detalhe favorável à indignação ocorrida no Festival de Cannes, pois pode ter sido sentida de maneira mais intensa por aquele público. Ela pode ter ajudado, pode ter sido parte de um processo, mas ainda não nos parece uma justificativa sólida e satisfatória para a grande diferença no comportamento receptivo.

Contudo, esta acentuada identificação faz parte do discurso peculiar que Mora apresenta aos espectadores. Assim, vamos abordar um último fator através do qual pensamos poder nos aproximar mais do problema inicial deste artigo. Como outro grande diferencial de *Suástica* em relação à maioria dos filmes históricos de arquivo, mencionamos a sua opção de *não utilizar um texto narrativo próprio*.

A ausência de narrador, levando em consideração ser esta uma tendência dos documentários do cinema direto dos anos 1960, já não era nenhuma novidade para esta obra realizada na década seguinte. Além disso, percebemos que o filme não é totalmente isento de linguagem verbal: os trechos de reportagens, dos filmes de ficção e dos mais diversos discursos, que ora são traduzidos para o inglês – e com isso, assumidamente inseridos para o corpus do filme – ora não, acabam por fornecer alguma substância verbal para o documentário. Mesmo assim, não podemos negar que esta escolha é capaz de permitir uma maior liberdade para a interpretação fílmica por parte do espectador, pois este último não fica condicionado a enxergar nas imagens apenas - ou principalmente - aquilo que o narrador, ou seja, o cineasta “quer” que ele enxergue.

A possibilidade de ir além do *cliché* da condenação verbal de Hitler tampouco parece fator decisivo para o desencadeamento da revolta na sala de cinema de Cannes, mas está diretamente ligada a ele, como discutiremos mais adiante.

Gostaríamos, mais uma vez, de deixar claro que não é possível alegar que *Suástica* apresenta uma postura simpatizante ao nazismo ou a Hitler. A opção de abordar um lado do Terceiro Reich que ficou mais afastado dos interesses da mídia significa apenas a escolha de um recorte, menos corriqueiro, dentro das infinitas alternativas de abordagens em um filme do arquivo daquela época e daquele local.

A utilização das imagens caseiras de Obersalzberg também não declara afinidade com os personagens nem sua veneração por parte do cineasta compilador. Vale lembrar que algo parecido já foi feito no passado, isto é: sabemos que Esfir Shub utilizou filmes caseiros do último Czar russo com a sua família e amigos e assim, retratou a antiga vida aristocrática no seu famoso filme de arquivo *A Queda da Dinastia Romanov* (1927). Para completar a semelhança, Shub construiu sua narrativa sem o auxílio de um texto denunciante e, mesmo assim, nunca se cogitou que a sua obra faça algum tipo de reverência ao Czar ou à sua família. Muito pelo contrário. Através de tais imagens, considera-se que ela denunciou a incoerência da Era Czarista e ilustrou a sua decadência e por isso seria, até hoje, tida como um libelo a favor da revolução (Barsam, 1992: 67).

Portanto, percebemos que a representação – feita nos anos 1970 – de um Hitler humanizado não pode ser considerada, de maneira alguma, como uma manifestação de simpatia pelo mesmo. Como já mencionado, tal manifestação por parte de um cineasta desagradaria qualquer público de meados do século XX em diante e a de Mora não desagradou ao público mais recente de Berlim.

Já vimos que a existência desse artefato audiovisual se deveu à possibilidade que foi dada ao diretor de trabalhar com um material inédito.

Contudo, em que pese o fato de trabalhar com imagens e sons que não foram por ele captadas, é importante ressaltar que o estilo desse artefato é absolutamente compatível com aquele de suas outras obras. Tal vertente representativa serve como uma demonstração de que Mora apostou em uma maior *imparcialidade* em relação à figura do ditador e a todo o mito de criatura demoníaca, transcendental que já havia sido construído em relação a ele. Além disso, o seu discurso tende a ser mais neutro quanto à sua posição política ou, pelo menos, apresenta uma maior distância em relação à maioria dos filmes do gênero.²

A ausência de narrador tampouco faz com que as imagens possam ser interpretadas como venerações aos personagens. No entanto, ela também auxilia na apresentação menos passional dos mesmos e também dos acontecimentos, contribuindo para a formação de um discurso fílmico um pouco mais *imparcial* politicamente. Agora sim estamos nos aproximando da nossa resposta pessoal à pergunta feita no início deste artigo.

O incômodo da imparcialidade

Até agora pudemos concluir que o discurso do documentário de Mora causou insatisfação no público dos anos 1970 não propriamente pela humanização de Hitler e de seus companheiros, mas pela tendência à imparcialidade na representação dos mesmos, como também por causa da ausência de uma posição política apresentada de maneira explícita, bem definida em relação ao ditador. Agora nos falta entender por que tal público “precisou” da comprovação de uma sólida rejeição ao nazista e ao seu regime por parte do cineasta.

² Sem a intenção de entrar em um âmbito classificativo, utilizamos a palavra “gênero” neste contexto apenas para designar os filmes documentais de arquivo que abordam temas relacionados à Segunda Guerra Mundial.

Para isso, devemos pensar que as marcas deixadas pelo contexto temporal na produção de um filme *deveriam* ser especialmente inteligíveis e aceitáveis para o público desta mesma época. O que existe é uma espécie de disposição de características discursivas nos filmes analisados que são mutantes através do tempo. As pequenas modificações temporais nas circunstâncias sociais dadas parecem, de modo geral, dialogar diretamente com as modificações levadas a cabo no interior da própria linguagem audiovisual utilizada.

Observamos, por exemplo, como o diretor Daniel Anker expõe as diferenças na abordagem do Holocausto empregadas pelos filmes de ficção em Hollywood através da história em seu documentário *Testemunha Imaginária: Hollywood e o Holocausto* (2004). O período coberto vai desde um certo desinteresse nos anos 1940 e parte dos 1950, até a sua extrema – e explícita – exploração, sobretudo em narrativas ficcionais, nos anos 1990. É claro que a forma e a intensidade das abordagens aparecem no filme de Anker, diretamente relacionadas à opinião pública.

Em recente pesquisa que fizemos sobre a história dos filmes de arquivo que abordam temas da Segunda Guerra, mais especificamente sobre os que abordam os diferentes acontecimentos relativos à Alemanha Nazista, percebemos que há, senão uma regra, ao menos uma *tendência* no modo de abordagem dos eventos através das diferentes propriedades narrativas dos artefatos audiovisuais.

É claro que há uma infinidade destes documentários, de todos os tipos e para todos os formatos e, sendo assim, não é possível traçar um gráfico ou transformá-los em estatísticas que comprovem suas propriedades. Não obstante, podemos fazer declarações sobre *os filmes* que fazem parte da nossa pesquisa³ e considerar algumas de suas características intrínsecas

³ Estes são, além do próprio *Suástica, Noite e Neblina* (1955), *Du und Mancher Kamerad* (1956), *Mein Kampf* (1960), *O Fascismo Comum* (1965), *Arquitetura da Destruição* (1989), *Human Remains* (1998) e *The Danube Exodus* (1998).

como mostras de valores sociais de uma ou outra época ou, ao menos, de um ou outro contexto da sua época.

Em poucas palavras, dentre os documentários analisados observamos que aqueles das décadas de 1950 e 1960 apresentam mais informações políticas e contextualizações espaço-temporais do que os filmes posteriores. Além do constante fornecimento de data, local e opinião pessoal sobre os acontecimentos, estes são explorados de maneira mais intensa, a ponto de ficarem compreensíveis até mesmo para o espectador mais leigo. Assim, cada um, através da sua escala de valores e crenças, conforma um discurso que demonstra uma postura que pode ser chamada, de forma simplificada, como *antifascista*. É como se os realizadores desses filmes de arquivo, cada um à sua maneira, precisassem provar para o espectador que não querem fazer apologias ao nazismo ou ao totalitarismo em geral, e sim que estão dispondo de material histórico para explicar os seus detalhes e, sempre que possível, condenar a sua prática.

A criatividade e a multiplicidade de interpretações a partir das imagens de arquivo da Segunda Guerra vão ganhando força através do tempo. Parece surgir a necessidade de inovar, de oferecer conteúdos ou pontos de vista diferentes para criar obras inéditas. E é preciso criar obras inéditas, pois ainda tem muito dos acontecimentos que se mostra “indigesto”. A “digestão”, neste caso, parece ser eterna.

Assim, os filmes mais recentes, dentre estes aqueles por nós analisados, isto é, documentários de arquivo lançados nos anos 1980 e 1990, se mostram muito mais livres da “obrigação” de contextualizar o espectador sobre a época e o local dos acontecimentos, bem como de relatar minuciosos detalhes sobre a sua formação e existência. Os textos dos narradores e aqueles contidos em telas de transição também se afastam do caráter didático e o seu conteúdo não se limita simplesmente à condição política dos acontecimentos. Além disso, os filmes apresentam abordagens de temas mais específicos dentro do contexto social e parecem mais preocupados com

valores estéticos das composições imagéticas e poéticas das verbais, além da utilização mais variada de recursos de montagem.

Ao fazermos esta breve e ligeira divisão temporal e, assim, criarmos dois grupos de filmes de arquivo da Segunda Guerra – um anterior e outro posterior ao documentário de Mora – percebemos que a afirmação do jornalista Wroe, exposta no começo deste artigo, de que *Suástica* estaria à frente do seu tempo, tem certo fundamento: o documentário apresenta uma postura narrativa inovadora para a sua época. Sem poder afirmar pioneirismo em uma ou outra postura, ao menos vemos que ele vai além da exposição de fatos políticos do Terceiro Reich e do seu comentário passional, já suficientemente disseminado em filmes anteriores. Ao invés disso, investe em uma perspectiva única e princípios que vão se mostrar recorrentes em filmes futuros.

Portanto, podemos compreender, senão uma atitude indignada do público nos anos 1970, ao menos uma sensação de *estranhamento* diante do método discursivo adotado por Mora, que apresenta escolhas temáticas e características narrativas e estéticas que para o público de 2010 já pareciam algo corriqueiras. Supomos a existência de uma confusão entre aquilo que poderia ser visto como ousadia temática e uma acentuada ousadia moral.

Além disso, precisamos considerar um fator histórico dos anos 1970 muito mais abrangente do que os pertinentes apenas à análise dos filmes de arquivo da Segunda Guerra. Trata-se da condição político-econômica mundial que deixa rastros ideológicos nas expressões artísticas da época como um todo: A Guerra Fria. A situação bipolar do mundo àquela época deixa resquícios nas diversas formas de arte, inclusive no cinema.

Desta maneira, a tendência de uma representação maniqueísta dos diferentes formatos políticos mundiais, que a princípio provinha apenas do cinema norte-americano e do soviético, deixa a sua marca por todo o mundo e a convicção de que “é preciso tomar um partido” (Beilenhoff, 2009: 260)

em relação ao domínio político. Mais do que nunca, a alienação política era algo abominável em um filme.

Percebemos, finalmente, a procedência de um elemento desencadeador concreto para a explicação da revolta contra a abordagem política mais neutra e a representação de Hitler menos “demoníaca” de Mora. O conhecimento dessa necessidade de posicionamento político pode ter deixado o público de Cannes insatisfeito com a opção temática do documentarista. Além disso, existe outra hipótese: a possível confusão cognitiva por parte dos espectadores que, diante de tais cenas, esperariam demonstrações de repúdio por parte do discurso fílmico e estas demonstrações não vieram. Logo – pela lógica de um raciocínio dualista – o mais sensato seria crer na existência do contrário, de estar diante de demonstrações de adoração e afinidade ao nazismo e ao seu líder, postura sempre digna de repúdio moral.

Considerações finais

Neste artigo, relativizamos a afirmação de uma reportagem de jornal de que o público de Cannes que tumultuou a exibição de *Suástica* apenas não estaria preparado para ver Hitler como um ser humano. Mais que isso, acreditamos que o filme de Mora apresenta particularidades no seu discurso que causaram estranhamento no público dos anos 1970, além de um engajamento político insatisfatório para a mesma época.

Já a exibição da obra para um público em 2010 pareceu mais oportuna e proveitosa, pois aconteceu na época que ainda nos damos o direito de chamar de *atualidade*, quando a cada vez mais vasta gama de discursos e abordagens fílmicas se reflete na conduta do espectador, flexibilizando-a.

A acelerada proliferação de filmes de todos os estilos e, com ela, a repetida reutilização de imagens de arquivo, amplia também as possibilidades temáticas e discursivas na modernidade. Vivemos imersos em

uma imensidão cada vez maior de abordagens e experimentações audiovisuais e estamos acostumados com ela. Somos capazes de compreender e aceitar artefatos que apresentem grandes diferenças na utilização dos recursos audiovisuais, desde que estes respeitem os limites morais do espectador. Sabemos que esses limites estão cada vez mais esgarçados, mas isso é assunto para um outro artigo.

Contudo, ainda resta uma indagação que ressoa como uma crítica à própria linha de pensamento apresentada neste artigo: a contradição à facilidade em classificar o espectador dos anos 1970 como “inflexível”, “despreparado”, “maniqueísta” ou até mesmo “ingênuo”. Parece que temos dificuldade em enxergar os próprios vícios ou tendências interpretativas da atualidade. Só nos resta esperar que aquilo que expusemos acima ajude a melhor compreender essas tendências.

Referências bibliográficas

- BEILENHOF, Wolfgang; HAENSGEN, Sabine (Org.), *Der Gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Mikhail Romm*, Berlim: Vorwerk, 2009.
- BARSAM, Richard M., *Nonfiction Film – A Critical History*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- WEINRICHTER, Antonio, *Metraje Encontrado: La apropiación en el cine documental y experimental*, Navarra: Gobierno de Navarra, 2009.
- WROE, David (07-12-10), “Germans ready to see Hitler as human”, disponível em: www.globalpost.com/dispatch/germany/101206/swastika-film-adolf-hitler Consultado em 15-11-12

Filmografia

Arquitetura da destruição (1989), de Peter Cohen

A Queda da Dinastia Romanov (1927), de Esfir Shub

Du und Mancher Kamerad (1956), de Andrew e Annelie Thorndike

Human Remains (1998), de Jay Rosenblatt

Mad Dog Morgan (1976), de Philippe Mora

Mein Kampf (1960), de Ervin Leiser

Noite e Neblina (1955), de Alain Resnais

Suástica (1973), de Philippe Mora

O Fascismo Comum (1965), de Mikhail Romm

Testemunha Imaginária: Hollywood e o Holocausto (2004), de Daniel

Anker

The Danube Exodus (1998), de Peter Förgacz

A APROPRIAÇÃO DE IMAGENS DE ARQUIVO NA OBRA DE HARUN FAROCKI E PÉTER FORGÁCS

Jamer Guterres de Mello*

Resumo: Este artigo busca discutir o uso de imagens de arquivo e *found footage* como um procedimento que acaba por ressaltar algumas singularidades estéticas e discursivas das imagens, deslocando o seu sentido original e criando para elas significados inéditos. Para tanto serão analisados alguns aspectos da filmografia de Harun Farocki e Péter Forgács, dois artistas que têm adotado este gesto de apropriação, provocando a re-significação dos sentidos originais das imagens.

Palavras-chave: cinema, imagens de arquivo, *found footage*, apropriação, Harun Farocki, Péter Forgács.

Resumen: En este artículo se discute el uso de imágenes de archivo y *found footage* como un procedimiento que acaba por resaltar algunas singularidades estéticas y discursivas de las imágenes, al desplazar su sentido original y crear significados inéditos. Para ello se analizarán algunos aspectos de la filmografía de Harun Farocki y Péter Forgács, dos artistas que han venido adoptado este gesto de apropiación, provocando la resignificación de los sentidos originales de las imágenes.

Palabras clave: cine, imágenes de archivo, *found footage*, apropiación, Harun Farocki, Péter Forgács.

Abstract: This paper aims to discuss the use of archival and found footage as a procedure whose objective is to stand out aesthetical and discursive singularities that misplace images original senses and create new senses for them. For this purpose, some aspects of the filmography of Harun Farocki and Péter Forgács will be analyzed. These two artists have been adopting this gesture of appropriation, causing the re-signification of the original meanings of the images.

Keywords: cinema, archival footage, *found footage*, appropriation, Harun Farocki, Péter Forgács.

Résumé: Cet article traite de l'utilisation d'images d'archives et de *found footage* comme une procédure qui permet de mettre en évidence certaines singularités esthétiques et discursives des images, le déplacement de la signification originale et la création de significations inédites. On analysera dans cette perspective certains aspects de la filmographie de Harun Farocki et de Péter Forgács, deux artistes qui ont adopté ce geste d'appropriation, ce qui provoque la re-signification des significations originales des images.

Mots-clés: cinéma, images d'archives, *found footage*, appropriation, Harun Farocki, Péter Forgács.

* Doutorando pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul –UFRGS.
E-mail: jamermello@gmail.com

Sobre arquivo e apropriação no cinema

A manipulação de imagens de arquivo de origens diversas, captadas em diferentes suportes e formatos, tem sido cada vez mais comum no cinema, principalmente em filmes autobiográficos ou ensaístico-reflexivos. Alguns cineastas têm produzido ficções e documentários que estabelecem seu discurso a partir de confrontos e questionamentos do estatuto e da natureza da imagem num contexto de (re)apropriação. São, na verdade, artistas que encaram o cinema como um híbrido de imagens que se combinam num conjunto de experimentações não-narrativas ou em novos formatos de narrativas fílmicas, por meio de estruturas temporais lineares ou não-lineares, e se valem de uma prática de remontagem crítica e analítica que tem se mostrado recorrente na cultura audiovisual contemporânea.

Estes artistas costumam se valer de material de arquivo em circunstâncias de recontextualização das imagens – um uso afastado daquele que é feito normalmente pelo documentário expositivo clássico, por exemplo, em que as imagens de arquivo servem como documento em sentido mais estrito. No documentário tradicional ou na reportagem televisiva, a busca por material de arquivo acontece com o intuito de ilustrar um determinado acontecimento histórico, factual. O que nos interessa especificamente é trabalhar com uma memória visual que ultrapassa a condição geral do arquivo, um caráter ontológico da imagem que se dispõe a ser reutilizada. Trata-se de uma materialização do arquivo num espaço hipertextual, estabelecendo inúmeras conexões com outras imagens concomitantes.

Se é creditada à cineasta russa Esther Shub, já em 1927, a realização do primeiro filme baseado em imagens de arquivo, *A queda da dinastia Romanov* (montado a partir de imagens de cinejornais da época e de filmes da família Romanov), há outras experiências exitosas que costumam ser

mais lembradas, como o clássico *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955), *Beginning* (Artavazd Peleshian, 1967), *Videogramas de uma Revolução* (Harun Farocki e Andrei Ujica, 1992), *História(s) do Cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), além de obras de Agnès Varda e Chris Marker, como *Elegia a Alexandre* (1993), homenagem em forma de vídeo-carta prestada por Marker ao cineasta Alexander Medvedkin, uma de suas referências assumidas¹. Em obras mais recentes, sobretudo mais autorais, a manipulação de imagens de arquivo tem aparecido de forma recorrente, usada com diferentes fins, como é o caso de filmes como *Tarnation* (Johnatan Caouette, 2005) e, no âmbito brasileiro, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009), *Nós que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos* (Marcelo Masagão, 1998), *Serras da Desordem* (Andrea Tonacci, 2006), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e o polêmico e provocador *Pacific*² (Marcelo Pedroso, 2009).

São filmes que recontextualizam, copiam, refazem e estabelecem diversos outros tipos de variações sobre elementos de filmes anteriores. Apesar de numerosa, é uma prática ainda pouco estudada, embora venha sendo objeto de crescente interesse por parte dos pesquisadores no campo do audiovisual. A proliferação de estudos e pesquisas acerca do uso de

¹ Até mesmo Dziga Vertov, que não foi um realizador de filmes baseados em imagens de arquivo, tem seu nome associado à prática em função do teor vanguardista da sua produção e ao emprego da montagem baseada em sobreposições e justaposições - o efeito *assemblage* notório em “O Homem com uma Câmera” (1929) - que é comum a muitos filmes baseados em imagens de arquivo.

² Em *Pacific*, Marcelo Pedroso se utiliza de um dispositivo interessante e particular, criando um longa-metragem a partir de imagens amadoras registradas por passageiros de um cruzeiro de Reveillon entre Recife e Fernando de Noronha. Através da montagem, o diretor confere novos sentidos às imagens que não foram realizadas originalmente para a realização de um filme, mas sim para servirem de registros pessoais. *Pacific* gerou uma interessante troca de mensagens entre Marcelo Pedroso e o crítico e pesquisador Jean-Claude Bernardet, publicada no blog de Bernardet e mais recentemente na revista Teorema – Crítica de Cinema (nº 18, agosto de 2011). A correspondência entre cineasta e pesquisador levanta questões como ética documental, padrões estéticos, dispositivo e a transposição do privado ao público. O filme foi exibido na 29ª Bienal de São Paulo, na 13ª Mostra de Cinema de Tiradentes e em vários outros festivais, e foi premiado como melhor filme na 9ª Mostra do Filme Livre (RJ), no 4º Panorama Coisa de Cinema de Salvador (BA) e na sétima edição do CineEsquemaNovo – Festival de Cinema de Porto Alegre (RS).

imagens de arquivo, principalmente neste contexto de (re)apropriação peculiar no audiovisual contemporâneo que nos interessa investigar, é bastante recente. Talvez este interesse possa ser justificado inicialmente pelo acúmulo de informações e o consequente aumento de bases de dados digitais, o que acarreta não só o deslocamento da noção de biblioteca para uma nova forma paradigmática de compilação do saber que vem a ser denominada de arquivo, como também a preocupação com a problemática da memória histórica, geral e individual da contemporaneidade (Català, 2007).

Este artigo busca discutir a manipulação (reorganização e remontagem) de imagens de arquivo como um procedimento que tem por objetivo ressaltar algumas singularidades estéticas e discursivas que deslocam o sentido original das imagens e criam para elas significados inéditos. Seria possível afirmar, portanto, que as imagens guardam em si um vasto e complexo depósito de sentidos à espera de novas combinações.

Serão analisados, assim, alguns aspectos da filmografia de dois artistas que têm adotado esta ação de recontextualização das imagens, que provoca a re-significação dos seus sentidos originais: o alemão Harun Farocki e o húngaro Péter Forgács. O interesse desta investigação, portanto, atravessa a possibilidade de pensar as intensidades e as mais variadas manifestações sensíveis (situações conceituais, técnicas e estéticas) evocadas pelas imagens, quando elas aparecem deslocadas de um possível caráter de documentação ou impressão da realidade. O arquivo tem aparecido em experiências audiovisuais recentes como parte de algo em construção, uma busca do próprio realizador da qual o espectador é convidado a participar e acaba se tornando cúmplice.

Desta forma, pretende-se chamar a atenção, sobretudo, para o potencial da constituição da imagem em movimento, de seu processamento, de sua apropriação, numa dimensão capaz de refletir sobre a hibridação das imagens no campo da arte e dos produtos audiovisuais na atualidade.

Procura-se traçar um quadro comparativo entre aspectos que se assemelham nas obras desses artistas e também elementos que se diferenciam.

Olharemos, deste modo, alguns produtos audiovisuais que se caracterizam por essa prática de remontagem, filmes formados por fragmentos de filmes alheios, que se apropriam desse material e os apresentam em uma nova disposição, que recorrem a uma re-criação e, assim, questionam o estatuto da imagem num âmbito que ultrapassa o campo específico do cinema. São filmes e instalações que pretendem acrescentar algo ao sentido do material remontado, que modificam e alteram os significados originais e não se contentam em ser meros registros ou documentos.

As imagens de arquivo em Harun Farocki e Péter Forgács

Harun Farocki é um dos mais importantes cineastas da Alemanha. Do seu currículo constam mais de 100 obras entre filmes e instalações que possuem acentuadas marcas de originalidade, tanto estéticas quanto discursivas. Um trabalho que tenta discutir questões referentes à natureza das imagens, trazendo à tona uma profunda reflexão sobre a cultura audiovisual contemporânea.

Na obra de Farocki, as imagens pré-existentes constituem a base para criar um novo filme. Ao montar novas sequências, Farocki cria um contexto político e poético e substitui a ordem cronológica do material fílmico alheio, retirado de seu estado original. Uma característica essencial do gesto de Farocki encontra-se em sua competência para proporcionar um novo sentido às imagens que são utilizadas em seus filmes. Como consequência, as imagens adquirem uma nova significação, o que não implica a perda completa do significado anterior, porém, nesta nova paisagem textual criada pelo cineasta a carga crítica e política se produz exatamente pela separação entre os significados nos contextos original e atual da imagem.

Entre suas obras mais conhecidas estão *Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra* (“*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*”, 1988), filme que mostra fotos aéreas do campo de concentração de Auschwitz, feitas por pilotos norte-americanos; *Natureza Morta* (“*Stilleben*”, 1997), que relaciona pinturas dos séculos XVI e XVII (frutas, vasos, flores, etc.) com fotografias publicitárias de produtos contemporâneos de consumo; *Entre Duas Guerras* (“*Zwischen zwei Kriegen*”, 1978), ensaio sobre a indústria de armas e o caráter auto-destrutivo do capitalismo no período entre-guerras (1917-1933); *A Saída dos Operários da Fábrica* (“*Arbeiter Verlassen die Fabrik*”, 1995), que associa o primeiro filme dos irmãos Lumière a diferentes imagens da história do cinema, mostrando operários e suas relações com as fábricas onde trabalham; e *Videogramas de uma Revolução* (“*Videogramme einer Revolution*”, co-direção de Andrei Ujica, 1992) que retrata a revolução que derrubou o ditador Nicolau Ceausescu em 1989 através de imagens amadoras em vídeo e do resgate de transmissões da televisão estatal romena.

Péter Forgács é um artista multimídia e cineasta independente que se utiliza de *found footage* (material filmico encontrado) para criar seus filmes e instalações e que se autointitula um colecionador de memórias. São imagens caseiras, geralmente filmes de família, registros da vida cotidiana dos anos de 1920 e 1930, sobre os quais o cineasta se debruça a fim de explorar a natureza complexa das imagens. Seu interesse reside especialmente na forma como as imagens são criadas, montadas, percebidas e forjadas. Seu estilo é comparado ao de realizadores como Chantal Akerman, Jonas Mekas e Agnès Varda e sua obra é fortemente marcada pelos mecanismos de manipulação de imagens de arquivo que exploram os limites entre cinema e artes visuais.

Em sua obra, com mais de 30 filmes produzidos desde 1978, destacam-se *A Família Bartos* (“*A Bartos Család*”, 1988), primeiro episódio da série *Hungria Particular*, que mostra registros da família de um talentoso

cineasta, compositor e madeireiro amador, Zoltán Bartos, saqueada pelo “governo colaboracionista” em 1944; *El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola* (“El Perro Negro – Történetek a Spanyol Polgárháborúból”, 2005), uma bela colagem de imagens de arquivo que trata de diversos acontecimentos ocorridos no início da guerra civil na Espanha, como o assassinato de um cineasta amador e seu pai por um grupo de anarquistas liderado por “Pedro el Cruel”; *O Êxodo do Danúbio* (“Dunai Exodus”, 1998), diário de viagem sobre o êxodo dos judeus da Eslováquia pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial; e *Hunky Blues – O Sonho Americano* (“Hunky Blues – az amerikai álom”, 2009), documentário poético sobre milhares de húngaros que imigraram aos Estados Unidos entre 1890 e 1921.

De forma geral, podemos afirmar que uma ação ou um objetivo comum permeia variadas obras que se utilizam de material de arquivo: uma nova forma de reexaminar as imagens e estabelecer a partir daí novas relações, novos significados. Uma espécie de incursão no interior dessas imagens, uma busca por um espelhamento de uma memória visual particular. Talvez aí se explique o grande interesse, recorrente nessas obras, por filmes caseiros, íntimos, arquivos familiares. Trata-se, portanto, do surgimento de uma memória, ou pelo menos uma busca por esta memória, cujas características não são mais de ordem histórica ou social, mas, sobretudo, de ordem individual e subjetiva.

Partilhamos da definição de Josep Catalá (2007) de *filme de apropriação* que engloba todas as manifestações que fazem um novo tipo de uso de filmes já existentes, um gesto substancial que trata todo tipo de arquivo como imagem-documento, seja ela de origem familiar, ficcional ou mero registro documental. Este procedimento tem sido largamente utilizado em ensaios audiovisuais, filmes que possuem nitidamente um caráter de “pensamento ao vivo” e se afirmam como produções artísticas que travam diálogo intenso e direto com a contemporaneidade. Tais obras ensaísticas

são geralmente associadas às vanguardas artísticas e à renovação e ousadia no manejo da linguagem cinematográfica.³ Català (2007) sustenta a ideia de que o cineasta-ensaísta se propõe a "pensar" e "falar" através da relação íntima, ou melhor, da reflexão entre sons e imagens. É o que o autor chama de pensamento-fala do filme ensaio. Para ele o grande poder do filme ensaio é refletir sobre as imagens de tal forma que sua própria atividade seja deslocada a um nível em que todas as imagens, tanto próprias como alheias, atingem um segundo nível de representação da realidade.

Em *El Perro Negro* Péter Forgács consegue elaborar um documentário sobre a Guerra Civil Espanhola desafiando todos aqueles que insistem em examinar o passado pelo viés daquilo que chamamos de discurso da História (Rosenstone, 2012: 35). Forgács simplesmente abre mão da tentativa de contar a História de um modo convencional, pelo contrário, parte de momentos intrigantes e desconexos, cria um jogo de ilusão através de imagens amadoras que parecem carregar um estatuto factual ainda mais interessante que a simples documentação dos fatos poderia expor. Sobre esse aspecto é importante notar que “as notáveis reformulações de Péter Forgács de filmes amadores em documentos históricos enfatizam qualidades poéticas associativas em vez de veicular informações ou convencer-nos de um determinado ponto de vista” (Nichols, 2005:141). Desta forma o filme acaba construindo um terreno particularmente hábil onde, todavia, sugere pistas dos acontecimentos históricos sem recorrer a posições convencionais e categorias pré-fabricadas (idem: 176).

Conforme Beatriz Rodovalho, os “filmes de família são documentos e contradocumentos históricos, [...] não informam, não comunicam, não são pedaços objetivos arrancados do passado. Eles invocam, antes, um modo privado de leitura, no qual as lembranças familiares completam as imagens-

³ Ver Almeida e Mello, 2011 e Almeida, 2011.

lembranças na tela. Ultrapassando os limites da chamada ‘realidade’, como escreve Karl Sierek, ‘nós temos, então, no mesmo movimento, uma ficção fundada na realidade e um documento imaginário’”.

Já a obra de Farocki é amplamente atravessada por uma força de ordem política. Nesse sentido, seus filmes são permeados por uma expressão do pensamento que estabelece tanto sua poética quanto sua responsabilidade política com a potência das imagens. Sobre esse aspecto Christa Blümlinger afirma que “toda atitude política em Farocki passa pela tomada de consciência do autor como produtor, no sentido benjaminiano. Trata-se sempre de ‘desmitologizar’ e ‘socializar’ o autor, para transformar, tal como propõe Benjamin, ‘leitores e espectadores em participantes’” (Blümlinger, 2010: 151).

Farocki se utiliza da linguagem cinematográfica para expressar uma forma de "ver" a si mesmo no outro, de gerar sua própria visão na imagem do outro.

Quer seja o ponto de partida ou a linha de chegada, o momento do "câmbio" metafórico marca a suspensão da gravidade em sua imaginação. Justapor opostos aparentes e, se necessário, torturá-los até que cedam a uma identidade escondida ou a uma semelhança insuspeitada fornece os momentos (temporários) de fechamento das sequências de pensamento (Elsaesser, 2010: 108).

Raymond Bellour, ao discorrer sobre as potências da fixação da imagem e um possível fim do cinema, expressa seu entusiasmo com a obra de Farocki ao afirmar que “ficamos [...] estupefatos quando surge um cineasta, cinéfilo, pensador do cinema e co-autor de um livro sobre Godard⁴, perfeitamente a par dessas tendências contrariadas, remetendo-as a si mesmas, lançando-as numa paisagem de imagens e ideias na qual elas

⁴ Kaja Silverman e Harun Farocki, *Speaking about Godard*. New York: New York University Press, 1999.

parecem se anular, em prol de uma outra imagem do pensamento” (2010: 137).

O uso de material de arquivo assume, assim, uma posição desterritorializada em relação à arte e à criação, e a montagem lida sobretudo com memória (e talvez daí derive o caráter altamente autoral e personalístico das obras mencionadas). Na obra de Farocki e Forgács a montagem passa a ocupar um lugar de excelência como elemento expressivo, momento fundamental da criação de sentido. Georges Didi-Huberman, no livro *Images malgré tout*, inteiramente dedicado à discussão do arquivo em sua relação com a montagem cinematográfica, a memória e a verdade, afirma que imagens de arquivo pouco dizem antes de serem inseridas num contexto de montagem: “[...] le montage intensifie l'image et rend à l'expérience visuelle une puissance que nos certitudes ou habitudes visibles ont pour effet de pacifier, de voiler.” (2003: 170).⁵

Sobre a importância da montagem o próprio Farocki afirma que

Na mesa de montagem, do balbuciar emerge a retórica. Por existir essa articulação retórica, o discurso sem articulação da sala de montagem é um balbuciar. Na filmagem, pode-se deslocar a câmera para lá ou para cá, numa decisão tomada na hora, sempre marcada pela dúvida. Na sala de montagem, hesitamos por uma semana até saber onde será posta tal imagem de um minuto (apud Blümlinger, 2010: 151).

Consuelo Lins, pesquisadora que tem se dedicado ao estudo do arquivo e do documento na produção audiovisual contemporânea e compartilha do olhar de Didi-Huberman acerca do arquivo, questiona:

⁵ Num debate relevante acerca das imagens de arquivo do Holocausto e o seu uso em filmes, livros, exposições etc., Didi-Huberman se ocupa prioritariamente do âmbito da representação, e aproveita para rebater a polêmica em torno da sua obra provocada pelas críticas feitas por Claude Lanzmann, documentarista autor do filme *Shoah*. Para Lanzmann, o Holocausto é da ordem do inimaginável e do irrepresentável, e por isso qualquer busca por representá-lo visualmente não passa de fetichismo revisionista. Não é a perspectiva de outros cineastas, como Alain Resnais e Jean-Luc Godard, que não se furtaram de usar imagens explícitas e de certo modo até já banalizadas do Holocausto em suas obras.

Mas o que é um arquivo? Um testemunho? Uma memória? Um ato de imaginação? Arquivo é um conjunto de documentos manuscritos, gráficos, fotográficos, fílmicos que é, de modo geral, destinado a permanecer guardado e preservado. [...] Ao evidenciarem marcas do tempo, as imagens de arquivo convidam a memória a articular e a reconfigurar a noção de presente (2010: s/p).

Ao gerar este processo dinâmico de utilização de imagens de arquivo, tanto Harun Farocki quanto Péter Forgács acabam por confundir o espectador em relação ao real e também produzem uma ilusão que ultrapassa o efeito (simulacro) do real. Assumem a simulação como potência para produzir um efeito, para afirmar a divergência e o descentramento (Deleuze, 2007). Martine Joly se refere a um temor bastante atual a respeito da verdade ou falsidade das imagens, uma insegurança do espectador em relação à possibilidade de crer naquilo que vê. Segundo a autora,

Ao nos interrogarmos, pois, mais concretamente acerca da natureza desta verdade esperada, nos pareceu que não se estava à espera de um só tipo de verdade da imagem, mas de pelo menos três: a verdade como mesmo (duplo); a verdade como correspondência; a verdade como coerência. Cada tipo de verdade está unido a aspectos distintos da imagem: seu aspecto de vestígio, seu aspecto de testemunho e seu aspecto de gênero. (Joly, 2003: 130).⁶

Trata-se de uma espécie de sedução que se articula numa relação de desligamento ou de estranhamento das coisas no tempo e no movimento. Segundo Brakhage (1983), possuímos um olho capaz de imaginar qualquer coisa, portanto os objetos enganam nosso olhar e então pode-se afirmar que as obras desses dois realizadores fazem com que os objetos privilegiem um desvio sedutor no olhar. Neste sentido, os filmes evocam a “inquietante

⁶ Tradução nossa.

estranheza”, definida por Didi-Huberman como o “um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha” (2010: 227).

Estabelecemos, portanto, um vínculo entre documento e ficção, fazendo da verdade, mais precisamente, um *efeito* da ilusão, condição necessária para que certa espécie de invenção possa operar como verdade. Em outras palavras, este *efeito* de ilusão não é tomado como oposto absoluto da verdade, mas aquilo que compreende o falso, a mentira e a ficção, no campo do sensível, possibilitando a emergência daquilo que pode, ou não, vir a ser tomado como verdade (Feldman, 2006: s/p), reflexão que diz respeito diretamente às questões que emergem dos filmes indicados. “É porque a realidade não pode ser registrada que o realismo está morto. Todo texto, toda composição, é uma construção. Nós não imitamos o mundo, nós construímos versões dele.” (Scholes apud Renov, 2012: 55).

Em linhas gerais, podemos fazer uma breve aproximação às propostas de Arlindo Machado, ao discorrer sobre as formas expressivas da contemporaneidade no livro *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*:

A imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma produção do visível, como um efeito de mediação. A imagem se oferece agora como um ‘texto’ para ser decifrado ou ‘lido’ pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada (1997: 244).

Machado diz ainda, no texto *Diálogo Entre o Cinema e o Vídeo*,

A iconografia atual tem relativizado bastante os aspectos “indiciais” da imagem técnica, ou seja, o seu caráter de registro, os efeitos da impressão direta do “real” sobre um suporte, isso que se conhece na semiótica peirceana como *secundidade*. Em contrapartida, ela agora se mostra também como intervenção gráfica, como iconografia em si

(*primeiridade* na classificação peirceana) e como informação conceitual, expressão de um saber, efeito de conhecimento (*terceiridade*) (1994: s/p).

A constante fragmentação de imagens – um aglomerado de fissuras e multiplicidades entre cinema, vídeo e fotografia – acaba se constituindo numa forma de pensar as imagens do mundo, mais do que pensar o mundo. As imagens se transformam em uma forma de olhar e de pensar a respeito das coisas. Esta mistura de diversos fragmentos de diferentes tipos de imagens gera um ritmo de desarmonia que possui grande importância para as obras. Esta característica confere aos filmes um certo caráter metalinguístico, pois convoca uma experiência sensorial bastante específica, em que o espectador é quase que compelido a refletir sobre a questão da materialidade das imagens. Portanto, a variedade instrumental presente na obra de Harun Farocki e Péter Forgács opera também como geradora de afetos, dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores (Dubois, 2004).

Neste caso, a utilização do vídeo reforça suas particularidades e especificidades exatamente na possibilidade de se tornar um estado entre várias outras coisas (arte e linguagem, por exemplo). O vídeo não seria mais uma possibilidade de narrar, mas antes um modo de pensar, um metadiscurso sobre o cinema (Dubois, 2004). Sobre este aspecto Arlindo Machado afirma que:

[...] a câmera capta do ‘real’ apenas uma matéria-prima para o posterior trabalho de produção significativa, razão por que se pode dizer que [...] o ato inaugural no universo do vídeo reside mais propriamente nos trabalhos de pós-produção. A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estarmos diante de um universo de imagens e não diante de uma realidade preexistente, efeito de opacidade significativa a que muitos atribuem hoje um caráter apocalíptico, como se a imagem eletrônica praticasse alguma espécie de ‘desrealização’ do mundo visível (1994: 127).

Considerações finais

André Parente (2009), ao discorrer sobre a noção de dispositivo cinematográfico e sua contribuição para uma renovação da teoria do cinema, valoriza a ideia de um cinema que atravessa as fronteiras da representação, um cinema expandido sob suas novas modalidades. De fato, por intermédio do vídeo desempenhou-se a função de ligação entre o audiovisual e as artes plásticas, como afirma Parente na esteira do conceito de “entre-imagem” – largamente explorado por Raymond Bellour. Para o autor “o cinema, na condição de imagem, de estética, mas sobretudo de dispositivo [...] faz parte da arte. Trata-se do que podemos chamar [...] de 'efeito cinema' na arte contemporânea” (Bellour, 2009: 38).

Muitas vezes o autor da obra, ao utilizar imagens de arquivo, não toma como objetivo crucial a re-significação do material original. É o caso do cinema experimental, ao utilizar o arquivo como uma via aberta, uma alternativa que privilegia muito mais a liberdade criativa, onde o cineasta não busca respostas ou verdades pretensamente universais sobre os temas tratados nos filmes. Evidentemente as imagens se recontextualizam, por si mesmas, independente do objetivo do cineasta. Com efeito, no cinema experimental o que está em jogo, de fato, é a possibilidade de maior abertura a múltiplas interpretações, e a utilização de imagens alheias parece favorecer este efeito, ao potencializar algumas lacunas a serem preenchidas pela participação ativa do apreciador na fruição da obra.

Pensar o cinema contemporâneo como um híbrido de imagens que se combinam em narrativas experimentais – ou novos formatos de narrativas fílmicas por meio de estruturas temporais lineares ou não lineares – tem ganhado importância crescente nos estudos de cinema. Desta forma, diversos autores têm chamado a atenção para o potencial da constituição da imagem em movimento, de seu processamento, numa dimensão capaz de refletir sobre a hibridação das imagens no campo da arte e dos produtos

audiovisuais na atualidade. É o caso de André Parente, quando afirma que “assistimos claramente ao processo de transformação da teoria que pensa a imagem não mais como um objeto, e sim como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações que põe em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem” (2009: 23).

Afirmamos, portanto, que a apropriação é um procedimento que permite um olhar deslocado em direção à realidade fílmica, ou melhor, a apropriação efetua uma mudança de posição de um objeto em outro contexto, um olhar sob uma nova linha de observação. Grosso modo, evidencia-se que Farocki e Forgács se ocupam de uma mesma prática, a apropriação de imagens alheias, mas que cada um guarda em si algum tipo de particularidade. Uma mesma técnica em variados tipos de ação. Filiamos-nos à proposta do pesquisador Antonio Weinrichter, quando separa a prática de apropriação em três segmentos: “el acto de apropiación, el trabajo de ensamblaje o remontaje de los fragmentos y el subsiguiente efecto de recontextualización o creación de un nuevo sentido” (2009: 16).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Gabriela e MELLO, Jamer (2011), “O ensaísmo no cinema: notas sobre abordagens teóricas possíveis” in Fabrício Silveira (ed.), *Pequenas Crises. Pesquisa em Comunicação e experiência estética*, Porto Alegre: Modelo de Nuvem, pp. 17-32
- ALMEIDA, Gabriela (2011), “Por um cinema sem limite: o pensamento audiovisual em História(s) do cinema” in José Francisco Serafim (ed.), *Godard, imagens e memórias: reflexões sobre História(s) do cinema*, Salvador: EDUFBA, pp. 135-151

- BELLOUR, Raymond (2010), “A foto-diagrama” in Maria Dora Mourão *et al.* (ed.), *Harun Farocki: por uma politização do olhar*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, pp. 134-147
- BLÜMLINGER, Christa (2010), “Harun Farocki – estratégias críticas” in Maria Dora Mourão *et al.* (ed.), *Harun Farocki: por uma politização do olhar*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, pp. 148-161
- BRAKHAGE, Stan (1983), “Metáforas da visão” in Ismail Xavier (ed.), *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, pp. 341-352
- CATALÀ, Josep (2007), “Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa” in Antonio Weinrichter (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, pp. 186-189
- DELEUZE, Gilles (2007), *Lógica do sentido*, São Paulo: Perspectiva
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris: Les Editions de Minuit
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010), *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo: Ed. 34
- DUBOIS, Philippe (2004), *Cinema, vídeo, Godard*, Cosac Naify
- ELSAESSER, Thomas (2010), “Harun Farocki: Cineasta, artista e teórico da mídia” in Maria Dora Mourão *et al.* (ed.), *Harun Farocki: por uma politização do olhar*, São Paulo: Cinemateca Brasileira, pp. 98-127
- FELDMAN, Ilana (2006), “Reality show: um paradoxo nietzschiano” in *Ciberlegenda*, n. 16, CIDADE, pp. 1-21
- JOLY, Martine (2003), *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*, Ediciones Paidós Ibérica
- LINS, Consuelo e CURSINO Adriana (2010), “O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos” in *Revista Conexão – Comunicação e Cultura*, v. 9, n. 17, pp. 87-99

- MACHADO, Arlindo (1994), “O diálogo entre Cinema e Vídeo” in *Revista da USP*, n. 19, pp. 123-135
- MACHADO, Arlindo (1997), *Pré-cinemas & pós-cinemas*, Campinas, Papirus
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas: Papirus
- PARENTE, André (2009), “A forma cinema: variações e rupturas” in Kátia Maciel (ed.), *Transcinemas*, Rio de Janeiro: Contra Capa, pp. 23-47
- RENOV, Michael (2012), “Discursos Históricos do Inimaginável: *O Turbilhão* de Péter Forgács” in Patrícia Rebello e Rafael Sampaio (eds.), *Péter Forgács: arquitetura da memória*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 54-65
- RODOVALHO, Beatriz (2012), “O Amador e o Alquimista: Notas sobre o cinema de Péter Forgács a partir de *O Turbilhão – uma Crônica Familiar*” in Patrícia Rebello e Rafael Sampaio (eds.), *Péter Forgács: arquitetura da memória*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 93-101
- ROSENSTONE, Robert (2012), “Tornando estranho familiar: *El Perro Negro* e a Guerra Civil Espanhola” in Patrícia Rebello e Rafael Sampaio (eds.), *Péter Forgács: arquitetura da memória*, São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, pp. 34-38
- WEINRICHTER, Antonio (2009), *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Fondo de Pub. del Gobierno de Navarra

Filmografia

- A Família Bartos* (1988), de Péter Forgács
- A Queda da Dinastia Romanov* (1927), de Esther Shub
- A Saída dos Operários da Fábrica* (1995), de Harun Farocki

Beginning (1967), de Artavazd Peleshian
El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola (2005), de Péter Forgács
Elegia a Alexandre (1993), de Chris Marker
Entre Duas Guerras (1978), de Harun Farocki
História(s) do Cinema (1988-1998), de Jean-Luc Godard
Hunky Blues – O Sonho Americano (2009), de Péter Forgács
Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (1988), de Harun Farocki
Natureza Morta (1997), de Harun Farocki
Noite e Neblina (1955), de Alain Resnais
Nós que Aqui Estamos, Por Vós Esperamos (1998), de Marcelo Masagão
O Êxodo do Danúbio (1998), de Péter Forgács
Pacífic (2009), de Marcelo Pedroso
Santiago (2007), de João Moreira Salles
Serras da Desordem (2006), de Andrea Tonacci
Tarnation (2005), de Johnatan Caouette
Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes
Videogramas de uma Revolução (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica

A IMAGEM-OBJETO E A MEMÓRIA: UMA REFLEXÃO SOBRE LINGUAGEM A PARTIR DAS IMAGENS DE ARQUIVO EM DOCUMENTÁRIOS

Ana Paula Penkala *

Resumo: Este artigo apresenta o resultado de uma pesquisa maior e pretende discutir as imagens de arquivo em filmes documentais a partir de sua linguagem e de sua utilização. O que se propõe é uma reflexão sobre o uso dessas imagens como objetos documentais ou objetos de memória. Três documentários brasileiros são analisados a partir dessas questões.

Palavras-chave: imagem-objeto, documento, memória, linguagem, imagens de arquivo.

Resumen: Este artículo presenta los resultados de una investigación más amplia y pretende discutir las imágenes de archivo en el cine documental a partir de su lenguaje y su uso. Lo que se propone es una reflexión sobre el uso de estas imágenes como objetos documentales u objetos de memoria. Tres documentales brasileños son analizados a la luz de estas cuestiones.

Palabras clave: imagen-objeto, documento, memoria, lenguaje, imágenes de archivo.

Abstract: This paper presents the result of a larger research and discusses the archival footage in documentary films from its language and usage. What is proposed is a reflection on the use of those images as documentary objects or memory objects. Three Brazilian documentaries are analyzed from these questions.

Keywords: image-object, document, memory, language, archival footage.

Résumé: Cet article présente les résultats d'une recherche plus vaste et traite des images d'archives de films documentaires à partir de leur langage et de leur utilisation. On propose ainsi une réflexion sur l'utilisation de ces images comme des objets documentaires ou des objets de mémoire. Trois documentaires brésiliens sont analysés à partir de ces questions.

Mots-clés: image-objet, document, mémoire, langage, images d'archives.

* Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, Universidade Federal de Pelotas - UFP. E-mail: penkala@gmail.com

Notícias de arquivos particulares

Nunca o cinema usou tanto o recurso da inserção de imagens de arquivo. Embora os filmes sempre tenham podido montar seus fluxos a partir de imagens de outros filmes, isso era eventual até os anos 1960 e, com a invenção do vídeo, passou, até os anos 1980, a ser comum, embora não muito frequente no cinema. Entre os filmes de ficção e os documentais, estes utilizavam as imagens de arquivo com mais regularidade. Atualmente, o uso dessas imagens é recorrente, inclusive no cinema ficcional, reforçando uma marca da imageria pós-moderna que vem sendo chamada também de “*retórica visual pós-moderna*” (Cauduro e Perurena, 2008). Essa imageria é o que discuto em minha tese, um conjunto de imagens referente a algo, alguém ou algum evento, que soma a materialidade das imagens, seu contexto histórico e o imaginário dentro do qual elas são criadas. O trabalho que se segue é uma revisão e atualização de parte dessa pesquisa de doutorado, onde analisei a recorrência de certos elementos na linguagem audiovisual contemporânea, entre eles as imagens de arquivo.¹ Para tanto, faço um recorte sobre três documentários brasileiros: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 1998), *Notícias de uma guerra particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999), e *Ônibus 174* (José Padilha, 2002).²

Os três títulos ilustram três formas de uso diferentes das imagens de arquivo (embora não as três únicas), as quais se fazem pelo próprio contexto de produção dos filmes e obedecendo ao *dispositivo* de cada um desses

1 O artigo traz um recorte da tese que defendi em 2011 pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil), pesquisa essa que deriva em um projeto desenvolvido nos cursos de Design da Universidade Federal de Pelotas durante os anos de 2011 e 2012: *Cultura e Imaginário a partir das práticas do audiovisual e do design*.

2 A amostra de filmes analisados na tese ultrapassa 40 títulos, entre documentários e ficção, incluindo filmes de vários países, todos lançados entre 1980 e 2010.

documentários. O filme de Masagão é considerado um documentário por ser construído somente por imagens documentais, embora seja costurado por um dispositivo que permite às histórias que existem por trás dessas imagens sejam ficcionalizadas para construir significados relacionados ao propósito do filme. Como o título diz, *Nós que aqui estamos...* fala sobre pessoas que viveram (especialmente nos século XX) e já morreram, deixando de si algumas imagens.³ É um documentário que fala também sobre a forma como a história das pessoas vai sendo construída pelos registros visuais que delas foram feitos, o que constitui um material documental que também caracteriza o século XX como o “século das imagens”. *Notícias...*, por sua vez, propõe falar sobre a criminalidade no Rio de Janeiro, discutindo as circunstâncias atuais (de “guerra civil”) da violência naquela cidade e as origens dessa conjuntura. Em *Ônibus 174*, José Padilha alterna entrevistas com envolvidos no evento com imagens da cobertura televisiva do sequestro do ônibus que dá título ao filme e outras imagens pertinentes ao assunto. O diretor comprou horas de gravação feitas pelos cinegrafistas de três redes de televisão que foram chamados a registrar o evento, que começou por volta de 14h e terminou pouco depois das 18h do dia 12 de junho de 2000. Esse material bruto foi organizado e montado de forma a contar a história de Sandro do Nascimento, o sequestrador, que foi morto pouco depois de se entregar aos policiais em circunstâncias que foram, à época, “abafadas” pelo clamor popular – iniciado pelos noticiários e jornais – por justiça aos reféns, especialmente à única refém morta no caso.

Apenas o primeiro dos três filmes é totalmente construído (ou quase) por meio de imagens de arquivo. Os dois últimos alternam entrevistas com essas imagens, as quais, a exemplo de *Nós que aqui estamos...*, são um

3 O título do filme faz referência a uma inscrição no pátio de um cemitério. A frase deriva da famosa inscrição na entrada da Capela dos Ossos, em Évora (Portugal), monumento construído no século XVII na Igreja de São Francisco: “Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos”. A frase poética é uma afirmação da transitoriedade da vida e inevitabilidade do destino comum de todos, que é a morte.

apanhado de registros de variados meios e suportes, feitos em tempos diferentes. Em se tratando de uma história que atravessa o século XX, algumas das imagens (uma grande parte) do documentário de Masagão são filmográficas, porém, entre os três filmes analisados, a predominância é das imagens de vídeo, ora registradas por cinegrafistas amadores, ora por profissionais, ora por câmeras de vigilância e controle de tráfego, por exemplo. Algumas dessas imagens videográficas são colocadas nos documentários como material bruto ainda, enquanto outras já vem com edição e assinatura de redes e programas de TV. Duas “estéticas” podem ser percebidas nas imagens de arquivo desses documentários, e elas apontam para as formas de uso dessas imagens dentro do novo fluxo para o qual foram deslocadas: por um lado, a “estética do material bruto”, por outro, a “estética da memória”. São categorias que foram discutidas (entre outras) em minha tese a propósito do que seria uma forma recorrente nesse cinema pós-moderno. A discussão aqui proposta mantém essas estéticas como um parâmetro para pensarmos no processo de deslocamento e reorganização das imagens de arquivo a partir de propósitos e usos que as tornam objetos dentro de um fluxo que é a narrativa. Como imagens-objeto, são elementos de linguagem inseridos dentro da lógica e da própria materialidade documental e que adquirem sentidos a partir de seu uso: ora como artefatos de memória, ora como artefatos documentais, características que articulam entre si em muitas dessas imagens, porém podem ser percebidas a partir de predominâncias. O que revela essas predominâncias é o uso dessas imagens no documentário e o contexto onde elas são inseridas.

A imagem de arquivo é, para o (tele)jornalismo, um instrumento a um só tempo de ilustração dos fatos, prova material dos acontecimentos e capital social a partir do qual se estabelece uma relação de crença naquilo que o jornalismo (representado pelo repórter, apresentador, cinegrafista e/ou programa e rede de televisão) diz e mostra. Antes de existir o jornalismo televisivo, no entanto, o cinema já cumpria o papel de noticiar os fatos a

partir de imagens em movimento (nos cinejornais) usando, a rigor, imagens de arquivo. Elas são materiais documentais, no sentido estrito de documento, gravadas/filmadas previamente por cinegrafistas profissionais ou amadores que captam essas imagens no local e momento dos acontecimentos; e são usadas para reforçar ou representar uma notícia (ou nem sempre) dentro de um todo maior que, no caso da televisão, pode ser um telejornal ou programa televisivo de qualquer ordem. Elas podem ser descontextualizadas ou usadas de maneira a contribuir com informação para algo que tenha relação com o contexto em que foram criadas, mas são sempre imagens deslocadas que são inseridas dentro de um filme ou programa, sejam eles ficcionais ou documentais. São, portanto, excertos que podem pertencer a outros tempos e locais e, até, a outras circunstâncias e contextos.

Tradicionalmente, as imagens de arquivo são recebidas com crença e confiança. Não porque não possam ser adulteradas, mas porque, por um lado, são usadas desde sempre na história do registro documental através das imagens em movimento – dentro de um contexto que teve início com a fotografia – como “demonstração” e, por outro lado, pela própria natureza de seu registro e contexto de produção. As imagens de arquivo são a prova física da ligação material entre o interlocutor que nos informa sobre (o cinegrafista e/ou jornalista/repórter) e os fatos em sua ocorrência única.

Por meio da produção e uso dessas imagens podemos concluir que são considerados, em sua natureza bruta ou editados, documentos de grande valor descritivo, informativo, representativo e comprobatório. Seu teor documental se deve, principalmente, à natureza de sua produção, uma vez que fatos não esperam hora ou local apropriado para acontecerem. Assim, imagens de arquivo que tenham alguma validade documental podem ser feitas de várias formas e a partir da intervenção de alguns tipos específicos de cinegrafistas/aparatos/situações: a) cinegrafistas amadores ou profissionais capturando informação visual do cotidiano; b) cinegrafistas

amadores que, por qualquer razão, estivessem capturando imagens ou prontos para tal quando do acontecimento; c) cinegrafistas profissionais, destacados ao local de algum acontecimento ou trabalhando na cobertura de algum evento dentro do qual ocorreu algum outro fato noticiável; e d) câmeras de segurança/vigilância que porventura capturem algum acontecimento fora do comum.

No primeiro caso, o tipo de documento filmográfico ou videográfico que podem produzir serve muitas vezes de testemunho de uma época, tendo seu valor reconhecido como excertos de um tempo sobre o qual estão servindo de importante ilustração/demonstração. É o que acontece com algumas imagens de *Nós que aqui estamos...*, que nos mostram costumes, espaços, épocas e até formas de produção marcadas pelo contexto do registro. No caso de “b”, temos um tipo de material que é produzido por oportunidade, e tem valor de testemunho avaliado a partir das circunstâncias e do evento documentado. Os “cinegrafistas amadores” têm por característica a presença em locais onde muito dificilmente o jornalista/repórter/cinegrafista de TV estariam em condições de capturar o evento em sua inevitável e/ou inesperada ocorrência. No filme de Masagão esses registros são comuns também, mas normalmente obtidos de maneira terceirizada: são imagens amadoras que foram recortadas pela TV, em um primeiro uso de imagem de arquivo e deslocadas, daí, para dentro do documentário.

No terceiro caso, as imagens são capturadas por profissionais que tenham, eventualmente, chegado ao local de determinado evento em tempo de registrá-lo, como é o caso das imagens brutas gravadas pelos cinegrafistas enviados ao local do sequestro do ônibus 174 pelas redes de TV. É algo raro em se tratando de acontecimentos inesperados, ainda que possa acontecer conforme a duração desse acontecimento. No caso do documentário de José Padilha é exatamente o que acontece, uma vez que as imagens do início do sequestro não são registradas, a cobertura tendo sido

feita apenas a partir do conhecimento do evento pelas redes de televisão e pela polícia. Em *Notícias de uma guerra particular*, vemos inserções de imagens já editadas pelas redes de TV – embora preservem o fluxo dos acontecimentos – que são provenientes de uma reportagem chamadas às pressas para registrar o cerco a um bandido em uma casa da favela. A voz *off* do repórter narra o que acontece diante da câmera. No último tipo de imagens classificado aqui, temos o material resultante da gravação de câmeras que servem justamente para o registro do inesperado, e são usadas ora como substituição de uma vigilância humana, ora como extensão dela. Essas imagens são geradas como documento por si só, pois guardam informações de um espaço onde já se espera a ocorrência de algum evento noticiável (câmeras de controle de tráfego, vigilância de prisões e bancos etc.). Seus registros servem, não raro, como prova documental de crimes ou infrações, fornecendo informações como, inclusive, a autoria de eventos criminosos. Em *Ônibus 174*, são usados registros obtidos das câmeras de controle de trânsito, os quais marcam a localização do veículo e vão registrando as mudanças no perímetro, isolado pela polícia.

Imagem, objetiva, objeto, arquivo

Uma das grandes questões que cercam, até hoje, o fazer documental (assim como o foto e o telejornalismo) é a potência de real das imagens. O estatuto de imagem documental é atribuído a partir de um reforço da própria relação que se tem, desde a fotografia, com as imagens técnicas e por outras duas circunstâncias: uma é a relação contratual que se estabelece entre as instâncias de produção e de recepção, que é permitida pela crença; e a outra é construída pela linguagem visual própria do documental. De qualquer forma, uma imagem de arquivo potencializa essa relação, porque sua natureza é sempre a de um documento. Originalmente parte de um fluxo documental, telejornalístico ou ficcional, é um recorte deslocado que serve

para demonstrar algo. Ou como prova documental, ou como descrição, ou como ilustração. No momento em que sofre o recorte e o deslocamento, tornando-se imagem de arquivo, torna-se, também, um documento. É esse estatuto que já sugere a esse tipo de imagem a configuração de *objeto*, e os três documentários brasileiros podem nos ajudar a construir esse conceito. Vale, portanto, examinar o próprio estatuto das imagens técnicas, história a partir da qual pode-se reconhecer a construção cultural, técnica e social das imagens de arquivo.

Um mundo pós-conceitual

A invenção das imagens técnicas é um evento paradigmático na história da percepção, pois demarca a mudança de um mundo desmágicizado, como dizia Vilém Flusser (2002), pela ordem da escrita, para um mundo onde a imagem remagiciza o texto. Por isso Flusser compara a importância histórica da invenção das imagens técnicas à invenção da escrita.

Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito. O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. [...] Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. (Flusser, 2002: 13-14).

A fotografia enquanto advento “livra o mundo do pensar conceitual”, como ressalta Jacques Aumont (2004), mas seu surgimento se dá bem depois de uma mudança de mentalidade que já dá início a uma “ideologia fotográfica da representação”, quando uma revolução na pintura do final do

século XVIII instaura não mais o *esboço*, mas o *estudo*. O esboço é registro de realidade modelada pelo projeto de quadro, enquanto o estudo é o registro da realidade “como ela é”. O “olhar fotográfico” é fundado quando se passa a conceber o mundo como “[...] campo interrompido de quadros potenciais, esquadrinhado pelo olhar do artista que o percorre, o explora e repentinamente para para recortá-lo, 'enquadrá-lo'” (Aumont, 2004: 49). Essa revolução funda uma nova forma de pensar “o real” e “a realidade”. A *evidência fotográfica* das imagens técnicas, que se encerra puramente na objetividade do registro produzido por uma máquina, não mais pela interpretação humana, define primeiro a forma como a fotografia enquanto arte e técnica é vista em seus primeiros tempos e, depois, como o cinema é pensado.

Dizer que o século XX é o século das imagens é dizer também que é o século da memória, o século da evidência histórica irrevogável, o século do documento universal. Jeannene Przyblyski (2004) chega a afirmar que o ato de fotografar pode ser um modo de ocupar a história, transformando-a em artefato no momento em que a torna visível. “As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir”, afirmou Susan Sontag (2003: 69). O aprimoramento do aparato técnico, como destaca a autora, é o que vai fazer com que nasça a verdadeira cobertura jornalística de guerra: “[...] câmeras leves, como a Leica, com filmes de 35 milímetros que podiam bater 36 fotos antes de ser preciso recarregar [...]” (Sontag, 2003: 22). A Guerra Civil Espanhola (1936-1939) teria sido a primeira a receber uma cobertura jornalística pelos moldes como a entendemos hoje, e o trabalho dos fotógrafos era publicado em jornais e revistas pelo mundo todo. Para Sontag, a evolução do jornalismo de guerra é percebida pelo período que separa esta guerra, com preponderância sobre a fotografia, e a Guerra do Vietnã (1964-1975), que foi a primeira a ser televisionada e transmitida para o mundo, com imagens coloridas.

As “fotos de guerra” ocupam um espaço importante na memória e na cultura visual dos séculos XIX e XX, representando ao mesmo tempo objetos de memória e documentos históricos. O uso das fotografias como imagens de arquivo nos três documentários que discuto aqui é interessante justamente no sentido de que oscilam entre essas duas características. Em *Nós que aqui estamos...* a fotografia aparece sempre como um artefato que carrega um forte apelo memorial, e isso se deve principalmente ao fato de o filme falar sobre mortos do século XX. Não por acaso, mesmo as imagens em movimento são muitas vezes congeladas em um momento específico nesse filme, eternizando, como fotografias o fazem, aquele ponto na história destinado a permanecer gravado em nossa lembrança. *Notícias...* usa as fotos como documentos, evocando o uso dessas imagens pela arquivologia forense. Ao falar de criminosos que tiveram papel crucial na escalada de criminalidade na cidade do Rio de Janeiro, apresenta suas fotos, como *slides*, conforme os registros fichamento criminal (o busto frontal). Em *Ônibus 174*, as fotos de documentos e inclusive as de registro criminal de Sandro do Nascimento são apresentadas de maneira que percam um pouco de seu sentido documental (pois serviam para catalogar o sujeito como criminoso) e ganhem o peso memorial que o documentário pretende dar ao nome de Sandro. Como se dissesse, ao nos mostrar a 3x4 preto e branco do busto do rapaz: “olhem esse menino, que sofreu tantas injustiças na vida, e lembrem do rosto dele”.

A fotografia, historicamente, tomou um rumo documental justamente por seus usos. Susana Jordan (2006), por exemplo, chega a enfatizar uma certa divisão entre cinema e fotografia, entre os polos, respectivamente, da ficção e do documental. Essa divisão é tão bem aceita que, ainda hoje, costumamos relacionar a imagem fotográfica ao jornalismo, enquanto que o cinema estaria associado ao entretenimento. É claro, como vai sugerir Boris Kossoy (2002), que ser documento não tira da fotografia sua qualidade de representação, que por sua vez é, além de registro, uma

forma de criação sobre um real dado. Nisso, o autor retoma os conceitos de *primeira* e *segunda* realidades, aplicando-os à fotografia. A primeira realidade é o assunto em si, algo que é, agora, sempre passado. É uma realidade da qual a fotografia (a máquina, o ato, todo o aparato) faz parte apenas por um instante – o instante em que o real impregna o filme. A partir disso, o assunto é passado. A segunda realidade diz respeito à fotografia ela mesma, em sua materialidade e na imagem bidimensional que ali existe. Nessa segunda realidade, o assunto está presente apenas na qualidade de representado. Como assunto representado, é definitivo, diz o autor. Esse sentido recai sobre as fotos que são usadas como imagens de arquivo nos documentários. Sua instância é, agora, a de documento. Não há mais possibilidade de acessar o passado, a primeira realidade, pois a fotografia representa, de modo geral, um passado que só se atualiza como representação. Como documento. No momento exato em que a foto se faz, do ponto de vista mecânico e químico, a realidade (uma primeira realidade) passa à mediação (uma segunda realidade). Por isso, aliás, Kossoy (2002) usa conceitos de primeira e segunda *realidades*, não de primeiro e segundo *reais*.

Santaella e Nöth (2008) enfatizam a gênese do paradigma fotográfico na técnica ótica de formação de imagens por meio de impressão da luz. O cinema e o vídeo⁴ sobrepõem essa técnica àquela que permite a criação da ilusão de movimento, não modificando, no entanto, a essência fotográfica que dá origem a essas imagens. Esse processo sempre irá pressupor uma relação com o real, já que a imagem que se origina daí é um duplo do mundo, uma emanção física do objeto, traço direto, fragmento, vestígio do real. Embora sua relação com o real seja forte e, até certo ponto, inquestionável na cultura moderna, os registros fotográficos

4 Fotografia e cinema são registros sobre suporte químico (luz sobre cristais de prata), enquanto o vídeo, sobre suporte eletromagnético (modulação eletrônica).

(principalmente), filmográficos e videográficos são também a prova de uma ausência, um fantasma na forma de objeto. São um “[...] pedaço eternizado de um acontecimento que, ao ser fixado, indicará sua própria morte. No instante mesmo em que é feita a tomada, o objeto desaparece para sempre” (Santaella; Nöth, 2008: 165). Se, por um lado, esse desaparecimento nos diz da impossibilidade de tangenciarmos qualquer que seja o real, também ajuda a justificar o *status* de documento atribuído às imagens técnicas, uma vez que o registro técnico é a materialidade de um real que nos escapa.

Em se tratando da materialidade do real nesses registros, uma ressalva deve ser feita com relação às imagens videográficas, as quais, como aponta Philippe Dubois (2004), são “processo”. A imagem eletrônica, diz ele, é um “sinal”, impulso elétrico que serve para transmitir e propagar informação visual. Por isso classifica a imagem televisiva e videográfica como proveniente de “máquinas de ordem quatro”, as máquinas de transmissão. Essas imagens são vistas como impulsos elétricos, não como imagens. A fita magnética do vídeo é formada por impulsos elétricos codificados gerados pela soma de sinais de luminância, crominância e sincronização, segundo o autor. Ela é o que “[...] aparece numa tela catódica, isto é, ao resultado de uma varredura (dupla e entrelaçada) em alta velocidade, numa tela fosforescente, de uma trama de linhas e pontos, por um feixe de elétrons” (Dubois, 2004: 64), produzindo uma “aparência de imagem”. Essa imagem não existe no espaço, mas no tempo apenas, funcionando como *imagem* apenas quando transmitida, diferente da imagem fotográfica e filmográfica, cujo “real” está materializado no filme, no fotograma. Ainda assim, o vídeo *registra* informação, o que o diferencia substancialmente da televisão, que foi criada para a *transmissão* e, até a invenção do vídeo, em 1960, continuou apenas transmitindo, sem guardar registro de sua programação. A lógica da afirmação de Santaella e Nöth (2008), portanto, que fala de acontecimentos que desaparecem tão logo são “gravados”, não considera, em primeiro lugar, a grande semelhança das

imagens em movimento registradas com relação à sua origem nem, principalmente, a presença reclamada pelas imagens televisivas, por exemplo. Há uma *presença* que a televisão cria em efeito que deve ser considerada para que possamos compreender plenamente o processo de percepção das imagens técnicas. Essa compreensão é primordial para a discussão que proponho sobre as imagens de arquivo e será retomada adiante.

O que funda a verdade de uma imagem, disse Jost (2004), não é a imitação, mas o estatuto imagético de testemunho ocular. Isso quer dizer que a maior garantia de veracidade de um documento é a prova de que um sujeito esteve presente diante dos acontecimentos, a prova de um olhar que, a priori, seria o da câmera. Segundo Nichols (2005), o repórter presente na cena do acontecimento é quem obtém a história verdadeira, pois ele está lá. Os documentaristas, afirmou Nichols, “[...] muitas vezes assumem o papel de representantes do público” (2005: 28). No jornalismo, fato e relato simultâneos produzem o efeito de acesso ao real pela aproximação, no tempo, de quem relata do que é relatado. Isso ratifica “[...] a aparência do acontecimento acontecendo [...]” (Berger, 1996: 189). No documentário há a simulação, por meio de estratégias formais, dessa aproximação. Isso acontece quando em *Notícias de uma guerra particular* há uma inserção de imagem de arquivo proveniente de uma reportagem de TV. Primeiro, percebemos se tratar de registro de TV de algum tempo passado por causa da textura dessas imagens e de sua coloração. Na parte inferior da tela, uma legenda informa que são “imagens da TV Manchete”, rede reconhecida no Brasil pelo seu sensacionalismo (e extinta em 1999). A voz *off* do repórter, que narra o cerco da PM a uma casa de favela, onde está escondido um criminoso procurado, revela a presença de um sujeito que atesta ainda mais “a veracidade dos fatos”, emprestando ao documentário um vínculo com o real que ele não poderia ter tido. Porém, quando o repórter diz “O traficante tá fugindo. Olha, Serginho, os policiais não param de atirar”, está

estabelecendo um vínculo ainda mais direto com o real, pois empresta ao documentário a presença que só a TV ao vivo é capaz de sugerir. Ao chamar “Serginho”, o repórter faz referência a alguém de fora (o âncora do telejornal), fazendo uma ligação com a unidade que envia o cinegrafista e o repórter como testemunhas oculares dos fatos. Por essa fala, o repórter também reitera sua posição ao mesmo tempo privilegiada (ele está muito próximo do acontecimento, que irrompe em sua imprevisibilidade diante das câmeras) e também em situação de perigo (pode ser atingido por um tiro). Retomo essa questão adiante.

Quando sabemos que um filme é documental, automaticamente nos tornamos suscetíveis a perceber suas imagens como registros do real. O saber implícito do espectador com relação à gênese da imagem é o que provoca sua convicção no real daquilo que a fotografia (e, depois, o filme) mostram. (Aumont, 2006) Esse contrato entre instância de realização e de recepção do documentário é um laço tão forte que basta que o filme sugira ser documental, ou ao menos baseado em fatos reais, para que o espectador estabeleça com essas imagens uma relação de crença que, dependendo de outros elementos (como a linguagem do filme e o conhecimento prévio do espectador sobre a história e até sobre as condições de produção desse documentário), faz com que ora elas sejam percebidas como o real material registrado, ora como algo que tem fundamento no real (uma reencenação, por exemplo). “A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade”, disse Nichols (2005: 20), o que demonstra as ditas garantias circunstanciais de veracidade. No ficcional isso não é muito diferente. Assim, definir o documentário por essa garantia circunstancial de verdade e por sua linguagem é algo que passa por definirmos algumas diferenças entre termos comuns em ambos os aspectos, como veracidade, verdade, verossimilhança, autenticidade, realidade, real, efeito de real e efeito de realidade.

Miriam Rossini (2006) afirma que a imagem cinematográfica já possui caráter documental. “A imagem cinematográfica mudou a idéia de verossimilhança, pois nela existe a coincidência entre o objeto representado (o referente) e a sua representação.” (Rossini, 2006: 241) O primeiro problema – que normalmente é de sintaxe e não de semântica – reside aqui. O real não existe senão em experiência imediata, em estado essencial. E que tudo que dele resulta em relação ao homem é *realidade*. Apreender o real já é torná-lo realidade. O efeito de real nada mais é que uma ilusão de experiência imediata do real, e isso se dá, sempre, pela mediação. Em última instância, é a técnica ou a estética usadas sobre e sob as imagens que provoca (ou não) o efeito de real. No efeito de realidade, não estamos falando de técnica, estética ou suporte. Estamos, antes, falando daquilo que é registrado. Considerando o filme como imagem mecânica, Rossini (2006) afirma que a narrativa não parece descrever o real, mas apreendê-lo em sua totalidade, intacto:

O cinema possibilita, portanto, uma apresentação, uma apreciação realista do referente, que se coaduna com a noção de real moderna, conforme estabelece Roland Barthes (1988): ou seja, o real não parece, é de determinada forma. Isso acontece porque no cinema a referência ao real é direta, aparentemente sem mediações. (Rossini, 2006: 240).

Estabelecido “o contrato” que diz que o que o espectador vai ver é um documentário, o que entra em ação é a linguagem e, nela, a noção do que é mediação se faz um código. No caso desses filmes, é necessário que se sugira que a relação do “real” com o espectador se dá com o mínimo de mediação possível. Isso, ironicamente, se faz também mostrando as marcas de mediação, por exemplo. A imagem fornece maior quantidade de recursos para a construção do efeito de real, como pelas reiteraões de signos já fixados no imaginário, como as imagens captadas com câmera na mão. O contato com a imagem técnica provoca uma superação de espetáculo e

narrativa na busca por um efeito de realidade (Charney e Schwartz, 2004) que vem já da própria experiência com a fotografia. Jeannene Przyblyski (2004) menciona os “efeitos de instantaneidade” que os borrões e imperfeições nas fotografias (os instantâneos) provocavam. Esses “ruídos” e “erros” atestavam que a fotografia havia sido feita no local e sem condições ideais. Na época, eram tidas, essas fotografias, como “imagens residuais” sem significado, mas o que torna interessante a situação é que eram toleradas e desculpadas pelos espectadores por já estarem compreendidas dentro da prática da fotografia como uma aberração inevitável causada pelo olho mecânico. Mas a partir disso, como ainda destaca a autora, esses efeitos passaram a produzir um outro sentido, dando a essas imagens residuais o estatuto de registros de episódios em tempo real:

De maneira geral, essas fotografias testemunham a tendência crescente durante as décadas de 1860 e 1870 de voltar a câmera para eventos contemporâneos, assim como o desejo popular de que a câmera, incômoda e pesada como era, estivesse presente quando acontecimentos significativos estivessem ocorrendo. (Przyblyski, 2004: 293).

Essa imagética do olhar documental, que inclui o sentido de presença que vinha comentando anteriormente, é o que propicia o conceito de sujeito-da-câmera, criado por Vivian Sobchack (2004). O sujeito-da-câmera produz marcas de presença na imagem, as quais “[...] instauram um efeito de acesso imediato, direto e genuíno aos fatos” (Fechine, 2006: 145). Erros, imprevistos e problemas técnicos incorporados ao material fílmico dão autenticidade e fidedignidade ao ato de transmissão e, assim, ao que é transmitido. No documentário, essa ligação do aparato com o real (ou a impressão de real) produzida a partir dele se radicaliza. Enquanto no cinema clássico todo o maquinário está escondido, no cinema documental a máquina faz parte da estética ou, melhor dizendo, determina em muitos casos a estética. No caso da reportagem da TV Manchete, a imagem de

arquivo é o que propicia a esse fluxo de imagens algo que o cinema (documental ou ficcional) não tem, por suas condições e regras de produção. Embora as imagens do documentário sejam fechadas num filme e vistas somente depois pelo espectador, a imagem de arquivo que atesta o “ao vivo” funciona como uma janela onde o documentário recupera a experiência de presença que só se dá, de fato, nas transmissões de TV. Segundo Ana Amado (2005), no cinema documental “[...] fatos e ações são verdadeiros porque existentes e não imaginados, mas também são submetidos a arranjos e jogos de verossimilhanças que, ao menos, comovem no seu afã de autenticidade e evidência” (p. 226). A autora está falando de uma linguagem do documentário, uma gramática própria do gênero, que se sobrepõe às já tradicionais circunstâncias de veracidade que sugerem a crença na autenticidade do que é veiculado. No cinema, a presença é simulada por meio de uso de linguagem ou sugerida nas imagens de arquivo que são registros ao vivo de fato. O selo da rede de TV gravado sobre as imagens, normalmente trazendo a legenda “ao vivo” ou “vivo”, é um atestado ainda maior desse acesso aos fatos em seu acontecendo, uma vez que informa sobre a origem desse registro e vincula essas imagens ao telejornalismo, instância de produção já creditada tradicionalmente. A imagem tremida é uma dessas sugestões de presença do sujeito-da-câmera a partir de uma linguagem que começou a ser formada nos anos 40. A imagem instável das tomadas cinejornalísticas da II Guerra Mundial⁵ tornou-se “[...] sinônimo de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada” (Winston, 2005: 17), uma “marca central da verdade cinematográfica” (idem: 18).

Em *Nós que aqui estamos...* vemos vários registros, alguns em filme, de situações-limite, nas quais o cinegrafista demonstra nas imagens sua presença e situação. Imagens de guerra normalmente trazem essa

⁵ Algo que se deve ao advento das câmeras mais leves.

característica visual de “situação de perigo”. Inserir esses trechos no fluxo de um documentário também abre nele uma janela que garante um acesso direto ao real, mesmo que essas imagens não estejam sendo transmitidas ao mesmo tempo em que são registradas. A diferença é que, no momento em que percebemos que a imagem é registro e transmissão ao vivo (mesmo as de arquivo), também nos colocamos no tempo dessas transmissões, como que nos transportando ao momento em que esse documento é criado.

A máquina de transmissão e a máquina de pensar o cinema

A relação das imagens com o real muda – de forma paradigmática – com a televisão, como vem sendo demonstrado aqui. É nela que a função documental do jornalismo vai estabelecer uma relação sem volta com a função documental do cinema. Embora se saiba – e seja bom que se compreenda a diferença – que os fazeres do jornalismo e do cinema documental são muito diferentes entre si, a começar por seus propósitos, na televisão a função de um e a estética de outro irão produzir um novo paradigma visual, do qual resulta, em parte, o que vou analisar aqui como imagem-objeto. Essa máquina de ordem quatro, como a define Dubois (2004), muda, a partir da lógica da transmissão e, mais tarde, do registro em suporte eletrônico, videográfico, a maneira com que “o real” passa a ser não só enquadrado como recebido.

Se hoje o significado profundo (e até afetivo) do “VIVO” que vemos na tela de nossas TVs em uma reportagem, por exemplo, é o que é, isso se deve principalmente à origem do termo, de uma época em que não apenas a realidade visual e a imagem televisiva se pareciam no que diz respeito à sua natureza intangível, mas eram, de fato, ambas intangíveis no mesmo nível. O que se via pela TV até 1959 era visto apenas uma vez; e o que acontecia, o erro, o imprevisível, o inesperado, também. De 1936 até 1959 se viveu a era das imagens em tempo real e “sem edição”. O real acontecia, o real era

captado pela TV, o real era transmitido e visto pela TV, o real se tornava passado, apenas acessável em nossas memórias. Com a televisão, nasce a natureza do “ao vivo”. Primeiro, na década de 30, um “ao vivo” de laboratório, feito em estúdio, depois fora do estúdio, com o advento de câmeras mais leves, principalmente. É da natureza original da TV, portanto, a estética do real transmitido diretamente ao espectador. “A facilidade de captação e transmissão faz com que o evento real, na televisão, pareça ser menos mediado do que no cinema, onde é preciso revelar o negativo, montá-lo para depois poder ver o resultado daquilo que foi registrado”, diz Rossini (2006: 245).

No que se refere à memória técnica gravada, à memória-arquivo, a TV era o que, ainda nos termos grandiloquentes de Dubois (2004), podemos chamar de uma “máquina de esquecimento”. Até aí, era o cinema o responsável pela memória-arquivo no que tange a imagem em movimento. A televisão “[...] suprime o prazo de registro da imagem próprio ao cinema e opera uma aproximação definitiva entre a imagem e o real, o momento de sua captura e o momento de sua re-presentação [*sic*]” (Couchot, 1996: 41). Até a TV, os processos morfogênicos da imagem continuam se dando a partir de uma emanção luminosa, o que, segundo Couchot (1996), as coloca no mesmo nível de aderência ao real. “A televisão faz com que a imagem se cole imediatamente ao real, através do espaço e do tempo, mas essa contiguidade só é possível porque o enquadramento espacial e temporal (automático) da imagem, imposto pelas tecnologias da Representação, não se modificou.” (Couchot, 1996: 41) Um dos aspectos dessa nova visão de mundo diz respeito ao sentimento de verificabilidade do real:

As novas tecnologias audiovisuais anulam a confiança na verificação pessoal dos factos. Não é a visão directa do jogo de futebol que dá a ilusão da verdade, mas a sua revisão na

televisão ao retardador⁶. A técnica de representação produz objectos que são mais reais do que o real, mais verdade do que a verdade. Mudam, deste modo, as conotações da certeza: ela já não depende da segurança nos próprios aparelhos subjectivos de controlo, é delegada em qualquer coisa de aparentemente mais objectivo. No entanto, paradoxalmente, a objectividade assim atingida não é uma experiência directa do mundo, mas sim a experiência de uma representação convencional. A incredulidade de S. Tomé está definitivamente ultrapassada. Acreditamos nos milagres não por lhes tocarmos, mas sim se alguém no-los vem contar: por isso, ao retardador. (Calabrese, 1987: 69).

A relação entre telejornalismo e real, no entanto, não é tão óbvia, especialmente no Brasil. Após a Ditadura Militar brasileira, nossa televisão, como enfatizam Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2008), ainda mostrava um país harmonioso, rico, branco, de imagens estáveis, com bons enquadramentos e boa qualidade. Era função do documentário mostrar o que era invisível no telejornalismo. Essa configuração mudou às portas dos anos 1990, quando violência urbana e pobreza passaram a receber o enquadramento da televisão e a formar um público interessado. Segundo as autoras, isso é marcado pelo surgimento de um programa do SBT, que foi ao ar pela primeira vez em 1991, cuja estética faz oposição ao telejornalismo clássico da Rede Globo – o limpo, branco, estável e higiênico. O *Aqui agora* coloca no ar as imagens sujas e instáveis que ficavam no espaço *off* até então, mostrando a violência nas periferias e favelas de São Paulo em planos de imagens tremidas e narrações ofegantes de repórteres que se embrenhavam nessa realidade crua e a mostravam, ao vivo (como a do repórter da TV Manchete). A câmera na mão e o som direto são incorporados a essa nova estética jornalística, em uma releitura dos documentários dos anos 1960. É assim – e a Rede Globo aprendeu a fazer isso tão logo quanto possível – que a baixa qualidade técnica dessas

⁶ Retardador é a câmera lenta.

imagens vai criando um sentido de “realidade” para essas reportagens televisivas.

Todos esses elementos criam sentidos de real que, quando somados aos *efeitos de presença* característicos da televisão, produzem uma espécie de olhar único, específico. Se a manifestação de um sujeito-da-câmera nas imagens cria um contato mais estreito entre espectador e real, ou estabelece uma promessa de autenticidade sobre aquilo que as imagens mostram, efeitos de proximidade temporal potencializam ainda mais o contato direto com o real. E a televisão possui estratégias que buscam garantir esses efeitos, como a própria simulação de proximidade entre o tempo dos fatos, o do registro e transmissão e o da recepção das imagens, por exemplo. Yvana Fachine (2006) menciona uma dessas simulações, quando o repórter é chamado ao vivo, durante o telejornal, para apresentar, do local onde os fatos ocorreram horas antes, a notícia. Embora os fatos não estejam “em acontecendo”, eles se atualizam nessa enunciação que une, em um mesmo espaço de tempo, a fala do repórter e a enunciação do telejornal. A isso Fachine dá o nome de “tempo atual”. Já o “tempo real” é o tempo do “ao vivo” propriamente, quando o registro e a transmissão de uma reportagem se dá no momento mesmo em que os fatos estão acontecendo.

Estabelece-se, aqui, um efeito de correspondência entre uma duração da TV e “do mundo”, como se houvesse uma temporalidade recortada diretamente do real. O que é, em última instância, a grande pretensão do telejornal: “injetar” no discurso uma espécie de “duração extraída diretamente do mundo”. (Fachine, 2006: 144).

Dubois (2004) chama de “mímese do tempo real” essa propriedade que a televisão tem de sincronizar seu tempo com o tempo do real. O sentido de presença instaurado nessas entradas em tempo real, do “ao vivo”, é base na construção dos efeitos de *autenticidade*, interação e *vigilância*, a partir dos quais, segundo a autora, muitos telejornais se legitimam. Quando

os tempos do evento, do registro, da transmissão e da recepção são concomitantes, às entradas “ao vivo” é conferido um caráter testemunhal, que necessariamente constrói um sentido de presença.

Ao acompanhar, ao mesmo tempo, o “se fazendo” da transmissão e do próprio acontecimento transmitido, o espectador é confrontado com a promessa de que aquilo que ele vê é mais “verdadeiro” ou mais autêntico, justamente por ser menos manipulável a *posteriori*. Essa promessa de autenticidade pode ser atribuída também à própria imprevisibilidade da transmissão, o que pressupõe um menor controle sobre o que é levado ao ar e, conseqüentemente, produz uma maior impressão de “transparência”. [...] a incorporação de erros, de imprevistos e até de problemas técnicos, [...] são interpretados antes [...] como marcas de fidedignidade da transmissão e do que é transmitido. São justamente essas marcas que, aliadas à atualidade produzida por outros procedimentos enunciativos, instauram um efeito de acesso imediato, direto e genuíno aos fatos [...] uma promessa de autenticidade [...] (Fechine, 2006: 145, grifo da autora).

Marcas de continuidade inscritas nas imagens podem prometer autenticidade, ainda que não exista concomitância entre evento/registro, transmissão e recepção. Essas marcas garantem ou simulam a autenticidade de um “ao vivo”. Segundo Fechine (2008: 30), essas marcas discursivas dizem respeito à:

a) a linearidade temporal e a sequencialidade da transmissão, a inscrição da atualidade do tempo presente (o tempo de duração do evento corresponde ao tempo de duração do evento); b) a montagem é feita no momento mesmo da gravação através do corte de câmeras, sem necessidade de edição posterior; c) o registro dos acontecimentos se dá na imediatividade de sua realização, dando margem à incorporação do acaso e dos tempos “mortos”, dos problemas técnicos (queda do sinal, imagens sem foco, ruídos no áudio etc.) e das dificuldades de controle da situação (gafes e embaraços, confusões e momentos de tensão entre os participantes etc.).

Assim como a promessa de autenticidade, outro sentido, o efeito de vigilância, tem na presença seu principal alicerce. A correspondência entre a duração do discurso e a duração do mundo dá aos telejornais um certo poder de exercício da vigilância sobre a cidade. Os helicópteros das redes de televisão, que mantêm “*links*” com o estúdio, produzem uma ideia de prontidão que enfatiza a presença do olho da televisão, a onipresença da mídia televisiva, sobre uma cidade inteira. É, como irá lembrar a autora, um dispositivo panóptico que circula sobre a cidade. Os dispositivos de videovigilância que se dão em “circuito fechado” revelam uma continuidade de tempo que faz com que a duração das imagens potencialize a ideia de aderência ao real: o tempo infinito das imagens é o mesmo tempo infinito do mundo. Uma televigilância infinita de imagens totais nos coloca em um mundo-imagem que atinge o mundo-real, dando-nos a sincera sensação de que somos vigiados não por máquinas, mas por um “olho de Deus”.

Poderíamos considerar o Panóptico, dispositivo de coerção e controle criado no século XVII, como uma ilustração exemplar do conceito de *presença* e de *efeito de presença*. O funcionamento do poder exercido pelo dispositivo, segundo Foucault (2008), se dá pela indução, no detento, de um estado de permanente e consciente visibilidade. Assim, o Panóptico funciona de forma automática. “Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos [...]”, disse Foucault (2008: 144).

A ideia do Panóptico está mais presente do que nunca nos modos de vida pós-modernos. Todos são enquadrados pelas câmeras, e o registro é o que assegura não apenas a memória, mas a identidade. Morre a narrativa policial, como dirá Virilio (2002), e a ela sobrepõe-se o olho inumano da câmera, a eterna telepresença. Um olhar sem corpo (Xavier, 2006), uma “[...] virtualidade escópica que pode ser ocupada por qualquer um”

(Machado, 1996: 229). A vigilância, portanto, é o que instaura um regime de presença eterna, uma sensação geral de que tudo é visível.

A câmera de vigilância vem lembrar-nos de que há a possibilidade de se captar e arquivar o real do qual não tínhamos domínio. O real em seu estado bruto, o real que acontece quando não estamos olhando, é o que se pretende atingir com essas câmeras, e os filmes, ao explorar essas estéticas, estão expressando justamente essa busca por um real cada vez mais intangível e imponderável, que normalmente é potencializado ou simulado pelo estado bruto das imagens, pelas péssimas condições de captação, pela visão noturna. Estão lançando mão de uma estética que assimila o estado bruto, o trabalho em progresso, o espaço *off*. O sentido de atualização e presença no tempo que esses registros de vigilância carregam é o que dá a algumas imagens de *Ônibus 174* um peso de documento e testemunho. São registros de controle de tráfego onde são marcados o horário e o local das imagens. No filme de Padilha, o veículo parado no meio da rua aparece em uma sequência de imagens em *time lapse* que nos coloca na situação de poder que só as imagens de vigilância podem garantir. Além disso, esse poder também nos confere a autoridade de produzir registros que são documentos, *status* que lhes é garantido legalmente. As legendas, na parte inferior da tela, referem-se ao código do aparelho, que informa a localização da câmera à central, indicam a cidade onde está localizado o ponto (CET-RIO⁷), o horário (15:48:22, por exemplo), o nome da rua (Jd. Botânico) e data (12-06-2000). Ao usar esse tipo de imagem, o documentário ganha um valor agregado ao próprio valor de testemunho que o filme já possui com a atualização que as legendas lhe conferem. Elas marcam as imagens com um atestado de aqui e agora que referenda o contexto de simultaneidade que o documentário pretende criar utilizando imagens de TV já com o selo “ao vivo”, por exemplo. A imagem de uma central de controle de tráfego é um

7 Companhia de Engenharia de Tráfego do Rio de Janeiro.

registro oficial, é um documento anexado, é uma prova concreta de localização no tempo e no espaço, que vem a somar sentidos de “verdade” às outras imagens. As legendas próprias desse tipo de dispositivo de vigilância, somadas à textura que o suporte confere às imagens, constam em lugar de destaque na imageria pós-moderna. As legendas, no entanto, reforçam um aspecto da modernidade que a contemporaneidade ainda reitera, essa pós-modernidade de uma sociedade de vigilâncias, controles, registros, documentação e identificação também. É uma cultura que exacerba a tecnocracia da modernidade com uma outra forma de tecnocracia, que é referente às imagens técnicas. Talvez uma espécie de mídiatecnocracia, porque não vale tanto a imagem técnica como a imagem técnica midiaticizada.

O sentido das imagens do CET-Rio inseridas em *Ônibus 174* reitera a figura sociocultural do controle e da vigilância com um documento híbrido de jornalismo televisivo, documentário sobre um evento e registro oficial. No canto superior esquerdo das imagens do controle de tráfego está a legenda “VIVO”, ali colocada pela rede de TV que vendeu ao documentarista as imagens. Antes de irem para o documentário, as imagens do CET foram apropriadas e assimiladas pela TV, que as transmitiu ao vivo naquele dia. Várias camadas de visualização sobre uma realidade. A primeira, a das câmeras do controle, que lhe dão textura e inscrevem nelas códigos técnicos. A segunda camada, a da reportagem direta de TV, que reforça a textura e lhe confere um outro código, semiótico, que marca essas imagens com o sentido da simultaneidade entre fato, registro e transmissão. Na terceira camada, essa imagem já híbrida é assimilada no documentário. Essas camadas não sobrepõem marcas formais apenas, mas sentidos dados a essas imagens pela mediação, a mediação sobre a mediação. Acima do sentido desse registro no documentário, um tratamento sobre a realidade, está o registro da rede de TV, um recorte do real transmitido ao vivo. E acima disso, o registro da central de controle, da câmera de vigilância, que é

um olho sem corpo que capta objetivamente tudo o que está circunscrito em seus domínios.

Entre o filme e a televisão (entre ficção e real, arte e comunicação) Dubois (2004) localiza o vídeo. Segundo o autor, o vídeo, em si, foi explorado apenas na videoarte ou nos vídeos íntimos, de “autobiografia” documental, de eventos familiares. Boa parte das práticas videográficas não é ficcional, diz ele, que relaciona a maior parte dessas práticas ao modo plástico da videoarte e ao modo documentário – o qual ele chama de “real em todas as suas estratégias de representação”. Ensaio, experimentação, inovação e pesquisa são sentidos que unem a produção videográfica, em sua maior parte. Essa é a base para o que o autor começa a definir como “estética videográfica”. A videografia, a partir dos anos 60, sugere novas maneiras de se pensar a imagem, as quais tornam o vídeo esteticamente diverso do cinema e mesmo da TV.

O que é importante levarmos em consideração aqui é que, com a videografia, não apenas o *movimento* real do mundo é duplicado, capturado, mas o *tempo* real do mundo também. “O realismo da simultaneidade vem se acrescentar ao do movimento para formar uma imagem que nos parece cada vez mais próxima e decalcada do real [...]”, diz Dubois (2004: 52). É isso que transforma a imagem-televisão ou a imagem-vídeo em uma potência de presença. O paradigma do tempo do olhar se cristaliza aqui, e ganha contornos agudos naquele que parece ser o ícone da videografia: o circuito interno de TV ou, mais comumente, a imagem de videovigilância. “Nos circuitos fechados em que o tempo é contínuo e a duração infinita (salvo em caso de pane das máquinas), a imagem adere temporalmente ao real até se identificar integralmente a ele em sua quase eternidade visual [...]” (Dubois, 2004: 52).

A estética do vídeo carrega um traço que, em uma potencialização de subjetivação, a diferencia da do cinema. Se ela é suja, como diz Dubois (2004), é porque seu contraponto, a imagem-cinema, ou imagem-película, é

“limpa”. Ao mesmo tempo, enquanto a imagem-película, trazendo a marca estética de seu período clássico, é mais objetiva, transparente (como a caracteriza Bazin [Aumont et al, 1995]), a imagem-vídeo é altamente subjetivada pela sugestão de pessoalidade, um resquício da memória audiovisual que nos remete aos vídeos amadores (cinégrafistas amadores vendem suas imagens espetaculares às redes de TV) e, como já citados, aos vídeos particulares, aos documentários autobiográficos. A videografia e sua textura, sua lógica, sua estética peculiares foi transformada pelos usos (a facilidade de manuseio, de comercialização, de registro e armazenamento de material gravado): a “videocassetada”, o amadorismo de “repórteres instantâneos”, a brincadeira fetichista do vídeo pornográfico caseiro e, especialmente, os vídeos de produção (de cinema), os *making-ofs* de filmes, os diários de bordo. É por isso que Dubois (2004) irá chamar o vídeo de “espaço *off* do cinema”. O vídeo “pensa” o cinema, o interroga, diz o autor, o expõe. O espaço *off* e a sujeira, o estriamento, a instabilidade da imagem videográfica, que Dubois chama de ontologicamente obscena, aparecem em sua máxima potência no documentário que Wim Wenders faz sobre seu amigo, o cineasta Nicholas Ray, que está morrendo: *Um filme para Nick* (*Nick's movie*, 1980). Nele, Wenders ilustra muito do espaço *off* como uma das principais características da videografia. O cinema está no oposto, com sua imagem “limpa” (limpa pela natureza de alta resolução da imagem fotográfica). Quando fala em espaço *off* do cinema, Dubois (2004) também está falando do vídeo como um metadiscorso sobre o cinema.

Essa estética do vídeo o coloca dentre as marcas mais significativas desse período contemporâneo ao qual damos o nome de pós-modernidade. Para Dubois (2004), o fim do modernismo está marcado, no fim dos anos 1970, como uma era onde uma certa fé na verdade das imagens acaba. É uma era também marcada pela reciclagem de imagens, o que ele credits a uma “impureza pós-moderna”. Essa impureza se dá não apenas na superfície das imagens, na textura, mas também em sua duração, velocidade. Cinema,

televisão e vídeo usam o recurso da câmera lenta, por exemplo. Na TV, o *slow motion* exacerba o real, revive, revê. É insistente, como diz o autor, e cíclico. Marca efeito de gozo da pulsão escópica, inserido muitas vezes depois de momentos de extrema intensidade das imagens ao vivo, “[...] desdramatiza o afeto produzido pelo real na ordem do imaginário e sobredramatiza sua representação na ordem do simbólico” (Dubois, 2004: 208). No vídeo, a câmera lenta é pesquisa, é questionamento dirigido à imagem, é um desaceleramento que objetiva verificar se há algo, ali na imagem, a ser visto. Se na TV o *slow motion* torna o pensamento mais lento, a câmera lenta do vídeo serve, para o autor, para acelerar o pensamento. Acelerar, segundo o que Dubois quer dizer, não me parece uma categoria de tempo apenas, mas de profundidade. Acelerar o pensamento seria fazer com que este funcione *mais*. E vá mais fundo na imagem. A destrinche. José Padilha usa, em *Ônibus 174*, uma dilatação do tempo por meio da câmera lenta que serve de “imagem de estudo”. Ali, observamos a operação minuciosa de literalmente tornar a imagem mais lenta para, de vários ângulos, nos mostrar “a verdade”, quando, no desfecho do sequestro, a polícia prende Sandro do Nascimento e, ao mesmo tempo, vemos morrer a refém Geisa.

Imagem como documento, imagem como objeto

A imagem de arquivo como parte da estética documental constitui-se em um dos códigos mais tradicionalmente reconhecidos como “recorte sobre o real”. Essas imagens potencializam o valor de documento que o filme possa ter. O valor documental das imagens de arquivo, no entanto, não é exatamente equivalente às imagens documentais “normais”. Seu valor está em seu deslocamento. Independente de serem contemporâneas ou não do documentário do qual porventura façam parte, as imagens de arquivo sempre representam um deslocamento entre o contexto original dessas

imagens e o contexto no qual são realocadas. No contexto original, as imagens fazem parte de um fluxo. Recortadas desse contexto, sua delimitação é feita a partir do conteúdo simbólico, informacional ou representativo que encerram. Quando são realocadas, são ressignificadas e dão ao novo contexto onde se inserem um novo sentido também. *Imagem de arquivo*, portanto, faz referência a uma imagem que é usada para um propósito que, no caso dos documentários, pode ser desde demonstrar, ilustrar, comprovar ou informar até dar ao discurso fílmico alguma pontuação dramática de ordem épica.

Não creio, no entanto, que a imagem de arquivo seja neutra, impessoal ou “inocente” enquanto discurso visual. Assim como o documentário é um “tratamento criativo da realidade” como nos disse Grierson (Winston, 2005), ela é dotada de significados que lhe são atribuídos pelo documentarista que a desloca para seu fluxo ou, antes ainda, pela cultura, considerando as imagens paradigmáticas e/ou históricas. Por terem peso simbólico muito importante e grande significado na cultura, essas imagens são usadas por seu valor de autoridade: são incontestáveis enquanto representação, inquestionáveis como excertos da realidade e até imunes ao relativismo temporal que faria delas “ultrapassadas” enquanto imagens de grande importância. Por isso mesmo, são atemporais, épicas. É por sua forma de uso, por seus propósitos dentro do documentário, pela constituição formal e principalmente pelo deslocamento das imagens de arquivo que podemos atribuir a elas a condição de *objetos*.

Montar é o que a história faz com os documentos. É o que documentaristas também fazem com “fragmentos do real” que tenham captado. É da natureza das narrativas, a montagem e a prática dizem respeito tanto à impossibilidade de se tangenciar o real quanto ao fato de que, a rigor, não há real a ser tangenciado. Contar uma história é sempre, em certa medida, montar documentos, uma vez que sempre fazemos uso de algo que já existe e é dado para poder construir uma narrativa a respeito de

alguma coisa. Seja verbalmente, seja por meio da escrita, seja em suporte audiovisual. Sacralizar ou, pelo contrário, rejeitar os documentos históricos pode ser uma dupla armadilha (Lins *et al.*, 2011) nesse contexto. Um documento pode ser tão sacralizado que seja depositário de toda a verdade, inquestionável e irretocável, de tal forma que ninguém jamais será capaz de avaliá-lo fora do fluxo histórico. Assim como também dentro desse fluxo, uma vez que não é possível entender a história senão do ponto em que nos localizamos, o que faz com que o engessamento gradativo desse fluxo torne a história indecifrável. Se rejeitarmos o documento histórico por completo, considerando que nem ele é capaz de deter algo do real passado e irrevogável, avaliando-o apenas como construção social e não como real, corremos o risco de jamais termos acesso a uma das coisas que fazem de nós seres sociais: o lugar na história.

Ao descolar os documentos históricos do fluxo “original”, um historiador, ou um documentarista – que é o que nos interessa aqui – também está descolando as raízes desses documentos. Não negando a ele, no entanto, a possibilidade de novos solos. Esse deslocamento não nega aquilo que o documento tem de verdade, mas possibilita que outras verdades sejam depositadas sobre ele. Não que essas novas verdades não fossem depositadas sem o deslocamento. Porém ao historiador/documentarista cabe a tarefa de registrar essas novas verdades para que o documento-cápsula, ao ser aberto posteriormente, contenha um inventário não apenas de seu fluxo, mas das narrativas que se sobrepuseram a ele, das novas verdades, dos novos significados que o deslocamento da história faz surgir. Essa prática do deslocamento é o que permite reconhecer, “[...] nas imagens, singularidades que não podem ser lidas de outra forma sem uma significativa perda de seus referenciais” (Lins et al., 2011: 64).

Diferente do procedimento da história, no entanto, ao documentário cinematográfico (ou, ainda, ao cinema) cabe o alívio de relacionar as representações às condições históricas, de deixar de lado a tarefa do

historiador de adicionar às imagens o comentário referencial que elas não tinham originalmente (Lins et al. 2011). Ora, as imagens não têm, em sua geração ou produção primeira, o comentário referencial – diferente de alguns documentos ditos oficiais, que normalmente estão crivados de referencialidades históricas – porque o presente dispensa, e sempre dispensará, a contextualização. Por definição. Ninguém diz nada no hoje e contextualiza com referenciais, porque os interlocutores todos vivem no hoje. Se assim é, é possível compreendermos o movimento do cinema quando desloca os documentos, quando desloca as imagens do passado sem a obrigação da referenciação. Quando o cinema usa imagens de outras épocas, não raro, está ressignificando essas imagens. Dando a elas o sentido atual ainda que sua materialidade pertença ao passado. Mas como se dá o processo de ressignificação? Para compreendermos isso, tomo a noção de documento como tratada por Michel Foucault (2007) em *A arqueologia do Saber* e, mais tarde, pelo historiador Jacques Le Goff (1994) em *História e memória*.

Segundo Foucault, desde sempre os documentos foram interrogados, naquilo que queriam dizer, naquilo que de verdade porventura possuísem, sobre sua autenticidade etc. O intuito, para o autor, era um só: “[...] reconstituir [...] o passado de onde emanam [...]” (2007: 7). O peso depositado sobre o documento, de reconstruir o passado, é o mesmo peso depositado sobre o documentário – documentário sendo um inventário de documentos sobre algo – enquanto algo que reconstrói o real. Ou, ainda, que o constrói. O que devemos observar é que o olhar sobre um documento é, por definição, a construção de *uma* história. O passado faz-se, novamente, no presente com a materialidade de documentos e a partir da habilidade arquitetônica (e arqueológica) do historiador, que lhe dá novo sentido. Não é o mesmo passado, assim como não é o mesmo real. As imagens de arquivo são potencializadoras desse processo de reconstrução, pois ao mesmo tempo em que servem para reconstruir o passado de onde emanam,

quase fantasmáticas, têm sobre seus ombros a tarefa de construir a verdade desse passado. Diferente da história que se conta verbalmente, ou daquilo que se compreende a partir de um documento burocrático, a imagem de arquivo vídeo e filmográfica tem o poder de trazer para o presente o passado em sua forma (a imagem ela mesma) e seu movimento, fluxo, tempo (os movimentos). É evidente que sabemos não ser o passado ele mesmo acontecendo, mas, por fenômenos como a própria *identificação primária* e por enxergarmos as imagens como duplos do real (as documentais, ainda mais), ao mesmo tempo que a imagem de arquivo deslocada é ressignificada, é também a potência de um passado que acontece de novo. Por mais que o espectador saiba “[...] que não é ele que assiste sem mediação a essa cena, [...] a identificação primária faz com que ele se identifique com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado” (1995: 260).

No filme *Ônibus 174*, a “documentação” representada pelas imagens de arquivo sugere uma espécie de julgamento, o que cabe no contexto da história de Sandro e do sequestro do ônibus 174, como o evento ficou conhecido. A proposta de Padilha é usar as imagens gravadas pelas redes de TV para desconstruir e reconstruir a imagem demonizada que a mídia criou de Sandro. É como se o documentário promovesse um outro julgamento, usando provas adequadas que explicassem o que a mídia, na época, não explicou. (ver Penkala, 2007a; 2007b, 2007c) Esse novo julgamento anexa ao seu discurso (como a fala de um advogado de defesa) as provas que reconstituem o percurso de vida de Sandro para que possamos julgar “com nossos próprios olhos” e entender os motivos que o levaram até aquele ponto. Recusando o julgamento equivocado que o “juri popular” fez do rapaz a partir da acusação dos media, Padilha retorna no tempo, por meio das próprias imagens brutas das redes de TV e, como se refizesse aquele dia e acontecimento diante de nossos olhos, vai inserindo imagens de arquivo

que explicam, como o jornalismo costuma fazer, o contexto dos fatos. Naquele dia 12 de junho de 2000, *flashes* do sequestro eram transmitidos durante a programação normal televisiva, em regime de urgência. Na edição do Jornal Nacional daquele dia, que foi ao ar depois do desfecho trágico do sequestro, Sandro, que já estava morto também, foi acusado da morte de uma das reféns. As provas usadas pelo telejornal e, daquele dia em diante, nos telejornais e na imprensa escrita, foram as que “as imagens mostraram”. Dois anos depois, dissecando o evento e levantando os antecedentes de Sandro, *Ônibus 174* inclusive traz à tona documentos oficiais escritos (que aparecem em primeiro plano na tela enquanto seu conteúdo é lido em voz *off*) e imagens da infância do rapaz, que foi uma das vítimas do massacre de 1992 que ficou conhecido como “Chacina da Candelária”. Ao final do documentário, vemos as imagens do desfecho do sequestro em câmera lenta, mostrando, de vários ângulos, que o tiro que matou a refém Geisa não foi disparado por Sandro, mas pelos atiradores de elite da PM do Rio de Janeiro. Com esse aparato visual em mãos, e a partir da montagem e da dilatação do tempo dessas imagens, José Padilha constrói um infográfico animado que desenha o espaço da ocorrência e nos fornece informações que comprovam sua tese. Esse infográfico se dá a partir do uso dessas imagens de arquivo, inseridas nesse processo como provas de defesa cruciais de Sandro do Nascimento, posteriormente morto pelos PM a caminho da delegacia.

Foucault dá à história um papel subalterno com relação ao documento quando diz que ela é, “[...] para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela [a história] não se separa” (2007: 8, grifo no original). Não poderia ser diferente, uma vez que a história só pode ser dita a partir de “documentos”, não importando de que tipo sejam. Contar a história é uma forma de justificar os documentos. É uma forma de voltar a eles e organizá-los novamente. De refazer, também, a própria história.

Essa forma de dar aos documentos certo *status* é o que explica a mudança de paradigma entre a “velha” história e a “nova história”, mudança esta onde os documentos passaram a ser os *monumentos* de outrora. Contar a história, hoje, é transformar aquilo que antes eram o material resultante do tempo que passou em monumento. Para o autor, a história tradicional “memorizava” os monumentos do passado, transformava-os em documentos e, assim, fazia com que falassem (um processo que nada mais é que obter a narrativa dos monumentos). O que é “memorizar” um monumento? Torná-lo memória, torná-lo algo que, em si, carrega o tempo que o atravessou e os olhares que foram depositados sobre algo que diz sobre si e sobre aquilo que os homens fizeram de si, torná-lo memorial. A nova história transforma os documentos em monumentos, diz Foucault. Coloca os documentos como algo que diz sobre todas as coisas, algo que tem o poder de estabelecer um relato. O documento não é mais algo que a história vai usar para reconstruir o passado, mas algo que se estabelece como verdade sobre o passado. Não é usado pela história, mas usa a história como veículo de sua verdade. Ou, como dizem Consuelo Lins, Andréa França e Luiz Augusto Rezende,

[...] o documento não é instrumento da história, mas, sim, seu próprio objeto; não é inócuo nem neutro, tampouco sem intenção, mas é – tal como os monumentos – instrumento de poder. Um documento que é preservado impõe ao presente certas imagens do passado e não outras; revelam e escondem ao mesmo tempo. (Lins *et al.*, 2011: 58-9)

Seria um poder que aqueles do passado exercem sobre o futuro e sobre a memória (Le Goff, 1994). A inocência e objetividade desse documento (Lins *et al.*, 2011) deixa de ser percebida como tal. O historiador então estabelece campos de relações e, segundo Foucault (2007), vai organizando, definindo e identificando unidades e elementos, determinando e definindo pertinências. Os documentos, segundo Le Goff (1994), são escolhas do historiador, enquanto os monumentos são aquilo que o passado

deixou para o presente, preservou para perpetuar um passado que será evocado a partir dele.

Documento vem do termo latino “docere”, que significa ensinar. O termo adquiriu o significado que usamos até hoje, de “prova” ou “testemunho”, segundo Lins (*et al.*, 2011), apenas no início do século XIX. Como prova ou testemunho ou, ainda, como objeto de memória, como objeto de inventariado, ensina sobre algo, diz algo sobre algo, postula. De qualquer das maneiras, impõe sobre o presente algo sobre o passado, algo que é construído, porém é algo que é organizado no presente. E, transformado em monumento, uma construção destinada a perpetuar-se, a representar a memória em si. Como monumento, portanto, é repleto de um significado atribuído a priori pelo passado, representa a memória daqueles que viveram o passado como presente. A objetividade do documento se opõe ao que o monumento intenta (Le Goff, 1994) porque não é um objeto de memória e sim uma “prova histórica”.

Tradicionalmente, documentários trabalham com provas históricas. O audiovisual não trabalha, no sentido clássico dado ao documentário, com monumentos, mas com documentos no sentido de algo que não representa, mas *é* o passado. Não representa o passado no sentido de uma construção que impõe ao futuro um passado memorializado. Um monumento fúnebre erguido em homenagem a uma pessoa muito rica, por exemplo, pode nos dar a ideia de que essa pessoa foi alguém muito importante no passado. O historiador se vale de documentos e os organiza, observando sua pertinência a partir do ponto de vista do presente e de uma objetividade que lhe é concedida pelo conhecimento para, então, dizer quem foi importante num dado passado. Subjetivamente, ou pela força do poder que a pessoa detinha, o monumento trata de alguém de grande destaque (para a família e amigos, os mortos sempre são importantes e dignos de memória). Para a história, os documentos dirão de sua importância ou não. É por isso que a prática documentária do audiovisual está relacionada a esse conceito de documento.

E é isso que também dá ao documento um poder sobre a história, uma vez que a falta de documento sobre determinada coisa significa o apagamento histórico desse evento, coisa ou pessoa. O registro, que é o que o historiador toma por documento.

Com a evolução das ciências da informação, como destaca Le Goff (1994), o documento passa a ter uma importância relativa, contextualizado naquilo que o precede e o sucede. Dentro das séries, segundo o que nos diz Foucault (2007). O monumento, segundo destaca ainda Le Goff (1994), é um instrumento de poder que as sociedades do passado exercem (naquele presente em que se encontram) para impôr ao futuro uma imagem que elas querem construir de si mesmas. É o que ocorre quando o documentário usa uma imagem de arquivo para memorializar algo ou alguém. Não que o poder seja exercício de forma ruim, considerando que a intenção do documentarista não pode ser discutida em termos de “boa” ou “ruim” sem entrarmos em parâmetros éticos. Mas ao memorizar Sandro do Nascimento ou outros personagens históricos dos filmes aqui analisados, por exemplo, se tira das imagens o *status* de documento e se dá a elas a configuração de objeto de memória.

Diante do documento transformado em monumento, cabe ao historiador apenas a desmontagem (Lins *et al.*, 2011) de sua construção, o que esvazia o sentido de qualquer julgamento sobre se são ou não verdadeiros. Não é essa a questão para Le Goff e nem para o que tento discutir aqui. O que pretendo é pensar o deslocamento, a prática própria da organização dessas imagens em novas séries e fluxos a partir dos quais passa a fazer (novo) sentido. É, assim, o uso dessas imagens de arquivo como documentos que nos interessa pensar aqui. São imagens que ora são usadas como objeto de memória, no mesmo sentido como se entende a noção de monumento; ora são objetos de prova, no mesmo sentido de documento. De qualquer forma, são objetos que constroem a linguagem do

documental. Como documentos, as imagens podem ser usadas como prova. Como objetos de memória, podem carregar o peso dos monumentos.

Notícias de uma guerra particular traz, em sua própria estrutura, um molde ético da narrativa jornalística. No documentário, repleto de entrevistas e imagens de arquivo também, vemos três “lados” da história do tráfico de drogas nas favelas da cidade do Rio de Janeiro: da polícia, do traficante, e do morador da favela. As imagens de TV servem de material para uma crítica documental que também se debruça sobre o próprio papel da TV na sociedade, como narrativa e utilidade pública. Essa estrutura já sugere que as imagens de arquivo são objetos documentais, dispostos como provas em um tribunal, anexos num relatório sobre a criminalidade. Usa imagens de arquivo de TV, por exemplo, sobrepondo ao sentido jornalístico original um novo olhar, um olhar. *Notícias...* usa até um recurso estilístico como vinheta, marcando partes da narrativa. O tom no uso das fotografias é quase sempre criminal neste filme, e a simulação de entradas de *slide* (a imagem entra no quadro horizontalmente, pela esquerda), acompanhadas do som do aparelho reforça a ideia de que estaríamos sendo apresentados a alguns documentos de evidência. Em uma sequência que apresenta uma origem do crime organizado no Rio de Janeiro, aparece a foto do busto de um dos criminosos. Tons de sépia, marcas de desgaste, desbotada, acompanhada de uma legenda (atual): Rogério Lengruber “Bagulhão”. No “*slide*” seguinte, sobre fundo preto, a legenda centralizada: “O início” e abaixo “1950-1980”. Seguem-se as fotos (igualmente sépia, desbotadas) de dois outros homens, com legendas que também indicam nome e alcunha. Em seguida, um filme tremido, em preto e branco, com riscos e marcas de desgaste, mostra um morro carioca. Na legenda: “Zona Norte”. Os vídeos em cores que são inseridos depois têm a tonalidade dos registros amadores da época, uma imagem de superfície opaca, cores esmaecidas, predominância de tons frios. São imagens de TV, de reportagens da época.

Uma colagem de documentos de todos os gêneros que garante, pelas provas factuais apresentadas, que o que se mostra é o real.

A imagem-objeto de *Nós que aqui estamos...* é outra. Mesmo aquilo que foi dado como documento, a imagem de arquivo proveniente de reportagens de TV, é facilmente transformada em memorial. O tom geral do filme de Masagão memorializa os mortos transformando-os todos em peças cruciais da história do século XX. Sugere, pela própria forma como monta e organiza essas imagens deslocadas de espaços e tempos, o nosso olhar. Sobre *Nós que aqui estamos...* depositamos um olhar nostálgico como se os mortos, ali, fossem os nossos mortos. E são. A relação que Masagão constrói é a de que somos herdeiros desses heróis anônimos do século XX, quando pega uma imagem de arquivo documental, sobre determinada pessoa desconhecida mas que esteve diante da câmera (na circunstância da guerra, por exemplo) e dá a ela um nome, uma família, o lugar em uma linhagem – como é o caso dos mortos da Família Jones. Geração após geração, os Jones morreram na em ambas as Guerras Mundiais, na Guerra do Vietnã e, por último, na Guerra do Golfo. Acreditando ou não na existência real desses Jones mortos nas guerras, o que o documentário nos faz criar com essas imagens é a mesma relação que temos com objetos de memória que contam uma história que somente para nós faz sentido. O álbum de fotografias do século XX, afinal, é nosso também.

Em *Ônibus 174*, um jogo de montagem minucioso consegue dar as imagens memoriais o estatuto de documentais, e às documento, o *status* de objetos de memória. José Padilha exuma o corpo criminal de Sandro do Nascimento e, nos autos do processo de defesa do rapaz, usa de provas documentais para provar a inocência e as circunstâncias entre as quais estava inserido Sandro, assim como usa o objeto de memória como forma de convencer o júri popular sobre a tese que defende. Memorializar Sandro foi o meio pelo qual Padilha defendeu o indivíduo de um julgamento público que usou de provas documentais para justificar sua endemonização

pelos media. Os objetos documentais, no entanto, ajudaram a provar o contrário do que a TV e os jornais haviam construído sobre Sandro.

Nenhum documento é inocente. Nenhuma imagem é inquestionável. São apenas objetos usados para construir a história. Ela mesma nunca inocente, nunca inquestionável.

Referências bibliográficas

- AUMONT, Jacques *et al.* (1995), *A estética do filme*, Campinas: Papirus
- AUMONT, Jacques (2006) *A imagem*, 11ª Ed., Campinas: Papirus
- AUMONT, Jacques (2004), *O olho interminável* [cinema e pintura], São Paulo: Cosac Naify
- BERGER, Christa (1996), “Em Torno do Discurso Jornalístico” in Antônio Fausto Netto; Milton José Pinto (Orgs.), *O Indivíduo e as Mídias: ensaios sobre Comunicação, Política, Arte e Sociedade no Mundo Contemporâneo*, Diadorim, pp. 188-193
- CALABRESE, Omar (1987), *A idade neobarroca*, Lisboa: Edições 70
- CAUDURO, Flávio V; PERURENA, Pedro (2008), “A retórica visual da pós-modernidade” in *Revista Famecos*, Porto Alegre, nº 15, dezembro
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) (2004), *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2a ed. rev., São Paulo: Cosac Naify
- COUCHOT, Edmond (1996), “Da representação à simulação” in André Parente, *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*, 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, pp. 37-48
- DUBOIS, Phillipe (2004), *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify
- FECHINE, Yvana (2008), *Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta*, São Paulo: Estação das Letras e Cores
- FECHINE, Yvana (2006), “Tendências, usos e efeitos da transmissão direta no telejornal” in Elisabeth Bastos Duarte; Maria Lília Dias de Castro,

- (Orgs.), *Televisão: entre o mercado e a academia*, Porto Alegre: Editora Sulina, pp. 139-154
- FLUSSER, Vilém (2002), *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro: Relume Dumará
- FOUCAULT, Michel (2007), *A Arqueologia do Saber*, Rio de Janeiro: Forense Universitária
- FOUCAULT, Michel (2008) *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, 35ª Ed., Petrópolis: Vozes
- JORDAN, Susana M. Dobal (2006), “Ficções e verdades no cinema, na fotografia e no cangaço” in Tânia Montoro; Ricardo Caldas (Orgs.) *De olho na imagem*, Brasília: Fundação Astrojildo Pereira/Editorial Abaré, pp. 123-138
- JOST, François (2004), *Seis lições sobre televisão*, Porto Alegre: Sulina
- KOSSOY, Boris (2002), *Realidades e ficções na trama fotográfica*, 3ª Ed., Cotia: Ateliê Editorial
- LE GOFF, Jacques (1994), *História e memória*, Campinas: Unicamp
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa (2011), “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo” in *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21: 54-67, junho
- Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5597/4598>
- MACHADO, Arlindo (1996), *Máquina e Imaginário: O desafio das poéticas tecnológicas*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus

- PENKALA, Ana Paula (2007a), “Cidade de Deus e o olhar documental: Estratégias formais para a denúncia da violência”, *XI Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação* (Cátedra UNESCO de Comunicação), na Universidade Católica de Pelotas, Pelotas/RS, maio
- PENKALA, Ana Paula (2007b), “O sujeito no interior do enunciado e as narrações do mundo. Problematicando as narrativas jornalísticas e imagéticas” *InTexto*, Vol. 2, n. 17, julho/dezembro, pp.1-16
Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/3462>
- PENKALA, Ana Paula (2007c), “Ônibus 174 e o clamor por visibilidade: Discursos e sentidos” in *IX SEMINÁRIO INTERNACIONAL DA COMUNICAÇÃO - Simulacros e (dis)simulações na sociedade hiper-espetacular*, Porto Alegre, Textos completos - GT Manifestações Visuais da Contemporaneidade, pp. 1-16. Disponível em: www.pucrs.br/eventos/sicom/textos/gt01.pdf
- PRZYBLYSKI, Jeannene (2004), “Imagens (co)moventes: fotografia, narrativa e a Comuna de Paris de 1971” in Leo Carney, Vanessa R. Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2ª Ed., Rev. São Paulo: Cosac Naify, pp. 289-315
- ROSSINI, Miriam de Souza (2006), “O gênero documentário no cinema e na TV” in Elisabeth Bastos Duarte; Maria Lília Dias de Castro, (Orgs.) *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina, pp. 237-250
- SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried (2008), *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, 1ª ed., 4ª reimp. São Paulo: Iluminuras
- SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.) (2004), *O cinema e a invenção da vida moderna*, 2ª Ed. rev., São Paulo: Cosac Naify, pp. 95-123
- SOBCHACK, Vivian (2005), “Inscribendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário” in Fernão Pessoa RAMOS (Org.), *Teoria contemporânea do cinema, Pós-*

estruturalismo e filosofia analítica, vol. 1, São Paulo: SENAC, pp. 127-157

SONTAG, Susan (2003), *Diante da dor dos outros*, São Paulo: Companhia das Letras

VIRILIO, Paul (2002), *A máquina de visão*, 2a Ed., Rio de Janeiro: José Olympio

WINSTON, Brian (2005), “A maldição do ‘jornalístico’ na era digital” in: Maria Dora Mourão, Amir Labaki (Orgs.), *O cinema do real*, São Paulo: Cosac Naify, pp. 14-25

XAVIER, Ismail (2006), “Cinema: Revelação e engano” in Aداuto Novaes (Org.), *O olhar*, 11a reimp., São Paulo: Companhia das Letras, pp. 367-383

Filmografia

Um filme para Nick / Nick's movie (1980), de Wim Wenders

Nós que aqui estamos por vós esperamos (1998), de Marcelo Masagão

Notícias de uma guerra particular (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund

Ônibus 174 (2002), de José Padilha

FOUND FOOTAGE E DOCUMENTÁRIO: CONSTRUÇÕES E DIMENSÕES DA IMAGEM

Sabrina Tenório Luna da Silva *

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar as diversas dimensões da imagem presentes no documentário de *found footage* através de suas construções mnemônicas e fabulações. Com esse ponto de partida, dialogaremos acerca das construções ficcionais presentes no estilo através da análise de *Eût-elle été criminelle...* (2006), de Jean-Gabriel Periôt, tendo o *found footage* como elemento de comparação analítica.

Palavras-chave: *Found footage*, Memória, Fabulação, Ficção, Subjetividade, Documentário.

Resumen: En este texto pretendemos analizar las diversas dimensiones de la imagen presentes en el documental de *found footage* a través de sus construcciones mnemónicas y fabulaciones. Con ese punto de partida, dialogaremos acerca de las construcciones ficcionales a través del análisis de *Eût-elle été criminelle...* (2006), de Jean-Gabriel Periôt, utilizando el *found footage* como elemento de comparación analítica.

Palabras-clave: *Found footage*, Memoria, Fabulación, Ficción, Subjetividad, Documental.

Abstract: This text intends to explore the various dimensions of the image in found footage documentaries through its mnemonic and fables constructs. Then, I will dialogue about the fictional constructs through the analysis of *Eût-elle été criminelle...* (2006), by Jean-Gabriel Periôt, having the found footage as element of analytic comparison.

Keywords: Found footage, Memory, Fable, Fiction, Subjectivity, Documentary.

Résumé: Cet article vise à analyser les différentes dimensions de l'image dans le documentaire *found footage* à travers leurs constructions mnémoniques et narratives comme fables. Sur cette base, nous allons parler des constructions fictives à travers l'analyse de *Eût-elle été criminelle...*, de Jean-Gabriel Périot (2006), en prenant le *found footage* comme élément de comparaison analytique.

Mots-clés: *Found footage* (vidéos trouvées), mémoire, fable, fiction, Subjectivité, documentaire.

* Doutoranda pela Universidade Federal de Pernambuco
E-mail: sabrinahh7@gmail.com

Introdução

Jacques Rancière, ao analisar *O Último Bolchevique* (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1993), de Chris Marker, sobre a vida do cineasta Alexander Medvedkin, traça um paralelo entre a memória e o tipo de documentário desenvolvido por Marker, expresso nesse filme de maneira ensaística, com características estilísticas comuns a outras obras do diretor. De acordo com o teórico, a memória funcionaria como “uma coleção ordenada, um determinado arranjo de sinais, vestígios e monumentos” (Rancière, 2006: 158). Tal ordenação colocaria em evidência o caráter subjetivo da retomada mnemônica, assim como a impossibilidade de uma narração linear ou fiel do passado. Partindo dessa constatação, o teórico traça uma relação entre o documentário que, teoricamente, combateria as artimanhas narrativas ficcionais e as fabulações utilizadas nesse tipo de cinema. Assim, aponta o desdobramento dos arranjos narrativos e das construções realizadas em torno do personagem, aproximando o documental da criação ficcional baseada em construções da memória e em subjetivações.

Em *O Último Bolchevique*, os arquivos utilizados para a realização fílmica são desprovidos do caráter historicista comumente destinado a esse tipo de imagem no documentário e dessa maneira a fabulação ocorre através do que seriam os pretensos elementos de prova da argumentação seguida pelo filme. O deslocamento de tal premissa, acreditamos, seria uma das características do *found footage*, técnica cinematográfica que tem como premissa a apropriação de imagens pré-existentes com o intuito de desafiar o padrão clássico e criar meta-narrativas. É acerca desse ponto que pretendemos dialogar.

O cinema de *found footage*, acreditamos, problematizaria em grande parte dos casos os limites entre a ficção e o documentário, apresentando como foco central a construção de diferentes discursos com base em imagens realizadas para propósitos diferentes dos observados em sua

retomada. Com isso, a polissemia da imagem e o questionamento da verdade presente na mesma seriam destacados. Para Antônio Wheirinchter, “*found footage* é a técnica, o conteúdo e o foco mesmo do discurso, o tema explícito deste tipo de cinema” (Wheirinchter, 2009: 16). Tendo como base discursiva principal a apropriação dos arquivos, tal cinema teria como foco a discussão em torno da subjetividade presente no documentário, que se iniciaria antes mesmo de sua realização.

O filme de *found footage*, portanto, transformaria o realizador em um aventureiro dotado de sorte ao encontrar imagens perdidas que podem (e devem) ser retrabalhadas em outro contexto.

Não deixa de ser revelador que o mais “ficcional” que aparece quando se fala do *found footage* sejam as descrições que os “diretores” fazem do momento de “encontro”, esses *last minutes footage rescue*, como quando se reproduz a cena de Ken Jacobs encontrando esse pequeno filme primitivo de 1915 do qual surgiu seu clássico *Tom, Tom, The Piper’s Son*. (...) De alguma maneira, existe nesses e em outros filmes de *found footage* uma enorme, apaixonante diversidade de histórias, um reservatório de relatos quase novelescos que dão conta de um herói aventureiro, um romântico em luta contra os moinhos de vento do esquecimento. Dito de outro modo: a “ficção” está antes que exista o novo filme (Wolf, 2010: 11).

Ao constatar que a ficção existe antes do filme e traçar o caminho percorrido para a apropriação da imagem, o *found footage* se apresenta como uma técnica consciente de si mesma, estendendo tal consciência às demais etapas fílmicas. Dessa maneira, falaremos sobre o uso do *found footage* no cinema documental com base nas premissas de Rancière em torno da construção da memória realizada pelo documentário, situando tal discurso dentro de uma lógica narrativa que questionaria os preceitos de verdade devido à própria natureza questionável da imagem, polissêmica e dada a diferentes interpretações de acordo com o contexto histórico e a posição adotada em seu uso.

Focando a nossa análise em filmes que utilizam imagens públicas e de forte teor político na sua construção, evidenciaremos também a utilização de truques na construção narrativa como a utilização de *collage*, junção expressiva de imagens na edição, trilha sonora e narrações indicativas de sentido, entre outras coisas. A utilização dessas artimanhas evidenciaria o desenvolvimento narrativo e estilístico dentro do *found footage*, funcionando como uma tentativa de ampliar a percepção da audiência. Essa percepção teria como resultado o reconhecimento da forma de maneira mais profunda, através do estímulo ao desvendamento e à problematização da construção fílmica e das técnicas utilizadas pela montagem cinematográfica.

1.

O uso de materiais alheios na construção fílmica é quase tão antigo quanto a própria instituição do cinema. Em 1898, um distribuidor francês realizou uma segunda versão do caso Dreyfus com base em imagens pré-existentes. Para isso utilizou “imagens de um chefe de escritório, um chefe de tropas francesas, uma cena de uma rua parisiense, um barco à vela em direção a uma embarcação e outra cena do delta do Rio Nilo” (Wees, 1993: 35). Através da utilização da narração durante a exibição cinematográfica, as imagens informavam ao público que retratavam: “Dreyfus antes de ser preso, o Palácio da Justiça onde Dreyfus foi julgado pela corte, Dreyfus antes de entrar na embarcação e a Ilha do Diabo, para onde foi levado depois de condenado” (Wees, 1993: 35). Tal utilização apresentava as características presentes nos filmes de *found footage* até os dias atuais: apropriação de imagens, *ensamble* e re-constextualização, ou mudança de sentido no exercício de montagem.

A apropriação de materiais alheios e de origens distintas viria a se desenvolver fortemente no cinema russo da década de 1920 que, influenciado pelos movimentos de vanguarda, colocava a subjetividade e a polissemia presentes no conteúdo das imagens como tema central. O nome

mais conhecido ao utilizar imagens alheias talvez seja o de Dziga Vertov, porém foi em *A Queda dos Romanov* (1927), de Esther Shub, que as possibilidades de múltiplas dimensões dentro de uma mesma imagem foram mais fortemente exploradas. Realizado dentro do regime comunista, funcionou como crítica ao sistema czarista ao utilizar imagens de propaganda do regime anterior como base, de forma a denotar a sua decadência.

Nesse exercício, Shub nos mostra que a imagem e o seu conteúdo dependem de elementos técnicos e intelectuais para a transmissão da mensagem. Dessa maneira, a diretora aponta também para a relatividade das construções mnemônicas, assim como históricas.

Ao falar sobre o regime da memória, Henri Bergson fala sobre a relatividade da construção que fazemos da mesma. Para o filósofo, a memória seria relativa à nossa representação corporal e à capacidade que cada “dispositivo-motor”, teria de interpretar e criar as mesmas. Para Bergson:

Tudo deve se passar, portanto, como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se o nosso corpo, com aquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. (Bergson, 1999: 81)

Correndo o risco de simplificar demasiadamente a filosofia Bergsoniana, acreditamos que, de acordo com tal visão, a construção da memória estaria diretamente vinculada a uma tomada de posição e a escolhas mais ou menos intencionais presentes em tais tomadas. Ao analisar *O Último Bochevique*, de Chris Marker, Racière afirma que o filme “é uma ficção da memória, da memória entrelaçada do comunismo e do cinema” (Racière, 2006: 158). Tal filme, realizado como um filme ensaio, termo desenvolvido por André Bazin com base em um dos primeiros filmes de

Marker, *Lettres de Sibérie*, (1958), seria exemplar de um cinema em que pouco importa que “as imagens que o constituam sejam próprias ou alheias, procedam de um lugar ou de outro, pertençam a um repertório genérico ou se diferenciem dele por qualquer protocolo diferente de índole” (Estéves, 2006: 114). Definido dessa forma, acreditamos que o cine-ensaio situa-se dentro da lógica do *found footage*, pois para o mesmo “não conta tanto a filmagem como a montagem, porque a ambição do cine-ensaio é mostrar como um cineasta articula sua reflexão em torno de um referente” (Estéves, 2006: 114).

Essa reflexão em torno do referente seguiria um tema central, que guiaria as tomadas tiradas de filmes sem apresentarem necessariamente uma relação justificável com as demais. Para Wees, grande parte dos filmes de *found footage* caracterizam-se por “um conceito que motiva a seleção das tomadas e sua ordem de aparição; e um acompanhamento verbal (voz-over ou texto na tela) que direciona as tomadas para o conceito central” (Wees, 1993, pg. 35). No caso dos filmes de Marker, isso é perceptível pela escolha de temas centrais como o cinema de Aleksander Medvekin, a impossibilidade da revolução em *No fundo o ar é Vermelho* ou a narração de uma viagem através de uma carta recebida pela narradora de um amigo câmera-man em viagens entre Cabo Verde, Japão e Islândia, em *Sans Soleil*.

A utilização na narração ou da palavra falada, porém, não se apresenta como regra dentro de filmes realizados com metragens alheios, isso pode ser exemplificado tanto através do filme cubano *Now* (1965), de Santiago Álvarez, quanto em filmes mais recentes como *Eût-Elle été Criminelle* (Mesmo que ela fosse uma criminosa, 2006), de Jean-Gabriel Périot. Nos dois últimos casos, imagens alheias são montadas tendo uma trilha musical como base. *Now* é realizado com “fotos de todas as partes”, fato informado nos créditos do filme, e tem como personagens “negros e policiais norte-americanos”. Guiado pelas batidas musicais da música de protesto “Hava

Nagila”, interpretada por Lena Horne, estabelece o ritmo fílmico da seguinte forma:

A fragmentação e a montagem da imagem fotográfica (mediante o corte e a colagem, mas também através de bruscos *zooms*) submete o espectador a todo tipo de *shocks* e surpresas. A descoberta sucessiva dos elementos da imagem (como dos linchamentos) intensificam o efeito por impacto adiado, o reconhecimento retardado tanto do referente da fotografia como da própria instantânea enquanto símbolo (Ortega, 2008: 118).

Ao lidar com imagens reais que documentam principalmente protestos e agressão física à população negra, *Now* denuncia de maneira expressiva o conteúdo imagético, evidenciando e destacando elementos perceptíveis já em seu primeiro contexto de exibição e reforçados através da montagem.

A polissemia imagética, porém, mostra-se mais profundamente explorada no documentário de Périot, onde vemos, nos primeiros minutos, imagens referentes à Segunda Guerra Mundial editadas em alta velocidade. No decorrer do filme, a edição diminui de ritmo, utilizando a velocidade padrão de 24 quadros pro segundo. O foco temático e a atenção fílmica se voltam, a partir dessa desaceleração, para as francesas que foram amantes de alemães durante a guerra. Após a vitória dos aliados essas mulheres foram punidas e exibidas para a população, sua pena era terem as cabeças raspadas em praça pública e se verem, assim, marcadas socialmente pela participação no conflito. Ao exibir tais imagens o diretor opta por utilizar a *Marselhesa* na banda sonora e constrói uma crítica à agressividade como essas mulheres foram tratadas, sugerindo que, mesmo que as personagens fossem criminosas, isso não isentaria seus algozes da culpa. Através da análise dos quadros, pretendemos principalmente desvendar os truques utilizados na montagem na tentativa de revelar das imagens “mais do que elas mostram,

mais do que querem, ou do que queriam originalmente mostrar” (Weirinchter, 2005: 44).

Como afirmamos anteriormente, a opção por diferentes formas de construir a representação imagética se refere às criações da memória, que se baseiam em pontos de partida e opções para a sua construção. Para Rancière, a memória funciona como uma obra de ficção e “deve ser criada contra a superabundância de informações e também contra a sua ausência” (Rancière, 2006: 158). A construção ficcional, de acordo com Rancière, significaria utilizar meios artísticos para a “construção de um sistema de ações representadas reunindo formas e sinais internamente coerentes” (Rancière, 2006: 158). Através do trabalho que traça acerca da memória, fala sobre essas construções e interpretações que, acreditamos, se mostram fortemente presentes na estrutura do cinema de *found footage*. Para tais filmes, a dimensão subjetiva da imagem representaria essa forma de encontro entre as diversas criações (sejam elas ficcionais ou não) permitidas pela memória. A subjetividade viria, portanto, das variadas possibilidades de informação e interpretação presentes na imagem e sua localização dependeria de um referente e uma posição corpórea para fornecer-lhes sentido.

Com relação a isso, pretendemos analisar uma sequência de imagens presente no filme de Périot e discutir sobre as dimensões de fabulação da memória presentes na obra. O filme tem duração de 9 minutos e 29 segundos e em um dos enquadramentos, que se inicia aos 3 minutos e 11 segundos e aparece de forma sutil no início e de forma cada vez mais destacada até os 6 minutos e 27 segundos, vemos primeiro uma imagem de acordo com uma perspectiva localizada e vamos, no decorrer do documentário, desvendando as camadas presentes na mesma e as diferentes perspectivas em que é mostrada. Com base nessa análise, pretendemos compreender e discutir sobre a polissemia imagética destacada dentro dos filmes de *found footage* e as diferentes construções mnemônicas que podem

ser realizadas através de uma mesma imagem. Pretendemos, com isso, questionar o teor de reprodução da realidade presente no senso comum de definição do documentário e que vem sendo desafiado e ampliado seguidamente por teóricos e realizadores. A utilização de imagens estáticas, como observado no filme de Santiago Álvarez, apresenta um questionamento a essa dimensão, porém no documentário de Périot percebemos o desvendamento de outros truques de edição e enquadramento que dotam a imagem de finalidades diversas.

2.

Os primeiros minutos do filme de Périot mostram imagens emblemáticas da Segunda Guerra Mundial. Tanques de guerra, soldados em trincheiras, bombardeios aéreos e cidades destruídas, entre outras imagens, são exibidas em aceleração constante até aproximadamente os dois minutos e trinta segundos, quando os soldados vencedores começam a voltar para os seus lares e são recebidos como heróis. Em seguida, imagens de pessoas comemorando nas ruas o que percebemos como o fim da guerra são exibidas enquanto a velocidade de exposição dos quadros vai gradativamente diminuindo até voltar à velocidade usual de rotação dos frames. Gradativamente as imagens tornam-se novamente mais lentas e seguem o som da *Marselhesa*, que varia a velocidade de acordo com o efeito pretendido na exposição das imagens. Em meio a esse momento de retomada do ritmo de rotação fílmica, percebemos brevemente as imagens 1 e 2. Na primeira imagem um homem balança um cabelo que se encontra fora do quadro e na imagem 2, um cabelo balança ao vento ao lado de um rosto masculino que vai do sério ao sorridente.



Imagem 1: 3'11''



Imagem 2: 3'20''

Em um segundo momento, percebemos as dimensões da imagem que não nos foram mostradas nesses primeiros quadros. Na imagem 3, vemos o complemento da imagem 1 e encontramos o mesmo rosto masculino agora em plano geral, segurando os cabelos de uma mulher enquanto outro homem segura o seu rosto e outros posam ao lado da mesma.



Imagem 3: 4'47



Imagem 4: 5'02''



Imagem 5: 6'05''



Imagem 6: 6'08''



Imagem 7: 6'10''



Imagem 8: 6'16''

Entre as imagens 4 e 8, percebemos que a tomada se concentra na mulher cujos cabelos aparecem desde a segunda imagem e vemos seus cabelos raspados publicamente diante de uma multidão. Entre as imagens 5 e 8 percebemos, também, a volta ao enquadramento inicial utilizado na imagem 2 e aos poucos o homem sorridente volta a ser enquadrado junto às mechas de cabelos loiros que restam da mulher.



Imagem 9: 6'19''

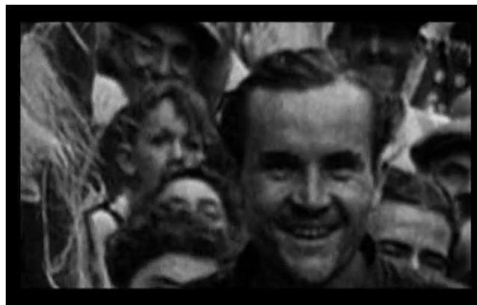


Imagem 10: 6'22''

Nas imagens 9 e 10 percebemos a volta ao segundo quadro exibido e regressamos ao ponto inicial conhecendo o caminho original do conteúdo imagético presente nesses fragmentos. Tais imagens se passam em um espaço relativamente longo de tempo e são intercaladas por planos gerais da multidão aplaudindo o evento e várias outras mulheres que são levadas à

praça para que suas cabeças também sejam raspadas. A partir dos seis minutos do filme vemos uma repetição frequente das tomadas aqui destacadas, sua exibição, porém, acontece de maneira sutil e seu conteúdo corre o risco de passar despercebido devido à ausência de uma narração indicativa. A edição, porém, se utiliza da repetição dos personagens e enquadramentos para que tal imagem não se perca. Dessa maneira, a audiência é estimulada a fazer associações livres sem uma orientação verbal que leve à mesma uma informação direta e objetiva.

Através dessa breve atenção ao conteúdo expresso nas imagens, percebemos uma tentativa de reconstrução das memórias que nos foram deixadas através desses arquivos. De acordo com Paul Arthur, em análise da obra de Marker, o diretor “não permite que nenhuma imagem se reduza a um artefato congelado, cada imagem se abre para submeter-la a uma revisão em tempo presente” (Arthur, 2006: 127). A montagem do filme de Périot, além de remeter à obra de Marker devido à opção pelo ensaio e pela apropriação de imagens, encontra conexão com o cinema soviético dos anos 20, influenciador de quase todos entre os poucos diretores que se dedicam à prática do *found footage*, operando também uma revisão de arquivos passados na contemporaneidade. Tal operação, porém, coloca em evidência a montagem, que tem como base principal “os efeitos de tela partida, nos *loops*, na câmera lenta e acelerada, na inversão do movimento e no congelamento do fotograma” (Arthur, 2006: 130).

A influência estética dos cineastas soviéticos de vanguarda, mostra-se presente nestes filmes que, acreditamos, são também projetos políticos de reconstrução mnemônica. Para Rancière, Marker não pretendia preservar uma memória de Medvekin ao realizar *O Último Bolchevique*, o que ele pretendia era criá-la (Rancière, 2006:154). Ao desvendar o caminho que levou ao quadro inicialmente mostrado, Périot pretende sugerir que aquilo que vemos passa por recortes, seleções e opções políticas e estéticas. O resultado final tem como objetivo, portanto, fornecer sentidos díspares e

apontar para a impossibilidade de realismo e verdade na construção documental ou nos processos de construção da memória como um todo.

As criações e re-criações da história e da memória, permitidas e justificadas por um cinema documentário onde o discurso apresenta-se como foco diante de uma junção de imagens que buscam expressar uma verdade relativa, localizada dentro de códigos e pertencimentos previamente identificados, encontra reverberação nos estudos de Josep Catalá sobre filme ensaio e vanguarda, quando afirma que:

Se o cinema queria ser realista deveria ter subido no carro da vanguarda, que perseguia uma visão profunda da realidade, no lugar de confiar na essência do documentário, que se conformava em preservar o testemunho de uma visão de muito curto alcance (Catalá, 2005: 11).

Para que o documentário concretize-se dentro de tal premissa, uma das fortes influências é a *collage*, definida por Wees como uma das categorias do *found footage*, junto à compilação e à apropriação de material alheio. Essas categorias, além de falarem esteticamente, seriam associadas a significados dentro desse cinema. Para ele a compilação teria inclinações estéticas voltadas para o realismo e para a realidade, a *collage* teria como foco de significação a imagem e inclinação estética modernista e a apropriação teria como base a simulação (Wees, 1993: 33). Apesar da defesa do autor em torno das categorizações, acreditamos que as mesmas se mostram reducionistas e se confundem. Pois a utilização da *collage*, por exemplo, pode trabalhar também a favor da invisibilidade no amálgama de materiais, pois se relaciona, nos dias atuais, “com a onipresença da reciclagem e das fragmentações apresentada de forma não problemática na cultura (áudio) visual contemporânea” (Ortega, 2006: 105).

A reflexão mnemônica e temporal, assim como as perspectivas exibidas pela imagem, não necessariamente podem ser reduzidas através de

categorizações, por mais amplas que sejam e, assim como o atual estatuto do documentário e o teor das imagens com as quais travamos contato, dificilmente conseguiriam encontrar um significado fixo.

Lidar com a memória é lidar fortemente com a construção histórica e perceber as dimensões da imagem de forma que interpretá-las de maneiras variadas, abre espaço para que essas imagens também sejam um dia re-assimiladas e questionadas de acordo com o momento vigente. Quando perguntado sobre o seu engajamento político Marker afirma, em uma de suas raras entrevistas, sua posição em relação a tal engajamento. Para o diretor:

Para muita gente engajado quer dizer político, e a política, arte do acordo (o que lhe honra, já que fora do acordo não existem mais do que relações de força bruta) me aborrece profundamente. O que me apaixona é a História, e a política me interessa apenas na medida em que representa a falha da História no presente (Marker apud Estéves, 2006: 113).

Nos filmes de Santiago Álvarez, de Périot e de vários outros artistas que trabalham com o *found footage*, percebemos essa necessidade de rever a história, de pensar a política de uma forma reflexiva e descobrir maneiras de recontá-la. Um rosto masculino sorrindo ao lado de um cabelo longo loiro pode esconder uma cabeça com metade dos cabelos raspados e mostrar esse corpo inteiro, é uma forma de reconstruir o momento perdido através de outra perspectiva.

3.

Voltando à nossa premissa inicial a fim de fechar um ciclo, percebemos que a imagem, ao explorar dimensões diversas através da montagem, representa algo mais, adquirindo uma certa independência do momento histórico e das intenções do autor, ao mesmo tempo em que aponta para esse mesmo autor, responsável pelos enquadramentos que

recebemos. A representação, aqui, insere-se dentro da narrativa e funciona como uma tentativa de desvendar a carga de subjetividade presente na imagem e no discurso documental através da sua estrutura.

De qualquer maneira, falamos de filmes, que representam construções de mundo variadas e variáveis. Isso torna menos problemática a oposição (artificial) proposta entre cinema ficcional e documental. Para Rancière, tal prática torna-se problemática na medida em que não é possível:

Pensar em filmes documentais como o oposto de filmes de ficção simplesmente porque as obras são realizadas com imagens reais do cotidiano e com documentos de arquivos sobre eventos que obviamente aconteceram e na ficção se utilizam atores que atuam fora da fantasia histórica. A verdadeira diferença é que o documentário em vez de tratar o real como um efeito a ser produzido o trata como um fato a ser compreendido (Rancière, 2006: 158).

Como afirma Ortega, o documentário também desenvolve formas de fazer-se transparente, conformando-se ao entendimento e à simples passagem de informação (Ortega, 2006: 103). O que apontaria, em grande parte do cinema de *found footage*, para um outro campo do conhecimento, seria justamente a tentativa de transformação através da compreensão de informações que a imagem não fornece em primeira mão. E não é apenas no campo discursivo que o real é tratado; é questionando a representação realista e a linearidade que esses filmes nos fornecem outras formas de ver. Formas, porém, que não podem ser conformadas a verdades absolutas, mas que servem para que nos questionemos, como nos aponta Rancière, acerca das verdades que nos são mostradas e que são reutilizadas como maneira de apontar para essa dimensão ficcionalizada e corpórea da construção da memória.

O cinema documental, que teria como base primeira a realidade, sendo, portanto, oposto ao cinema experimental, performático e ficcional,

segundo Antônio Weirinchter, teria adquirido tais características devido a um processo de autocrítica que definiria posteriormente à sua inauguração um padrão que lhe diferenciaria do cinema ficcional (Weirinchter, 2008: 256).

Se hoje um filme como *Um homem com uma câmera* é considerado mais pertencente ao cinema de vanguarda do que ao cinema documental (e por isso mesmo nós podemos considerar o mesmo como um precedente significativo do documentário experimental) é porque, como as demais sinfonias urbanas dos anos 1920, não se acomoda à normativa que acabaria adotando o gênero. Não se trata de uma norma única e fixa no tempo, claro está, senão de uma concepção variável e marcada por sucessivas rupturas que foram conformando a riqueza do desenvolvimento do documentário: poderia afirma-se, nesse sentido, que estamos diante de um modo de representação que evoluiu a partir do que podemos qualificar como um ‘processo de autocrítica’. (Weirinchter, 2008: 256).

Tais características, para o autor, poderiam ser encontradas principalmente no “ensaio, no filme diário, no modelo performativo, no *fake*, e no cinema de metragem encontrado” (Weirinchter, 2008: 254), utilizando também espaços diversos de exibição (teatros, museus, performances) e englobando categorias em um primeiro momento antagônicas ao que veio a ser estabelecido como documentário. Pensando dessa maneira, realizamos esse estudo na tentativa de jogar elementos de discussão para um campo que apresenta constantes possibilidades de invenção.

Referências bibliográficas

ARTHUR, Paul. *Cine-ojo* (2006), “El legado del cine soviético refractado en la siempre crítica mirada de Chris Marker” in: María Luisa Ortega

- y Antonio Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker: pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B Editores.
- BERGSON, Henri (1999), *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo: Martins Fontes.
- CATALÁ, Josep (2005), “Film-ensayo y vanguardia” in: Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (Eds.), *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- ESTÉVEZ, Manuel Vidal (2006), “Bajo los adoquines de la historia: Chris Marker, Militante” in: María Luisa Ortega y Antonio Weinrichter (Eds.), *Mystère Marker: pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B Editores.
- ORTEGA, María Luisa (2008), “De la certeza de la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina” in: Laura Gómez Vaquero, Sônia López García (Eds.), *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid: Documenta.
- RANCIÈRE, Jacques (2006), *Film fables*. Oxford & New York: Berg Publishers.
- WEES, William C. (1993), *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Antology Film Archives: New York City.
- WEIRINCHTER, Antonio (2005), “Jugando com los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción” in Cassimiro Torreiro, y Josextó Cerdán (Eds.), *Documental y Vanguardia*, Cátedra: Madrid.
- WEIRINCHTER, Antonio (2009), *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de vista, Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, n. 4.
- WOLF, Sergio (2010), “El Manantial”, in: Leandro Listorti e Diego Trelotola (Eds.), *Cine Encontrado: Qué es y donde va el found footage?*, Gobierno de Buenos Aires, Libro que acompaña el “Foco found footage” del 12º BAFICI, Buenos Aires.

ALGUMAS QUESTÕES PARA O DOCUMENTÁRIO-INTERFACE

Bráulio de Britto Neves *

Resumo: Este ensaio discorre sobre as condições adversas de realização de documentários de arquivo, decorrentes da proliferação de imagens indiciais, da pluralização das pretensões de validade ético-discursivas, assim como da dispersão dos processos de indexação institucional do documentário. A partir dos documentários ciberativistas e dos documentários não lineares, produzidos com participação intensiva dos públicos, discutem-se questões éticas do *documentário-interface*.

Palavras-chave: arquivo, ciberdocumentário, webdocumentário, documentário interativo, ágorapoiese, contraprotocolo.

Resumen: Este ensayo versa sobre las condiciones adversas de realización de documentales de archivo, resultantes de la proliferación de imágenes indicales, de la pluralización de las pretensiones de validez ético-discursivas y de la dispersión de los procesos institucionales de indexación de documentales. A partir de los documentales ciberactivistas y documentales no lineales, producidos con una intensa participación del público, se discuten cuestiones éticas del documental-*interface*.

Palabras clave: archivo, ciberdocumental, webdocumental, documental interactivo, ágorapoiesis, contraprotocolo.

Abstract: This essay examines the adverse conditions of archival documentary filmmaking, yielding from the proliferation of indexical images, the pluralization of the validity claims of ethical discourse, the dispersion of the institutional indexation processes of documentaries. Taking evidence from cyberactivist documentaries and non-linear documentaries, produced with the intense participation of the public, ethical issues of the *interface documentary* are addressed.

Keywords: archive, cyberdocumentary, webdocumentary, interactive documentary, agorapoiesis, counterprotocol.

Résumé: Cet article examine les conditions défavorables qui apparaissent lorsqu'on se propose de réaliser des documentaires d'archives, en raison de la prolifération des images indicelles, de la multiplication des revendications de validité du discours éthique, ainsi que de la dispersion des processus institutionnels d'indexation du documentaire. À partir de documentaires cyberactivistes et des documentaires non linéaires, produits avec la participation intensive du public, on discute des questions éthiques du documentaire-interface.

Mots-clés: archive, cyberdocumantaire, webdocumentaire, documentaire interactive, ágorapoiese, contre-protocole.

* Pós-doutorando e membro do Grupo de Estudos sobre Mídia e Esfera Pública da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. E-mail: brauliobrittoneves@yahoo.com.br

*Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude;
peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora
que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo, preparo-me para
morrer; a poucas léguas do hexágono em que nasci. Morto, não faltarão
mãos piedosas que me joguem pela balaustrada; minha sepultura será o ar
insondável; meu corpo cairá demoradamente e se corromperá e dissolverá
no vento gerado pela queda, que é infinita. (...)*

*Em alguma estante de algum hexágono (raciocinaram os homens)
deve existir um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito de todos os
demais: algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus. Na
linguagem desta área persistem ainda vestígios do culto desse funcionário
remoto. Muitos peregrinaram à procura d'Ele. Durante um século trilharam
em vão os mais diversos rumos. Como localizar o venerado hexágono
secreto que o hospedava?
(Jorge Luis Borges, 1944)*

*Distraídos venceremos!
(Paulo Leminski, 1987)*

Um oceano de faróis

Foi-se o tempo em que se procuravam os arquivos apenas para investigar o passado. Lugares sombrios como bibliotecas, hemerotecas, arquivos públicos, sótãos e quartos de despejo, álbuns de família, cofres e baús, guardavam a possibilidade de que novos artefatos retóricos encontrados pudessem oferecer a chave decisiva para uma nova perspectiva sobre os fatos consumados – redimindo, ao menos, a possibilidade de que a etiologia de sua consumação fosse reaberta para possibilidades causais mais ricas ou mais intrigantes do que o mero produto de forças mecânicas e a réplicas de propósitos transcendentais conhecidos de antemão. Hoje, porém,

os arquivos ganharam proporções oceânicas, para se tornarem sinédoques da experiência coletiva. A febre dos arquivos, a expectativa de “mineirar” um objeto diretamente do passado obliterado, tornou-se familiar a qualquer pesquisador que seja incumbido de estabelecer o “estado da arte” em qualquer campo (tome-se, por exemplo, um tema da moda, “política através de redes sociais”).

A topologia distribuída das redes, que se propagou a partir de um ciberespaço mais ou menos utópico da primeira onda do ciberativismo (aquela altermundista, que nasce em Chiapas e adormece em uma embaixada ecuatoriana em Londres), transborda hoje para a sociabilidade cotidiana, reestruturando a esfera pública cívica e sobredeterminando a esfera política. Assim como a possibilidade de restringir o volume de referências em uma pesquisa bibliográfica depende de muito estoicismo em termos de evitação de paradigmas teóricos temas ou objetos empíricos discrepantes, da mesma maneira, a criação de possibilidades de ação coletiva cada vez mais recomenda “não conversar com estranhos”. O cinema documentário, como retórica pública voltada para um tipo de ação política, a instalação de crenças com reflexividade pública, passa pelo mesmo problema do sermão aos já convertidos. A reflexividade pública criada pelo documentário, que lhe é decisiva e definitiva como retórica, passa a estar sob permanente suspeita. Se a especificidade dessa classe de atos designados pela partícula *doc(t)*- é, além do saber e do fazer saber, uma reflexividade discursiva que co-responsabiliza aqueles que pretendem instalar crenças junto com aqueles que pretendem tê-las adquirido nas dimensões de intenções do ato comunicativo, da verdade do seu conteúdo factual e das implicações relacionais de respeito e reconhecimento – pois bem, esses laços de co-responsabilidade são instaurados com cada vez menor referência a um escrutínio amplos, universalista. Para o documentarista atual, o *mal d'archive* (Derrida, 2001) recrudesce em direção

ao uma “cabin fever”¹ dada a crescente dificuldade de estabelecer qualquer “grande público” que pudesse fornecer um horizonte ético-discursivo final no qual ancorar juízos da relevância das imagens achadas nos arquivos de plataformas de publicação de vídeos on-line.

Entre muitas outras coisas intrigantes de *Level 5*² encontra-se a sugestão de Chris Marker de que está se dissolvendo a diferença entre o documentário de arquivo e o documentário como *interface audiovisual* do oceano de arquivos digitais. A náusea dessa navegação em alto mar assalta todos os dias o pesquisador de imagens online: toda vez que vamos “pescar” a atualidade, temos que *investigar* o hoje – afinal, como cidadãos politicamente responsáveis, devemos ser desconfiados como os detetives de Edgar Allan Poe (Otte, 2011:65). Sozinhos estaríamos para sempre perdidos nesta biblioteca de babel em que nascemos; juntos, porém, como públicos usuários auto-organizados, temos ainda alguma chance de constituir, através destas interfaces documentárias, espaços intersubjetivos dotados de reflexividade pública (nem que seja sub o contrapública). O novo desafio para este tipo de prática auto-instituente provém da “web semântica” – a famigerada Web 2.0 –, obstinada em apascentar os angustiados sócios da sociedade-de-risco (Beck, 1992) com a promessa de espaços de visibilidade não públicas (Papacharissi, 2010; Dean, 2008) cuja “seguridade” que cada vez mais nos afasta de encontrar estranhos – encontros que, exatamente,

1 A “febre-da-cabana” é uma psicose temporária, resultante do isolamento físico e normativo de pessoas confinadas em espaços restritos imersos em ambientes desolados e inóspitos. Ela resultaria tanto do confinamento quanto do ambiente externo, fornece estímulos sensoriais extremamente homogêneos, ocasionando a indistinção, no plano dos juízos perceptuais, entre sinais internos, gerados pelo próprio aparelho sensório-motor, e ambientais. Há pesquisadores que consideram que as psicoses culturalmente vinculadas com Pibloktoq, Windigo são formas extremas de *cabin fever*. Por hipérbole, diríamos que o documentarista encontra-se arriscado a ser possuído por um “windowdigo”, confinado atrás das janelas da interface gráfica ao usuário – algo não tão exagerado se considerarmos o humor dos narradores arquivistas encenados em documentários como *Age of Stupid*, *Fragments d'une Révolution* ou *Level 5*.

2 Curiosamente, “Level 5” é também o nome de uma produtora de videogames japonesa. O nome, segundo a wikipedia, remete aos cartões de referência das escolas japonesas, onde o nível 5 é a pontuação mais alta.

forjam o caráter propriamente público do contato interpessoal urbano (Warner, 2002).

Quando a forma predominante da nossa relação coletiva com o presente passa a ser realizado através das praxes de constituição, da indexação, da manutenção e do controle de acesso a arquivos de imagens e relatos, resta ao documentário (seja qual for a topologia textual³ dele) tornar-se *interface comunicativa*, uma máquina simbólica⁴ capaz de instaurar espaços de interação de caráter público, isto é, de interpretabilidade ético-discursivamente determinada.⁵ Isto implica que estas máquinas simbólicas sirvam também para dissuadir o acesso não retoricamente instruído ao arquivo, em concorrência com outras interfaces. Como observa Tay (2008: 85 e ss.) a partir do contraste entre, de um lado, as manipulações estratégicas do noticiário mass-mediático sobre o “massacre de Falluja” e, de outro, as de dois trabalhos de Michael T. Magruder,⁶ interfaces documentário-experimentais sobre os arquivos de imagens online, *é urgente a atenção às premissas éticas do documentário telemático*. Seria premênte relativizar as pretensões epistêmicas das imagens indiciais segundo o grau de acesso público aos contextos de produção das imagens indiciais.⁷

3 O conceito de topologia textual, de (1994, 1997), refere-se às qualidades da estruturação espaço-temporal de um texto. Entre outras características topológicas, um texto pode ser linear – como num filme ou num vídeo – ou não linear – como em um webdoc ou em um ciberdoc; sua composição e estrutura podem ser, aberta à alteração ou fechada a novas contribuições; .

4 Ao usar o termo “máquina simbólica”, pretendo não somente denotar os algoritmos (cf. Nöth, 2001) que operam em uma ou em um conjunto de máquinas lógicas, mas também, seguindo minha argumentação anterior (Neves, 2010), tratar os documentários como tais.

5 Faço referência à concepção pragmática de esfera pública, que seria gerada pela coalescência de interações comunicativas constituídas na mútua determinação entre interpretabilidade e éticidade. (Ref Habermas, 1979, [1986], [1988])

6 {transcription} e [FALLUJAH. IRAQ. 31/03/2004] , cf. infra, “filmografia”

7 Cabe, *en passant*, um comentário técnico proveniente do pragmaticismo: há uma distorção sistemática do sentido original de “index” (e da indicialidade) na leitura pós-estruturalista sobre o conceito peirceano. Decorre de uma sinédoque perversa mais geral (Deely, 1990: 23), a insistência com que o pós-estruturalismo trata como “índices” fenômenos semiosicos que, tecnicamente, são *hipossemas*. Pois que vestígios físicos só se tornam signos em um discurso quando há um argumento narrativo (às vezes de origem

Aproximações ao documentário-arquivo

É notável o quanto, desde *Level 5*, não são poucos os documentários de arquivo que incorporam encenações de manipulação de arquivos e de personagens arquivistas como forma de transpor para a topologia textual linear do filme ou do vídeo, a experiência do enclausuramento – eventualmente da psicose – no labirinto não linear dos arquivos de imagens e relatos indiciais. Não que a fantasia do arquivo sem limites, da biblioteca de Babel, seja uma novidade no universo do cinema documentário. Pode-se traçar sua ocorrência até a origem desta retórica cinematográfica, por exemplo na cena didática da sala de montagem de *O Homem da Câmara de Filmar* ou em Buñel (Kinder, 2002). Mas há uma acentuada recorrência com que o personagem *arquivista* e o actante *arquivo* vêm sendo corporalmente manifestos em documentários de arquivo, principalmente naqueles cujo processo coletivo de produção, politicamente imantado, necessita ser reflexivamente ostentado. Por exemplo: em *The Corporation*, webdoc⁸ cuja narrativa navega através de casos que vão arrimando o diagnóstico de sociopatia das corporações transnacionais; em *The Age of Stupid*, em que um arquivista prepara os arquivos da humanidade para depois de sua extinção; em *Fragments d'une Révolution*, webdoc, cujo narrador seleciona arquivos na tela de seu notebook, angustiado pela sua impotência, como iraniano expatriado, diante dos eventos pós eleitorais iranianos em 2009; em *HighRise*, idoc em que os apartamentos são

contextual ou paratextual) que reconstrói de produção do vestígio em termos simbólicos. Um índice só emerge quando há traço e relato, não basta a ocorrência de uma interação física entre objeto (ou “referente”) e signo (ou “significante”).

8 Infelizmente, não há espaço para a longa discussão da taxonomia das novas formas de documentário, que encontra-se em andamento. Neste texto, trataremos webdoc como a classe geral dos documentários difundidos online, idocs como documentários de topologia não linear e ciberdocs os documentários lineares ou não cuja composição e estrutura estão sob controle dos seus públicos usuários. Para uma discussão de maior fôlego, sugerimos a consulta a <<http://i-docs.org/>>

transformados em gavetas cuja abertura dá acesso às narrativas da habitação em prédios de subúrbio.

Mais recentemente, ainda dispensando o suporte telemático digital, vemos a navegação conversacional de arquivos de imagens ser transformada em performance artística por Graziela Kunsch. Em seu *A.N.T.I.-Cinema Projeto Mutirão*, a *ativista* paulistana discute a apropriação do espaço urbano por movimentos sociais, usando “excertos” de vídeos ativistas de sua autoria, de outros video-ativistas e também imagens das suas performances anteriores que vão sendo incorporadas ao seu *corpus* dessa que ela chama “prática documentária”. Em certa medida, trata-se da invenção de uma poética da expressão não linear, apoiada na constituição de arquivos e no desenvolvimento de interfaces. Esta poética parece se precipitar através de corporificações sucessivas em arranjos institucionais (como o do acesso público aos arquivos do Museu da Pessoa, ou às videotecas de ONGs midiativistas ligadas ao documentário), deles para performances presenciais e/ou para vídeos lineares que encenam as práticas arquivísticas, alcançando, finalmente o patamar dos ciberdocumentários, isto é, documentários telemáticos, não lineares, produzidos através da participação dos públicos.

É importante sublinhar que o desenvolvimento dos documentários interativos retoma a tendência bricoleira (ou, dir-se-ia hoje, *hacker*) dos documentaristas em “meter a mão na tralha”, de tratar o desenvolvimento dos artefatos de produção e difusão como partes decisivas da investigação poética do documentário. Isto é algo que vem desde Vertov e Grierson, mas que encontrou seu apogeu na época do surgimento do cinema direto, em que cineastas como Rouch, os irmãos Maysles, Leacock, Brault, Perrault mantinham um intercâmbio intensivo com os fabricantes de câmeras, gravadores, microfones, lentes et alii. Não deve ser, portanto, uma surpresa, nem ver a ONF quebequense como ponta de lança institucional da propagação dos “idocs”, nem encontrar o nome de Richard Leacock em dois

dos primeiros experimentos com documentários navegáveis, realizadas sob a batuta de Glorianna Davenport (Davenport, 1997): *Aspen – An interactive Movie Map* (1979-81) e *New Orleans Interactive* (1982-1988), ambos precursores de serviços como o *Google Street View*. Mas é apenas bem recentemente que os documentários interativos começam a ser produzidos para públicos amplos, por iniciativa de organizações que já eram pioneiras do documentário, como a NFB/ONF (Escritório Nacional do Filme, do Canadá), o *DocLab* do IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam) e o *Open Documentary Lab* do MIT (Massachusetts Institute of Technology).

Embora seja algo desconcertante descobrir que documentários navegáveis existem há mais de quarenta anos no circuito da arte experimental,⁹ a confluência efetiva entre as práticas de enunciação do documentário de arquivo filmico ou videográfico linear e as dos webdocumentários teve que esperar que a difusão da telemática alcançasse uma larga escala. Nos anos 1990, um período de experimentos poéticos no cinema (de *Smoking/Non-Smoking* a *Pulp-Fiction*, passando por *Antes da Chuva*) assistisse à formação de gosto dos mais velhos, enquanto gerações inteiras são aculturadas por videogames e RPG. Neste momento, esta confluência forja enunciações documentário-arquivísticas que ensejam um tipo específico de consciência histórica que, diríamos benjaminianamente, “escova o presente a contrapelo”. Sinteticamente, a topologia textual não-linear propicia uma maior liberdade dos argumentos narrativos, favorecendo a adoção de uma temporalidade de “futuro-do-pretérito” que redefine a ética das relações entre participantes das enunciações documentárias como uma poética do relacional. Esta poiesis parece desenvolver-se entre dois polos não

9 Apenas para citar dois exemplos, do contexto da arte conceitual dos anos 1970, temos o *Flux Film*, tinha exibição não linear e performática, feito por muitas mãos segundo progocolos simples; o projeto de *A Idade da Terra* previa que os rolos do filme fossem exibidos sem ordem fixa ou necessária; finalmente, tanto Wolf Vostell como Paulo Bruscky organizaram como *arquivos* arranjos de leitura não lineares para dar acesso a suas volumosas correspondências com outros artistas, registros de performances e instalações.

antagônicos: de um lado numa “agorapoiese” dos documentários-arquivo sobre o presente; de outro, na perspectivação melancólica sobre a história, que organiza a interface sobre os arquivos de um modo que emula a fantasia do desejo enlutado pelos fatos já irrecuperavelmente concluídos, nos documentários-arquivos históricos (Nível 5, *The Wrong Crowd*).¹⁰

Sem dúvida, a crítica sobre o documentários não lineares (ou seja o documentário como interface-de-arquivos), vem sendo capaz de identificar a proeminência de uma poética das relações nas praxes de enunciação documentária e de destacar que se trata de uma possibilidade estilística específica dos web/idocs (Gaudenzi, 2011). No entanto, é intrigante que esta crítica ainda perceba pouco – ou, nitidamente, com bem menos intensidade do que nos estudos sobre políticas de constituição de arquivos (p.ex. Finnegan, 2006; Biesecker, 2006; Baron, 2007; Swender, 2009) duas dimensões políticas relevantes desta inflexão ético-estilística. A primeira delas refere-se aos efeitos cognitivos de longo prazo sobre os hábitos de apreciação audiovisual das narrativas factuais em que a não-linearidade topológico-textual torna-se normal e até desejada. Tal como em outros casos de introdução de novas formas de inscrição (Goody, 1988; Christin, 1995; Levy, 1993), pode-se esperar que, pela sinédoque dos meios típica dos processos de institucionalização do uso de meios de inscrição novos, as experiências históricas coletivas – e, por extensão, a própria capacidade dos sujeitos de se incorporarem à uma deriva histórica – tornem-se não-progressivas, talvez ainda evolutivas mas somente na perspectiva de uma pluralidade de causas finais (Laborde, 2009; Garcia, 2009).

O segundo campo de implicações políticas da deslinearização das enunciações documentárias não mapeado refere-se aos resultados plausíveis da desindividualização da agência na enunciação – na produção, montagem, indexação institucional, apreciação, e, pela extrapolação da prefiguração

10 “Você não tem como ganhar, mas pode continuar jogando se quiser”, diz o jogo Marienbad a Laura, protagonista-narradora melancólica de *Level 5*.

política distintiva da retórica documentária, na ação política. Já na apreciação de um documentário hipertextual, o público usuário (ou “interagente”) torna-se co-enunciador: ao escolher um percurso, atua como co-montador, o que desloca a ênfase da prática da montagem cinematográfica do empenho na sequenciação e decupagem, para domínios que outrora eram garantidos pela contextualidade e paratextualidade institucionais: a produção de módulos textuais (ou, na terminologia de Aarseth, *textons*) audiovisuais, a criação de categorias de indexação, sua aplicação a cada *texton*, o desenvolvimento de mecanismos de captação de contribuições dos públicos, o planejamento de geração de novas conexões entre *textons*, o desenvolvimento de “sistemas especialistas” de diagnóstico dos hábitos de apreciação que possam alterar composição do arquivo e o funcionamento da interface. Em resumo, para parafrasear Tarkovski, não basta mais “esculpir o tempo”, é preciso agora arquitetá-lo e urbanizá-lo *com o público*, sendo possível explorar uma *poética de relações de participação política*.

No caso da produção de enunciações documentárias propriamente cibertextuais, que vão desde as plataformas ciberativistas de publicação aberta como Indymedia até os projetos de idocs dinâmicos (como por exemplo *HighRise*, cf. Gaudenzi, 2011), com traços também em webdocumentários lineares “crowdsourcedos” (como *Outfoxed*, *Age of Stupid* e *Rethink Afghanistan*, cf. Tryon, 2011), estamos diante de tentativas de resolver o desafio poético-político da invenção de mecanismos de reflexivação e performatização dos atos de apreciação de arquivos; ou seja, erigir e consolidar *documentário-interface* como conjunto retórico coeso ou, pelo menos, como uma aglomeração habitual de praxis.¹¹ Busca-se instaurar

11 O neologismo tem aproximadamente a mesma finalidade da formulação do “documentário-cabo”, por Ramos (2008): sem a pretensão de identificar um tipo de arranjo como demarcador de um conjunto retórico (ou, nos termos de Ramos, um “campo ético”), tenciona-se tão somente designar, como uma “classe artificial”, fenômenos recorrentes na paisagem mediática atual.

uma retórica distributiva, não-linear, autocontrolada, segundo a qual aspectos cruciais, comunicação narrativo-argumentativa documentária, devem ser redefinidos.¹² Embora não saibamos que teorias da narrativa e do documentário virão a ser estas, temos razões para acreditar que elas não pressupõem distinções metafísicas últimas entre enunciador, enunciatário e enunciado, e que passarão a tratar tais actantes como eventos que emergem dos processos de enunciação das retóricas público-documentárias. Em todo caso, ainda estamos no início do diagnóstico político de uma “transformação topológica da esfera pública”, na qual a “comunicação sem sujeito” (Habermas, 1997: 57 e Mendonça, 2006) torna-se a regra – e não a exceção – em termos de prexis de enunciação público-mediática.

Algumas questões ético-discursivas sobre arquivos e documentários-interface

Uma primeira questão ética trazida por esta retórica do documentário-arquivo é a sua ambiguidade semiótica: por um lado, como os arquivos audiovisuais não são meramente acervos de textos simbólico-discursivos, o resíduo do extra-simbolicamente interpretável (ou, como diria Barthes, a significância) de cada unidade audiovisual é ávida e permanece desencadeadora de interpretações verbais, exatamente sobre aquilo que não cabe nem na modulação nem na indexação previstas pelos enunciadores. Com imagens indiciais, imagens-câmera entre elas, há uma permanente pressão dos apreciadores pelo direito de reconfigurar todo o arquivo

12 Em muitos aspectos, isto aponta para a superação de definições empiristas de documentário, como a de Nichols (1991, 1994), que permanecem apoiadas em pressupostos de textualidade linear, agência individual discreta e unilinearidade comunicativa. Não parece haver grande avanço em acrescentar um “new mode in town” sem fazer criar uma definição pragmático-processual da retórica documentária – algo que já se ensaia com os “campos éticos” propostos por Ramos (2008), mas que ainda demanda uma extensão da discussão pragmática para as relações entre os três instâncias subjetivantes da comunicação cinematográfica (diante/detrás da câmera e defronte a tela).

segundo critérios condizentes com seus propósitos particulares. A possibilidade concreta disso ser executado (prevista, por exemplo, no *Sítio de Imaginação*), demonstra, em tese, o respeito para com o público usuário, uma demonstração de preocupação igualitária em garantir a reversibilidade (ou mesmo reversabilidade) dos papéis de organizador “propositor” e usuário “participante” (para usar os termos de Lygia Clark).

No entanto, a ausência de uma estruturação intrigante do material previamente coletado pode fazer com que o apreciador não tenha de onde partir, um interfaceamento ao qual resistir, ficando desestimulado a intervir de qualquer modo que seja, ainda mais que a proporção usual dos usuários disposta a participar já é diminuta (van Dijck, 2009). A ausência de um propósito auto-evidente à coleção, às conexões entre módulos audiovisuais e à captação de material do público é potencialmente geradora de uma perturbação na organização linear experiência histórica, baseada estritamente numa articulação entre propósitos e forças¹³. A topologia distribuída da enunciação comporta – segundo Baron, de maneira análoga às *blagues*, aos *objects trouvés* e aos *ready-mades* – “o potencial de epifania ou pelo menos a revelação desta situação contemporânea desorientadora” (Baron, 2007: 23) que torna “piscoso” o oceano não cartografado de imagens e relatos. Esta primeira observação traduz uma “ética da ironia” implícita nos documentários-arquivos:

“Seguindo fragmentos e 'usando-os mal' como metonímias que oferecem tanto uma sátira do sentido quanto uma redenção pela 'transferência de presença' [na metonímia dos itens arquivados] é

13 Segundo uma cosmologia processual-pragmática, não faz sentido algum considerar o tempo e a história sem a permanente participação daquilo que os pragmatistas processuais chamam (a partir de Peirce) de “acaso objetivo”. Assim, se os eventos não fossem pelo menos parcialmente determinados por fatores infinitesimais, não detectáveis, de composição não esgotável por quaisquer métodos investigativos, não seriam eventos históricos, pois seriam em algum grau reversíveis. É exatamente essa indeterminação última (da criatividade do próprio Cosmos, segundo Whitehead, 1978), que a topologia textual distribuída promete restituir à enunciação documentária.

portanto uma estratégia de navegação do excesso e da impermanência da era da informação na qual apenas o que é digitalizado interessa, mas no qual é duro distinguir entre a evidência relevante e o spam irrelevante.” (Baron, 2007: 24)

A segunda observação sobre a ética do documentário-interface refere-se às pretensões epistêmicas distintas entre este e as imagens de arquivo que ele articula. Há uma série de procedimentos de abstração e/ou articulação com dos contextos originais (Swender, 2009), que cada arranjo retórico específico, de cada documentário-interface, deve solucionar: imagens-câmera isoladas podem servir como referentes visuais vagos de objetos genéricos, assim como podem ser catacréticas em relação a eventos ou a argumentações inteiras: por exemplo, não há o homem na lua sem a imagem de tv dos astronautas, e não é possível assisti-las sem referi-las à corrida espacial e à guerra fria; não há representação público-política do assassinato de Kennedy sem o filme de *Zapruder*. Um documentário de arquivo pode também se permitir comentários sobre a ética ou a estética de outros documentários, preservando suas sequências exatamente para demonstrar seu enviezamento (como no caso dos documentários nazistas em *Arquitetura da Destruição*). A questão ética, portanto, reside na transparência com que as pretensões à veracidade proposicional do documentário-interface são passíveis de identificação pelo público apreciador e/ou (no caso dos ciberdocumentários), de rearticulação pelos usuários.

A terceira questão ética sobre a retórica do documentário-interface refere-se às decisões sobre sua composição: que imagens devem ficar de fora do arquivo? Quais não podem jamais ser incluídas (ou jamais incluídas em acessos fáceis)? Que imagens ou relatos devem ou podem ser conectados com outros? Quais são os módulos que terão papel destacado de introdução ou conclusão dos percursos de apreciação? Arquivos são peças de retórica poderosas, exatamente porque se emulam como universos

empíricos imediatos. Assim, mesmo que possamos nos distanciar da sua fetichização “febril” como presenças materiais “diretas” do passado e do presente, somos obrigados a aceitar a existência teimosa e persistente das próprias manobras retóricas: os arquivos são entes atuais, mesmo que os acervos que contém possam ser suspeitos. Biesecker (2006) constata essas circunstâncias ao observar a diferença entre as reações públicas da direita estadunidense que, em 1995, rejeita o cotejamento, em uma exposição sobre a bomba A, de uma réplica do *Enola Gay* com imagens da devastação nas cidades japonesas; mas que em 2002 tolera perfeitamente a exibição destas imagens no documentário *Price for Peace*, exibido em um memorial ao Dia D. A autora conclui:

“a desconstrução do 'fato' ou da plenitude referencial não reduz o conteúdo do arquivo a uma 'mera' literatura ou ficção (...) mas fornece o conteúdo para nós como elementos de uma retórica. Efetivamente, da *historicidade* do arquivo, retórica; a partir da desconstrução da presença material do passado e, assim, em relação àquilo que o arquivo não pode autenticar absolutamente, mas pode (se feito para) autorizar não obstante, destaca-se um convite para escrever as histórias da retórica dos arquivos, ou seja, histórias críticas dos usos situados e estratégicos nos quais os arquivos são incluídos”

Uma quarta questão ética para a retórica do documentário-arquivo é atinente à densidade intencional da sua indexação e do uso que a interface documentária dela faz em termos de “urbanismo audiovisual”. Há ilimitadas maneiras de identificar verbal-simbolicamente uma imagem, mas, principalmente no caso do arquivamento das imagens-câmera, elas devem ser tratadas como limitadas, de preferência necessárias. “Imagem de que?”, pergunta Finnegan (2006), depois de penar para encontrar, no imenso arquivo da Biblioteca do Congresso estadunidense, uma imagem original de onde uma ilustração de jornal havia sido retirada. A experiência teria lhe mostrado que todo arquivo – e, portanto, documentários de arquivo, assim

como documentários-interface de arquivos – só vivem como textos não-lineares graças à ficção útil segundo a qual só haveria uma única “descrição honesta” de uma imagem-câmara. Isso porque é a única praxis que pode fazer a latitude de sentido simbólico própria a toda imagem indicial ser fixada por um term ou proposição singulares. Por causa dessas condições, as relações intersubjetivas subjacentes às enunciação documentárias que usam arquivos é permanentemente tensionada entre os critérios que aproveitam ao apreciador do documentário e aqueles que interessam aos organizadores do arquivo. O pesquisador (e, por extensão, o público usuário do documentário-interface) é forçado a inferir hipoteticamente qual a lógica de denotação adotada pelo enunciador: “o pesquisador necessita se render a esta lógica fictiva se quiser se incorporar com sucesso ao espaço arquivístico.” (Finnegan, 2006: 119).

Na dimensão da correção relacional entre os participantes da enunciação documentária, o que seria exigido é que os apreciadores acompanhassem ou participassem da produção desta “denotativação do vago”. No entanto, isto que excluía novos apreciadores ou exigiria algum procedimento de habitualização quanto aos procedimentos de indexação do arquivo para novos usuários, ou seja, demanda alguma meta-interface para o documentário-interface. Evidentemente, o excesso de pruridos com o público conduziria a um *mise-en-abîme*, a extases cognitivas do tipo “Funes el Memorioso” de Borges. Há limites que os propósitos epistêmicos colocam aos propósitos relacionais. Mas, talvez, o público apreciador atual, habituado com videogames e RPGs, não se importe em investigar a interface enquanto também investiga o arquivo; isto pode ser um fator atrativo a mais, uma desafio poético para os documentaristas.

Documentários-arquivo como “contraprotocolos”

Os documentários-arquivo, para atender a seus propósitos comunicativos ou estratégicos, encontram-se incumbidos não apenas de fornecer interfaces audiovisuais sobre os imensos arquivos telemáticos, mas também, e com urgência política crescente, de instaurarem-se neste mundo-da-vida-arquivo enquanto protocolos¹⁴ que emprestem navegabilidade (ou “governabilidade narrativa”) ao passado, mas, também, aos presentes possíveis e aos futuros presumíveis. Dependendo do contexto político – como nos casos referidos por Tay (2008) e Hudson (2008) – a ética da interface documentária residirá em ser disruptiva com relação às narrativas hegemônicas, de natureza estratégico-manipulativas, deve-se considerá-la “contra-protocolar”. Um documentário-interface pode se tornar oposicionista, gerador de contrapúblicos (Neves, 2010b; Warner, 2002) na medida em que propiciem a construção, pelos usuários participantes, de “diagramas dinâmicos de relacionamentos muitos” que renunciem à totalização (cf. tb. Ming Ha, 1993), (b) que sejam “maleáveis” (e não flexíveis: o precariado está cansado de ser flexível) e vigoroso (i.e., produtivos e não somente resistivos, “robustos”); (c) sejam capazes de acentuar as tensões das redes (entre controle imanente e individualismo) para prosperar.

A questão é de não desenvolver interfaces documentárias como “táticas de resistência” (que, no fundo, é sempre uma perspectiva reativa, quando não francamente reacionária), mas como artefatos de propagação ou “hipertrofia”, para “recuar avante” e levar os dispositivos de controle para além dos seus “limites de segurança”. Assim, interfaces documentárias *contraprotocolares* investiriam não na exploração das características dos

14 Adota-se aqui a noção de protocolo tal como definida em Thacker e Gallaway, 2007. Estes autores, ligados ao ciberativismo altermundista, referenciam sua argumentação aos já canônicos conceitos de “sociedade de controle”, “biopolítica” e “rostidade” Deleuze e Guattari (2003), Foucault (1999; 2008) e Deleuze (1992)

nós das redes (i.e., de termos e proposições, sujeitos e objetos, discretos individuais) mas em retóricas de experimentação de relações possíveis entre os entes. A natureza destes entes não seria, nesta perspectiva, substantivada, uma vez que agentes e ações são processualmente interconvertíveis.¹⁵

Contraprotocolos alimentam-se da modularização generalizada da multidão como “população”. Esta tradução, necessária à imanentização do controle que define dispositivos biopolíticos, serve, paradoxalmente, aos contraprotocolos. Tais como os *viroi* informáticos e biológicos, os contraprotocolos exploram as brechas dos protocolos de constituição dos contextos informáticos, aproveitando a homogeneização gerada por eles como o ambiente propício para a propagar a distribuição do poder de determinar a topologia dominante em regiões inteiras das redes distribuídas. No contexto da retórica documentária, esta noção de *interface contraprotocolar* retomaria a promessa histórica (desde Vertov) de uma docência sem docentes, de um autodidatismo coletivo capaz de conhecer e fazer conhecer o mundo através de epistemologias distraídas, distributivas, difusas, sustentadas na experiência coletiva da percepção “pelo avesso dos sentidos” (David Tomas, 1995). “Hoje, escrever teoria significa escrever código. Há uma euforia poderosa na transformação da matéria real da vida que guia a escrita de códigos contraprotocológicos” (Thacker & Gallaway, 2007: 100)

A arquivização telemática da esfera pública cívica, ao pré-estruturar a reflexividade social segundo uma topologia distribuída, portanto sem centro ou eixo principal, faz com que possamos nos considerar já habitando um passado possível de um futuro provável em uma temporalidade que passa a ser mapeada em ambos os sentidos da “flecha do tempo” por máquinas simbólicas de indução estatísticas, capazes não só de prever nosso

15 A proposta de contraprotocolos para explorar brechas nos dispositivos de controle figura, assim, congruente com a atual demanda teórica de superar uma perspectiva substancialista em favor de uma abordagem processual da comunicação telemática (cf. Gulbrandsen & Just, 2011) e dos pressupostos metafísicos da ética (Debrock, 2003).

comportamento, mas de tornar indelévels os atos mais triviais (vide, por exemplo, *I Love Alaska*). O risco é que a febre do arquivo induza ao delírio da navegação pela navegação em arquivos, à fetichização da esfera pública e da história. O risco dos arquivos – o desafio dos documentários-interface – não é mais somente o da sinédoque perversa, de serem tomados como único meio de contato direto e fidedigno ao passado mas, agora também, de acesso ao presente, à atualidade histórica. Podemos escovar a contrapelo também a esfera pública atual?

Referências bibliográficas

- AARSETH, E. J. (1994), “Nonlinearity and Literary Theory” in LANDOW, George P. (Ed.), *Hyper/text/theory*, Baltimore, Londres: John Hopkins University Press, pp. 51-86.
- _____(1997), *Cybertext. Perspectives in ergodic literature*, Baltimore, Londres: John Hopkins University Press.
- BARON, Jaimie (2007), “Contemporary Documentary Film and 'Archive Fever': History, the Fragment, the Joke”, *The Velvet Light Trap*, Number 60, Fall, pp. 13-24 (Article).
- BARTHES, Roland (1987), *O Prazer do Texto*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- BECK, U. (1992), *Risk society. Towards a new modernity*, Londres: Sage Publications.
- BIESECKER, Barbara A. (2006), “Of Historicity, Rhetoric: The Archive as Scene of Invention”, *Rhetoric & Public Affairs*, Vol. 9, n. 1, Spring, pp. 124-131.
- CAILLOIS, Roger (1984), “Mimicry and Legendary Psychasthenia” in *October*, n. 31, Architecture and Urban Studies, The MIT Press, inverno, pp. 17-32.

- CHRISTIN, Anne-Marie (1995), *L'image écrite ou la dérision graphique*. Paris: Flammarion
- DAVENPORT, Glorianna (1997), "Extending The Documentary Tradition" Paper apresentado em 27 de abril de 1997, durante o Festival de Cinema de Oberhausen. Disponível em <http://mf.media.mit.edu/pubs/conference/OberhausenExtending.pdf>, Consultado em 2 jan 2013.
- DEAN, Jodi (2008), "Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics" in Megan Boler (org.) *Digital Media and Democracy: Tactics in Hard Times*, Cambridge (EUA), Londres: MIT Press, pp. 101-122.
- DEELY, John (1990), *Semiótica Básica*, São Paulo: Ática.
- DEBROCK, Guy (2003), "Ethics and Pragmatic Process Philosophy" in G. Debrock, (Org.). *Process pragmatism – essays on a quiet philosophical revolution*. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi.
- DELEUZE, Gilles; Guattari, Felix (2003), "Ano Zero: Rostidade" in Gilles Deleuze, e Felix Guatari, *Mil Platôs*, vol. 3, São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 31-61.
- DELEUZE, Gilles (1992), *Conversações: 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, pp. 219-226; pp. 209- 218: "Controle e devir" e pp. 219-226: "Post-scriptum sobre as sociedades de controle".
- FINNEGAN, Cara A. (2006), "What is this a picture of?: Some Thoughts on Images and Archives" in *Rhetoric & Public Affairs*, Vol. 9, n. 1, Spring 2006, pp. 116-123.
- FOUCAULT, Michel (2008), *Segurança, Território, população*, São Paulo: Martins Fontes.
- _____(1999), *Nascimento da Biopolítica*, São Paulo: Martins Fontes.
- GALLOWAY, Alexander R; THACKER, Eugene (2007), *The Exploit: A Theory of Networks*, Mineapolis, Londres: University of Minnesota Press.

- GAUDENZI, Sandra (2011) "The i-doc as a relational object". Disponível em <http://i-docs.org/2011/09/08/the-i-doc-as-a-relational-object/> Consultado em 2 jan 2013.
- GOODY, Jack (1988), *Domesticação do pensamento selvagem*, Lisboa: Editorial Presença.
- GULBRANDSEN, Ib T; JUST, Sine N (2011), "The collaborative paradigm: towards an invitational and participatory concept of online communication" in *Media Culture & Society*, n. 33. pp. 1095-1109.
- HABERMAS, Jürgen (1979), "What is Universal Pragmatics" in Jürgen Habermas, *Communication and the Evolution of Society*, Boston: Beacon Press, 1979, pp. 1-68.
- _____(2000), "Communicative Rationality and the Theories of Meaning and Action" [1986], in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, pp. 183-213
- _____(2000a), "Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld" [1988], in Maeve Cooke, (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, pp. 215- 255.
- _____(1997), *Direito e Democracia: entre a facticidade e a validade*, vol. 2, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- HUDSON, Dale (2008), "Undisclosed Recipients: database documentaries and the Internet" in *Studies in Documentary Film*, vol. 2, n.1, pp. 89-98.
- HULSWIT, Menno (2002), *From Cause to Causation: A Peircean Perspective*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- KINDER, Marsha (2002), "Hot Spots, Avatars, and Narrative Fields Forever: Buñuel's Legacy for New Digital Media and Interactive Database Narrative" in *Film Quarterly*, vol. n. 55, Issue n. 4, pp. 2-15.
- LEVY, Pierre (1993), *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Ed. 34.

- MENDONÇA, Ricardo Fabrino (2006), "Movimentos sociais e interação comunicativa = A formação da comunicação sem sujeito" in *Revista Contemporanea*, vol.4, n.1, pp.73-98, Junho.
- MINH-HA, Trinh T (1993), "The Totalizing Quest of Meaning", in Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, New York and London: Routledge, pp. 90–107.
- NEVES, Bráulio B.. (2010a) "Imagens-câmera, máquinas lógicas e retóricas documentárias" in *Revista Semeiosis - semiótica e transdisciplinaridade em revista*, n. 1 – dez.2010. Disponível em <http://www.semeiosis.com.br/imagens-camera/>, Consultado em 7 jan 2011
- _____(2010b) "Prefiguração de contrapúblicos em Brad – Uma noite mais nas barricadas" in *Revista Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Puc – SP*, vol. 10, n. 20, São Paulo-SP, jan 2011.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality: issues and concepts in documentary*, Indianápolis: Indiana University Press.
- _____(1994), *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indianápolis: Indiana University Press
- NÖTH, Winfried (2001), "Máquinas Semióticas" in *Galáxia*, vol. 1, n. 1 pp. 51-73.
- OTTE, Georg (2011), "Escovando a história a contrapelo: a desaceleração da modernidade em Walter Benjamin" in *Cadernos Benjaminianos*, n. 3, Belo Horizonte, jan.-jun., pp.63-70.
- PAPACHARISSI, Z. (2010), *A Private Sphere: Democracy in a Digital Age*, Cambridge: Polity Press.
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal.. o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP.

- SWENDER, Rebecca (2009), "Claiming the Found: Archive Footage and Documentary Practice" in *The Velvet Light Trap*, n. 64, Fall 2, pp. 3-10.
- TAY, Sharon L. (2008), "Undisclosed Recipients: documentary in an era of digital convergence" in *Studies in Documentary Film*, vol. 2, n.1, pp. 79-88.
- TOMAS, David (1995), "Art, Psycastenic Assimilation, and the Cybernetic Automaton" in Chris Hables Gray; Heidi J. Figueroa-Sarriera; Steven Mentor (Eds.), *The Cyborg Handbook*, Nova Iorque, Abingdon: Routledge, pp. 255-266.
- TRYON, Chuck (2011), "Digital distribution, participatory culture, and the transmedia documentary" in *Jump Cut*, n. 53, verão. Disponível em <http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/index.html> Consultado em 2 jan 201.
- VAN DIJCK, J. (2009), "Users like you? Theorizing agency in user-generated content" in *Media, Culture & Society*, jan., n.31, pp. 41-58.
- WARNER, Michael (2002), *Publics and Counterpublics*, Nova Iorque: Zone Books.
- WHITEHEAD, Alfred North (1978), *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, Nova Iorque: The Free press.

Filmografia

- [FALLUJAH. IRAQ. 31/03/2004]* (2004), de Michael Takeo Magruder
- {transcription}* (2006), de Michael Takeo Magruder
- Age of Stupid* (2009), de Franny Armstrong
- Arquitetura da Destruição* - "Undergångens arkitektur" (1989), de Peter Cohen
- Aspen – An interactive Movie Map* (1979-81), de Glorianna Davenport

HighRise (2010), de Katerina Cizek

O Homem da Câmara de Filmar – “Tchelovek s Kinoaparatom” (1929), de
Dziga Vertov

I Love Alaska (2009), de Lernert Engelberts

Level 5 (1997), de Chris Marker

New Orleans Interactive (1982-1988), de Glorianna Davenport

Outfoxed: Rupert Murdoch's War on Journalism (2004), de Robert
Greenwald

Price for Peace (2002), de James Moll

Rethink Afghanistan (2009), de Robert Greenwald

Sítio de Imaginação (2002-2012), de Álvaro “Cíclope” Garcia

The Wrong Crowd (2003), de Debra Beattie

The Corporation (2003), de Jennifer Abbott, Mark Achbar

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

IMAGENS DE ARQUIVO E NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS EM *HEMINGWAY & GELLHORN*: QUANDO O REAL E A ILUSÃO SE FUNDEM

Monica Martinez; Paulo Celso da Silva *

Resumo: O filme *Hemingway & Gellhorn*, produzido em 2012 para a televisão pela HBO, estreou na rede HBO Brasil em 27 de outubro de 2012. A obra contribui para o debate sobre a tênue linha entre o real e a ilusão, uma vez que as imagens de arquivo são usadas no contexto de uma narrativa ficcional. A análise de 30 resenhas sobre a película, publicadas na mídia estadunidense, revela o predomínio da visão pessoal dos críticos, bem como a falta de consenso entre eles sobre o uso de imagens documentais em filmes de ficção contemporâneos.

Palavras-chave: Cinema, Documentários, Jornalismo, Imagens de Arquivo, *Hemingway e Gellhorn*.

Resumen: La película *Hemingway & Gellhorn*, producida en 2012 para televisión por HBO, se estrenó en el canal HBO Brasil el 27 de octubre 2012. La obra contribuye al debate sobre la tenue línea entre la realidad y la ilusión, ya que las imágenes de archivo se utilizan en el contexto de un relato de ficción. El análisis de 30 reseñas sobre la película, publicadas en los medios de comunicación estadounidenses, revela el predominio de la visión personal de los críticos y la falta de consenso sobre el uso de imágenes documentales en películas de ficción contemporáneas.

Palabras clave: Cine, Documentales, Periodismo, Imágenes de archivo; *Hemingway & Gellhorn*.

Abstract: The film *Hemingway & Gellhorn*, produced in 2012 for television by HBO, premiered on HBO Brazil in October 27, 2012. The work contributes to the debate about the thin line between reality and illusion, since the archival footage is used in the context of a fictional narrative. The analysis of 30 reviews about the film, published in the American media, reveals the predominance of personal vision of the critics as well as the lack of consensus among them about the use of documentary images in contemporary fiction films.

Keywords: Cinema, Documentaries, Journalism; Images Archive; *Hemingway and Gellhorn*.

Résumé: Le film *Hemingway & Gellhorn*, produit en 2012 pour la télévision par HBO, a été diffusé le 27 octobre sur la chaîne HBO Brésil. Il contribue au débat concernant la ligne ténue qui sépare réalité et illusion, puisque des enregistrements d'archives sont utilisés dans le cadre d'une œuvre de fiction. L'analyse de 30 critiques sur le film, publiées dans les médias américains, révèle la prédominance de la vision personnelle des critiques

* Monica Martinez - Docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba - Uniso. E-mail: monica.martinez@prof.uniso.br

Paulo Celso da Silva - Coordenador e docente do Programa de Mestrado em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba - Uniso. E-mail: paulo.silva@prof.uniso.br

ainsi que l'absence de consensus entre eux sur l'utilisation des images documentaires dans les films de fiction contemporains.

Mots-clés: Cinéma, Documentaires, Journalisme, Images d'archives, *Hemingway et Gellhorn*.

Um teledrama ambientado na Guerra Civil Espanhola

Filmes produzidos especialmente para a televisão são vistos como de menor importância no contexto da indústria cinematográfica estadunidense. Apesar disso, o telefilme *Hemingway & Gellhorn*, de 2012, desperta a atenção. Explica-se: o diretor é o estadunidense Philip Kaufman. Nascido em 1936 em Chicago (Illinois), Kaufmann, 75, consegue ser bem sucedido na difícil arte de transpor obras literárias para o cinema.

É o caso de *Os Eleitos*, de 1983. A obra é baseada no livro *The Right Stuff*, de Tom Wolfe. Como se sabe, Wolfe é um dos principais representantes da segunda metade do século XX do Jornalismo Literário dos Estados Unidos. Mas Kaufmann não faz feio ao apresentar o nascimento do programa espacial dos Estados Unidos, ainda que leve mais de três horas – ou precisamente 193 minutos – para desenvolver a narrativa. É dele também a direção do filme baseado na obra do escritor tcheco Milan Kundera: *A Insustentável Leveza do Ser*, de 1988 (*The Unbearable Lightness of Being*, com Daniel Day Lewis e Juliette Binoche – que lançou a atriz internacionalmente). Aliás, talvez este seja seu filme mais conhecido no mundo. Finalmente, Kaufman sintetizou as obras do norte-americano Henry Miller (1891-1980) e da francesa Anaïs Nin (1903-1977) em *Henry & June*, de 1990 (*Idem*, com Maria de Medeiros e Kevin Spacey). Como seu último filme, *A Marca* (*Twisted*, com Ashley Judd e Samuel L. Jackson), tinha sido feito em 2004, portanto há oito anos, era natural certa curiosidade em relação à produção do cineasta. Mas não é por causa da direção que

Hemingway & Gellhorn chama a atenção – ainda que este seja longo também: 154 minutos de duração.

O elenco do filme é o que se chamaria de primeira grandeza no contexto da produção estadunidense. O protagonista (Ernest Hemingway) é interpretado por Clive Owen. Nascido em 1964 em Coventry, o ator inglês destacou-se em *Closer*, atuação que lhe rendeu uma indicação ao Oscar de melhor ator coadjuvante. Responsável pelo papel de Martha Gellhorn – olhar a partir do qual a história é narrada –, a australiana Nicole Kidman também coleciona prêmios internacionais e já havia interpretado com brilho outra escritora suicida, a norte-americana Virginia Woolf (1882-1941), em *As Horas* (2002), do diretor inglês Stephen Daldry¹. Os brasileiros, em particular, poderiam ser atraídos pela atuação de Rodrigo Santoro² – em ascendente carreira internacional –, que interpreta o personagem Paco Zarra, amante de outro escritor de destaque do período, John dos Passos (1896-1970). Aliás, como Hemingway e Gellhorn, na película Dos Passos participa da filmagem de um documentário anti-fascista sobre a Guerra Civil Espanhola, *The Spanish Earth* (1937), do cineasta holandês Joris Ivens. O elenco de apoio é tido pelos críticos como de luxo, com Molly Parker (Pauline Hemingway) e Robert Duvall (General Petrov), entre outros – este último, aliás, sem créditos. “Clive Owen está meio inseguro com seu sotaque e nem sempre convence como o famoso escritor americano” (Ewald Filho, 2012). O sotaque russo de Duvall também está longe de soar verdadeiro. Mas não é por causa do elenco ou das falhas deste que *Hemingway & Gellhorn* chama a atenção.

Se o ponto alto do filme não se encontra nem na direção nem no elenco, ele deve estar na narrativa. Afinal, a história concentra-se nos sete

¹ O roteiro de *As Horas* é baseado no livro do escritor norte-americano Michael Cunningham, que ganhou com a obra o prêmio Pulitzer de ficção em 1999.

² Uma curiosidade: o nome do ator Rodrigo Santoro é citado apenas em duas das 30 resenhas analisadas, ainda que seu papel seja mais consistente e maior do que o de outro ator norte-americano, Robert Duvall.

anos em que a jovem jornalista norte-americana Martha Gellhorn (1908-1988), inexperiente em início de carreira, conhece em um bar o escritor já conceituado Ernest Hemingway (1899-1961), futuro Prêmio Nobel de Literatura de 1954 por *O Velho e o Mar*. Ao longo deste período, ela aprenderá com o mestre por meio de diálogos muito questionados pelos críticos, como ““Não há nada a escrever, Gellhorn. Tudo que você faz é sentar-se em sua máquina de escrever e sangrar”, diz Hemingway. As frases soam ainda mais falsas quando se vê na tela a imagem do escritor martelando a máquina de escrever em pé, como outros escritores antes dele haviam feito, caso do alemão Goethe (Johann Wolfgang von Goethe, 1749 – 1832)³, embora este ainda manuscresse suas obras. Com o tempo, Gellhorn se tornará uma correspondente de guerra de prestígio e cobrirá os principais conflitos mundiais do século XX, como o desembarque aliado na Normandia e a abertura dos campos de concentração no final da Segunda Guerra Mundial. Aliás, em *Hemingway & Gellhorn*, a abertura e o encerramento da película são dados por uma entrevista que a jornalista já idosa concede sobre sua carreira, onde há a pergunta de praxe sobre seu casamento com o escritor, à qual ela reage de forma raivosamente taxativa: “Não serei uma nota-de-rodapé na vida de outra pessoa”⁴. Em 1936, quando Hemingway a conhece e antes de Gellhorn se tornar a esposa número 3 – ele teria ao todo quatro casamentos – o autor era casado com a segunda esposa, a jornalista de moda Pauline Hemingway (1895–1951). Católica, Pauline hesitaria muito antes de conceder o divórcio. Tendo como cenário a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), e sendo abertamente contra o ditador espanhol Francisco Franco (1892 - 1975), que governou o país de 1939 até sua morte, Hemingway e Gellhorn tornam-se amantes, ele abandona a família; eles se casam em 1940 e, após a Segunda Guerra Mundial, o casal

³ "There's nothing to writing, Gellhorn. All you do is sit down at your typewriter and bleed."

⁴ "I will not be a footnote in someone else's life."

fixa residência na Finca La Vigia, Cuba, até ela pedir a separação, em 1945. Cuba, no entanto, jamais se separou da imagem do escritor, onde os bares que frequentava – *La Floridita* e *La Bodeguita del Medio* (leia-se respectivamente daiquiris e mojitos⁵) – e sua propriedade são pontos de peregrinação de turistas e literatos até hoje.

A obra de ficção e não ficção de Hemingway é profundamente marcada pela Espanha, tendo influenciado *Por Quem os Sinos Dobram* (*For Whom the Bell Tolls*, de 1940). À semelhança de Dos Passos e, mais tarde, Wolfe, a literatura de não-ficção de Hemingway é bastante estudada em Jornalismo Literário, em particular *Paris é uma Festa* (*Paris is a Moveable Feast*, de 1964), autobiografia do período inicial de sua carreira nos anos 1920, quando viveu com a primeira esposa, Elizabeth Richardson, em Paris cercado de nomes que se tornariam célebres no cenário artístico mundial, como a escritora Gertrude Stein (1874-1946) e o pintor Pablo Picasso (1881-1973) – e que renderia o simpático filme *Midnight in Paris* de Woody Allen. Contudo, por maior que seja a tentação de continuar dissertando sobre as obras de Hemingway e Gellhorn, Jornalismo Literário, a cobertura jornalística de guerras ou os conflitos do século XX, não é por causa deles que *Hemingway & Gellhorn* chama a atenção.

O telefilme *Hemingway & Gellhorn* chama a atenção pelo uso praticamente randômico que faz de imagens de arquivo.⁶ “Na verdade, o filme não é nenhuma maravilha, fica evidente que eles não tinham um

⁵ Tratam-se de dois populares drinques cubanos. A famosa receita do La Floridita, conhecido como o berço do daiquiri, foi criada por Constantino Ribalaigua e leva rum, açúcar, limão e um toque de licor de maraschino, batidos no liquidificador com gelo para ficar com consistência de frapê. Já o mojito é similar à caipirinha brasileira, mas feito com rum branco, açúcar, suco de limão, hortelã macerada, água com gás e gelo.

⁶ O crítico estadunidense Allan Barra, do site *The Daily Beast*, fundado pela jornalista norte-americana Tina Brown em 2008, e que comprou a tradicional revista *Newsweek* em 2010, diz que “a maioria dos filmes do diretor não estavam apenas anos a frente de Hollywood, mas também anos a frente da audiência”. Do original: “Probably, as former New Yorker critic Michael Sragow put it when he introduced a Kaufman retrospective at the 1993 Sundance Film Festival, because many of Kaufman’s films were not only years ahead of Hollywood, they were years ahead of their audience”. Esta e todas as demais traduções foram feitas livremente pela autora deste artigo. Barra, 2012.

orçamento muito grande para saírem viajando pelo mundo reproduzindo a vida do casal. Então decidiram falsear as locações em torno de San Francisco na chamada Bay Area⁷. A Espanha durante a Guerra Civil e lugares exóticos são revividos em bares e boates, ou desertos. E, com certeza, a maior parte das pessoas nem vai perceber” (Ewald Filho, 2012). O crítico brasileiro Rubens Ewald Filho completa: “O jeito foi utilizar um documentário de época europeu, que funciona como guia para o *tour* histórico” (Ewald Filho, 2012). O que o crítico não enfatiza é que os trechos selecionados do documentário não são exibidos da forma tradicional, como complemento à narrativa. De uma forma bastante inusitada, eles são parte integrante da narrativa, de tal forma a mesclar cenas em preto-e-branco, em sépia, independentes ou como pano de fundo para a atuação dos atores, que assim contracenam com os participantes do documentário, como se na mesma época estivessem. É o caso da visita do casal ao presidente Theodore Roosevelt (1858 - 1919), na Casa Branca, e quando Gellhorn visita um campo de concentração nazista, ao término da Segunda Guerra Mundial. Cria-se, assim, uma fusão entre o real e o ilusório – bem como os planos do tempo e espaço – numa mesma narrativa.

Não que os críticos norte-americanos ou os brasileiros tenham caído de amores pelo filme. Ao contrário. Ambos apontaram defeitos em todas as instâncias, do roteiro ao sotaque russo falso de Duvall, passando pela atuação do casal na cena de amor debaixo de um bombardeio aéreo. Contudo, o fato é que das 42 resenhas escritas por críticos norte-americanos

⁷ Este é o local de moradia do diretor, Kaufmann, que aí ambientou todos seus filmes. O mesmo crítico, Allan Barra, sugere que o diretor poderia ter tido muito mais sucesso comercial se tivesse se mudado para Los Angeles. Mas que ele “viveu onde quis e ainda assim conseguiu fazer *Os Eleitos* e seu maior filme, *A Insustentável Leveza do Ser*. E, agora, *Hemingway & Gellhorn*. É uma vida bem vivida. “He has lived where he wanted and still got to make *The Right Stuff* and his greatest film, *The Unbearable Lightness of Being*. And now, *Hemingway & Gellhorn*. That’s a life well spent”.

sobre o filme, reunidas no site *The Internet Movie Database* (IMDb), 30 comentam a inserção de imagens de arquivo na narrativa.

Quanto à escolha do site, o IMDb surge em 1989 com o britânico Col Needham, que com o colaborativo newsgrouprec.arts.movies trocava informações sobre filmes na Usenet, com base de dados alojada no departamento de informática da Universidade de Cardiff, em Cardiff, no Reino Unido. Em 1996, a IMDb tornou-se uma empresa comercial com o nome de *Internet Movie Database Ltd.*

O Contexto Histórico

No filme *Hemingway & Gellhorn*, as imagens de arquivo ambientam o elenco na Madrid da Guerra Civil Espanhola, iniciada em 18 de julho de 1936. Como em outras batalhas, a capital do país é um símbolo a ser conquistado e, ao mesmo, mantido a todo custo, seja pelas forças do ditador Franco, seja pelas dos republicanos. Mais que um lugar, a cidade é um território que marca a posição do vencedor. Como, aliás, na maioria dos conflitos históricos.

Para manter Madrid, os republicanos organizaram várias “Columnas”. Entre elas estava a Columna Durruti, conduzida por José Buenaventura Durruti (1896 - 1936), importante líder do movimento anarquista mundial morto em 20 de novembro de 1936. Mas os operários não se renderam à baixa. A história conta que as *Mujeres Libres* (Mulheres Livres) passaram a noite chuvosa bordando a bandeira que acompanharia o féretro. Como recorda o historiador britânico Hugh Thomas (1965), aquele funeral simbolizou o fim da era clássica do anarquismo espanhol.

A notícia da morte de Durruti foi difundida pela Radio Unión pela anarquista Federica Montseny (1905-1994), a primeira mulher a ocupar um cargo de ministra na Europa Ocidental – foi ela quem havia chamado Durruti para a luta em Madrid. Transladado para a cidade de Barcelona, o cortejo

fúnebre teria reunido mais de 250 mil pessoas, tendo sido a última demonstração pública anarquista da época. No Cemitério de Montjuïc, o corpo do revolucionário repousa próximo ao dos anarquistas Jose Ferrer i Guardia e Francisco Ascaso. Nas tumbas lemos a epígrafe: “Simbolizam e nos recordam a tantos anônimos que deram suas vidas pelos ideais de liberdade e justiça social”.

Durruti tinha uma clara consciência de classe:

"Somos nós, os trabalhadores que construímos os palácios e as cidades aqui na Espanha e na América e em toda parte. Nós, os trabalhadores, podemos construir outros em seu lugar. E melhores! Nós não temos medo de ruínas. Somos os que herdarão a terra, não há a menor dúvida de que a burguesia pode explodir e arruinar seu próprio mundo antes de deixar o palco da história. Nós carregamos um mundo novo por aqui, em nossos corações. Esse mundo cresce a cada minuto⁸".

A guerra civil mobilizou política, ideologias, paixões na hora de lutar e registrar para a posteridade as impressões vividas. A ativista anarquista Emma Goldman (1869-1940), também presente na Guerra Civil, denunciou o papel da imprensa inglesa e continental na desinformação sobre o que ocorria na Espanha e também sobre a morte de Durruti, que conhecera no *front* da Catalunha:⁹

8 It is we who built those palaces and cities here in Spain and America and everywhere. We, the workers, can build others to take their place. And better ones. We are not in the least afraid of ruins. We are going to inherit the earth. There is not the slightest doubt about that. The bourgeoisie might blast and ruin its own world before it leaves the stage of history. We carry a new world, here in our hearts. That world is growing this minute." (Interview with Buenaventura Durruti, by Pierre Van Paasen from the Toronto Daily Star, Madrid, 1936). Disponível em www.spunk.org/texts/places/spain/sp000069.txt. Consultado em 15.12.2012

9 Emma Goldman, "Durutti is dead. Yet Living" Disponível em <http://ucblibrary3.berkeley.edu/goldman/Writings/Essays/durruti.html> Consultado em

A imprensa europeia tem, desde o início da guerra antifascista, competido entre si em calúnia e difamação dos defensores espanhóis da liberdade. Nem um dia durante os últimos quatro meses, estes sátrapas do fascismo europeu deixam de escrever as reportagens mais sensacionalistas sobre atrocidades cometidas pelas forças revolucionárias. Todos os dias os leitores destes jornais marrons foram alimentados com as revoltas e os distúrbios nas cidades de Barcelona e outras aldeias, livres da invasão fascista.

Viajei por toda a Catalunha, Aragão e Levante, visitando cada cidade e aldeia no caminho, e posso testemunhar que não há uma palavra de verdade em qualquer um dos relatos horripilantes que li nos periódicos britânicos e continentais. Um exemplo recente da total falta de escrúpulo da fabricação de notícias foi feita por alguns dos jornais com relação à morte do anarquista e líder heróico da luta antifascista, Buenaventura Durruti. De acordo com esta nota perfeitamente absurda, a morte de Durruti supostamente suscitou surtos de dissensão violenta e lutas em Barcelona entre os companheiros do herói revolucionário morto. Quem quer que escreveu esta invenção absurda sobre ele não poderia ter estado em Barcelona. Muito menos saber o lugar de Buenaventura Durruti nos corações dos membros da CNT e da FAI. De fato, no coração e na estima de todos, independentemente de divergências com as idéias políticas e sociais de Durruti.

10.12.2012. No original: The European Press has from the very beginning of the antifascist war competed with each other in calumny and vilification of the Spanish defenders of liberty. Not a day during the last four months but what these satraps of European fascism did not write the most sensational reports of atrocities committed by the revolutionary forces. Every day the readers of these yellow sheets were fed on the riots and disorders in Barcelona and other towns and villages, free from the fascist invasion. Having travelled over the whole of Catalonia, Aragon, and the Levante, having visited every city and village on the way, I can testify that there is not one word of truth in any of the bloodcurdling accounts I had read in some of the British and Continental press. A recent example of the utter unscrupulous news-fabrication was furnished by some of the papers in regard to the death of the Anarchist and heroic leader of the antifascist struggle, Buenaventura Durruti. According to this perfectly absurd account, Durruti's death is supposed to have called forth violent dissension and outbreaks in Barcelona among the comrades of the dead revolutionary hero Durruti. Whoever it was who wrote this preposterous invention he could not have been in Barcelona. Much less know the place of Buenaventura Durruti in the hearts of the members of the CNT and FAI. Indeed, in the hearts and estimation of all regardless of their divergence with Durruti's political and social ideas.

O registro da guerra oferece muitos matizes e o que vemos em *Hemingway & Gellhorn* reafirma essa ideia. Ainda que a história seja narrada do ponto de vista de Gellhorn, temos a influência na formação da então jovem jornalista não apenas do método de escrita de Hemingway, mas também do olhar sensível do fotógrafo húngaro Robert Capa (na verdade Endre Ernő Friedmann¹⁰). Capa “escrevia seu olhar através das fotografias”, porém não de forma imparcial, já que dizia: “Em uma guerra, tem de odiar ou amar a alguém, tem de ter uma posição ou não pode suportar o que ocorre” (Navarro, 2006: 5). A frase mais conhecida do fotógrafo é reveladora de seu estilo intimista: “aproxime-se da ação; se uma foto saiu mal é porque você não se aproximou o suficiente. E leve muitas câmeras” (idem). Não se sabe ao certo se Capa, que fotografou várias guerras principalmente com máquinas Leica e Contax, falava da proximidade física que sua Leica 35 mm permitia ou do que realmente contava para ele: a compreensão do tema fotografado (Navarro, 2006: 5). Contudo, esta habilidade de propiciar a percepção profunda do outro gera um diálogo interessante no filme, irmanando as narrativas imagéticas e textuais, quando Gellhorn diz que gostaria de escrever da forma como ele fotografava (“I want to write the way you take pictures”). O importante para ela era registrar o cotidiano das pessoas – que não era qualquer cotidiano – a forma como eles vivem e sobrevivem, e não apenas como morrem no conflito. Em suas recordações da Guerra civil Espanhola, ela afirma: “O que era novo e profético na guerra da Espanha era a vida dos civis, dos que ficaram em casa e dos que lhes trouxeram a guerra” (Linfield, 2012). Fica claro que a Guerra Civil Espanhola foi, para Gellhorn, uma *causa*. Com esse posicionamento político, mais que apenas um sentimento de dever, a jornalista norte

10 O nome artístico Robert Capa foi inventado por ele e sua agente e companheira, a fotógrafa Gerda Taro (na verdade Gerda Pohorylles), criando assim o “célebre e prestigiado fotógrafo estadunidense” (Navarro, 2006: 44). Gerda morreu em 26/07/1937 na batalha de Brunete (a 28 km de Madrid, Espanha), atropelada por um tanque republicano, depois que o veículo que ela estava freou bruscamente para evitar a colisão com o tanque e a fotógrafa foi arremessada para fora do veículo (Wikipedia).

americana assume, em 1937, um ano após o início do conflito armado, o lado dos republicanos que buscavam manter a legalidade contra os militares fascistas sublevados através de golpe de estado.

Esta capacidade de aproximação de Capa, que ajudará a despertar a consciência política de Gellhorn, pode ser expressa pela famosa fotografia feita por ele em 1936, *The Falling Soldier*, na qual Capa registra um militante republicano sendo mortalmente atingido por balas dos fascistas. A veracidade da captação do momento preciso é endossada pelo biógrafo do fotógrafo, Richard Whelan: “(...) sabemos com certeza que essa imagem foi realizada em Cerro Muriano, perto de Córdoba, em 5/9/1936 e o miliciano se chamava Federico Borrell García e realmente morreu naquele dia” (Navarro, 2006:5). Reproduzida em *Hemingway & Gellhorn*, com Hemingway amparando o morto, esta é talvez a única cena da película que denota a humanidade de Hemingway, o que do ponto de vista da narrativa leva a jornalista americana a apaixonar-se pelo escritor.

O fotógrafo também registrou a entrada dos franquistas na Catalunha e sua capital, Barcelona, sendo bombardeada e evacuada, assim como o *Camp d'Argelers*, um campo de refugiados republicanos saídos da Catalunha, que atravessaram a fronteira com a França fugindo da represália e viveram de fevereiro de 1939 a setembro de 1941 em condições precárias, física e moralmente. Dirigido e realizado por Felip Solé¹¹, incluindo imagens feitas de forma não autorizada, o documentário *Camp d'Argelers* retrata a dura vida no campo:

Os republicanos vivem fechados em um retângulo cercado de arame farpado e vigiados sob ameaça das baionetas. O primeiro alimento que recebem são pães lançados de

11 O documentário é uma coprodução da *Televisió de Catalunya*, *Utòpic i Kalimago Films* com a participação da *France Télévisions*, *Regió Languedoc-Roussillon*, o *Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya*, *Mairie d'Argelès-sur-Mer* e a *Diputació de Girona*, podendo ser assistido em <http://blogs.tv3.cat/senseficcio.php?itemid=27007> Consultado em 12.12.2012

caminhões, coisa que provocou disputas entre eles. Os internados fazem suas necessidades fisiológicas no mar. Bebem água contaminada. Obtiveram cinco tendas de campanha como enfermaria, mas só dispõem de aspirinas. Aumentam a sarna e os piolhos. Os mortos não se contabilizam.¹²

Outro fato a ser lembrado desses dias é o suicídio do filósofo alemão Walter Benjamin (1897-1940) em Portbou, norte da Catalunha, a cerca de 30 Km do *Camp d'Argelers*. Podemos especular que o filósofo tenha conhecido as instalações do campo de refugiados ou ao menos sabido da ligação dos oficiais franceses com os alemães, o que contribuiu para continuar a viagem até Portbou. Benjamin, proprietário de um quadro do pintor suíço naturalizado alemão Paulo Klee (1879-1940), que deixou em Paris com Georges Bataille, reflete sobre a relação entre a história e os acontecimentos que então se produziam na Europa:

Há um quadro de Klee que é intitulado *Angelus Novus*. Vemos nele um anjo, aparentemente no momento para fugir de algo sobre o qual centra seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca aberta e as asas estendidas. O anjo da história deve parecer assim. Seu rosto está voltado para o passado. O que para nós aparece como uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que lança aos seus pés destroços sobre destroços empilhando-os incessantemente. O anjo gostaria de ficar, acordar os mortos, e refazer o que foi destruído. Mas uma tempestade sopra do paraíso e remexe em suas asas com tal violência que o anjo não pode mais fechá-las. Esta tempestade arrasta-o, irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de escombros diante

12 Esta e as demais traduções do espanhol foram feitas pelos autores. No original catalão: Els republicans viuen tancats en un rectangle fet de filat espinós i custodiats sota l'amenaça de les baionetes. El primer aliment que reben són pans llançats des d'uns camions, cosa que provoca picabaralles... Els internats alliberen els intestins vora la mar. Beuen aigua contaminada. Obtenen cinc tendes de campanya com a infermeria, però només disposen d'aspirines. S'estenen la sarna i els polls. Els morts no es comptabilitzen. Disponível em <http://blogs.tv3.cat/senseficcio.php?itemid=21761> Consultado em 12.12.2012.

dele cresce até o céu. Esta tempestade é o que chamamos progresso (Tese IX).¹³

Um progresso que frustra os homens, assusta a todos, pois indica não os céus, mas o inferno a que muitos estão submetidos. Neste contexto, podemos nos perguntar, porque a Espanha foi o único país a vivenciar uma guerra civil na conturbada Europa da primeira metade do século XX? Segundo o historiador espanhol Julián Casanova:

Devemos começar por uma afirmação óbvia. Sem a sublevação militar de julho de 1936, não teria havido uma guerra civil. Vista a história da Europa desses anos, e de outras Repúblicas que não puderam se manter como regimes democráticos, o normal é que República espanhola também não sobrevivesse. Porém isso nunca saberemos porque a sublevação militar teve a peculiaridade de provocar uma fratura dentro do exército e das forças de segurança. E, ao fazê-lo, abriu a possibilidade de que diferentes grupos armados competissem por manter o poder ou por conquistá-lo (Casanova, 2011).

De fato, os três anos da Guerra Civil Espanhola trouxeram muitas consequências para os espanhóis, entre elas um saldo de mais de 400 mil espanhóis mortos – entre eles 6.832 eclesiásticos –, além de muitos desaparecidos. Alguns nomes desses cidadãos podem ser pesquisados no Centro Documental de Memória Histórica (http://www.mcu.es/archivos/MC/CDMH/BBDD_pset.html) mantido pelo Governo Espanhol, além de vários sites com imagens e e-mails para quem souber ou tiver alguma notícia.

Relacionando a História à representação fílmica, assistimos apenas a suposições sobre a violência dos “leais”, os republicanos, e a violência dos fascistas de Franco. Sem dúvida, uma parcialidade que custará a desilusão

13 Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história” em *Magia e técnica, arte e política, Obras escolhidas I*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet; Pref. Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Brasiliense, 1985.

que Gellhorn sentirá posteriormente, e que culminará com a experiência de ver/viver Dachau na Alemanha ao final da Guerra, em 1945.

Real vs Ilusão e o emprego de imagens alheias

No contexto da contemporaneidade e, sobretudo, após o advento das mídias digitais, há um uso cada vez maior de imagens de arquivo de variadas fontes, de arquivos públicos a acervos pessoais, de câmeras de serviços de vigilância a aparelhos de telefone celular particulares, para o uso em diferentes suportes midiáticos, como cinema, televisão, rádio, revistas e jornais, além das redes sociais e privadas digitais.

Pode-se dizer que o uso de imagens de arquivo no contexto cinematográfico seja recente: ela ocorreu há 85 anos, se tomarmos como pioneira a cineasta soviética Esther Schub (1894-1959), com *A queda da dinastia Romanov*, de 1927, película sobre a história do Czar Nikolai II rodada a partir de noticiários e filmes do acervo familiar no contexto da Revolução de 1917 (Cursino, Lins, 2010: 16). Aliás, os próprios estudos sobre o cinema de arquivo são ainda mais recentes, não chegando a meio século. O pioneiro teria sido o historiador e cineasta norte-americano Jay Leyda (1910-1988), que publicou em 1964 o livro *Films Beget Films – A study of the compilation film*.

Esta noção de representação do real estaria presente em duas das três matrizes de estudos brasileiros sobre documentário apontados por Francisco Elinaldo Teixeira nos ensaios *O Antidocumentário, provisoriamente*, de 1972, de Arthur Omar, e *Auto-reflexividade e Documentário, e imagens do Povo* de 1995, de Jean Claude Bernadet, trata no seu início da noção sociológica, clássica de documentário, como um espelho do real (idem: 34).

Neste segmento sociológico ou etnográfico, Teixeira aponta dois precursores brasileiros. O primeiro é o documentário *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, um pioneiro na captação de rituais religiosos populares que

contou com a colaboração dos sociólogos Octávio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio F. de Camargo (Carneiro, 2000). O segundo é *Opinião Pública* (1966), de Arnaldo Jabor, que versa sobre a classe média carioca. A partir daí, surge a tradição da “dramaturgia documentária”, isto é, de gerar a realidade que se buscava captar por meio de imagens (Teixeira, 2004: 35). No livro citado pelo autor, Bernadet falará de elementos de ruptura da linguagem para justificar a evolução histórica do conceito de documentário, que trabalha com a questão da montagem e da ambiguidade da captação do real (Teixeira, 2004: 36).

Neste cenário da compilação das imagens alheias para uso em cinema e documentários, reforça-se um ponto interessante de reflexão: a tênue linha entre o real e o imaginário, entre a estética e a ética, uma vez que o processo de produção das imagens pode ser desconhecido do usuário final. Um artigo recente aborda a perplexidade causada pela imagem de uma bela jovem que sorri para o fotógrafo, quando se sabe que este era um agente policial e que ela era prisioneira da polícia política portuguesa durante a Revolução dos Cravos – a mais longa ditadura da Europa Ocidental, que durou de 1926 a 1974 (Lins, Rezende, França, 2011: 55).

Esta linha tênue evidentemente não é nova na práxis e nos estudos da área. Refletimos a seguir sobre a questão em três níveis. O primeiro nível é o da técnica em si. Afinal, desde a primeira exibição pública de cinema realizada em Paris em 1895 pelos irmãos Lumière, a linguagem cinematográfica se configura como uma criadora de realidades, a começar pela ilusão dos olhos dos expectadores. Este *trompe-l'oeil* é lembrado pelo teórico de cinema brasileiro Jean Claude Bernadet, quando ele cita a conhecida história dos primeiros filmes curtos exibidos no dia 28 de dezembro na tela do Grand Café. Um deles, feito com a câmara parada, em preto e branco e sem som, mexeu em particular com o público parisiense: o de um trem chegando à estação. A locomotiva vinda de longe enchia aos poucos a tela até que muitos dos expectadores, que certamente já tinham

visto um trem em movimento, se assustassem e, alguns, deixaram o recinto. Era o registro de um trem real, claro, mas ao mesmo tempo era uma mera ilusão. “E aí que residia a novidade (...). Ver o trem na tela *como se fosse verdadeiro*”, diz Jean Claude Bernadet, professor da ECA-USP aposentado em 2004 (Bernadet, 1991: 12).

Esta ilusão, que corresponde à percepção da visão do homem, baseia-se em dois e apenas dois elementos: a perspectiva e o movimento. A perspectiva é uma técnica de representação tridimensional usada pelos pintores a partir do Renascimento que permite criar, no plano bidimensional, a ilusão de espessura e profundidade. Sua base é a projeção das linhas paralelas que partem do primeiro plano em direção a um *ponto de fuga*, de forma que as figuras em segundo plano são menores em relação ao primeiro plano.

Já o outro elemento da ilusão especular, o movimento, é exclusivo do universo cinematográfico. Edgar Morin lembra que o objetivo primeiro do cinematógrafo, aliás, era justamente o de estudar o movimento (Morin, 1989: x). Afinal, a imagem que se vê na tela é, per se, imóvel. A impressão do movimento é dada pela exibição dos fotogramas projetados com espaço de tempo muito curto. Para criar este efeito, conta-se com uma característica própria da retina humana, que guarda a imagem por um tempo maior do que 1/24 de segundo. A exibição de várias imagens em um tempo mais curto, portanto, causa uma sobreposição que transmite a ilusão de movimento contínuo, análoga ao da realidade (Bernadet, 1991: 18-19). Quebrar este encanto é fácil: basta acelerar ou diminuir a velocidade da exibição.

Não por acaso, o cinema aprenderá a fazer ficção com um ilusionista: Georges Méliès (1861-1938), que fez películas como *Voyage dans la Lune*, de 1902 (Viagem à lua), cujas ideias e imagens marcariam o imaginário de gerações, inclusive os mais jovens devido ao filme *A Invenção de Hugo Cabret* (2011), do estadunidense Martin Scorsese. Como diz Morin: “A

câmera de filmar parecia destinada a decalcar o real: começou a fabricar sonhos” (Morin, 1999: x).

Neste segundo nível de análise estaríamos, portanto, na esfera do imaginário, o lugar de manifestação dos desejos, ansiedades e temores do ser humano (Durand, 2012). “Entra-se no reino do imaginário no momento em que as aspirações, os desejos, e os seus negativos, os receios e os terrores, captam e modelam a imagem, com vista a ordenarem, segundo a sua lógica, os sonhos, os mitos, as religiões, as crenças, as literaturas, ou seja, precisamente todas as ficções” (Morin, 1970: 95-96).

Esta noção de que a captação da realidade mediada por um aparato seria neutra e objetiva, como no caso dos documentários, não se sustenta há muito tempo também na fotografia, técnica da qual o cinema deriva. Afinal, tanto a película cinematográfica quanto a fotográfica resultam de um somatório de construções, enquanto um sistema de representação sociocultural que é articulado pelo imaginário do(s) seu(s) criador(es), mas também pelo do(s) seu(s) receptores. Neste contexto é, decididamente, uma criação conjunta. “A representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado *processo de criação* por parte de seu autor”, diz Bóris Kossoy, professor da ECA-USP (Kossoy, 1999: 42-43). Para o estudioso, a representação do objeto para o plano da imagem pode ser dividida em duas dimensões: 1) *a primeira realidade*, “do fato passado em sua ocorrência espacial e temporal”, e 2) *a segunda realidade*, na qual o “assunto uma vez representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado, em outras palavras, ideologizado” (idem).

Como aponta Kossoy, o componente ideológico é associado ao cinema, seja na sua contraparte ficcional, mas também na documental. Esta relação de que as películas cinematográficas expressam recortes da realidade a partir da visão de um dado grupo social e/ou indivíduo nele localizado tem sido bastante estudada, até porque o primeiro segmento a

acolher a novidade foi a então burguesia européia (Bernadet, 1991: 20). Que antes, aliás, havia acolhido outras tecnologias, caso da fotografia e da pintura. Contudo, o antropólogo italiano Massimo Canevacci lembra as raízes profundas da ideologia, que “mergulham até a mais arcaica mitologia, que pela primeira vez se colocou como tarefa a conexão entre a explicação e dominação da natureza, e daí se transferem para a religião, a filosofia, as ciências humanas e sociais” (Canevacci, 1990: 9).

Esta acolhida tecnológica – como antes havia ocorrido na arte rupestre e, posteriormente, nas pinturas – é feita na tentativa de fixar a imagem para fins de expressão social, manifestação de status ou como uma forma de imortalizar o efêmero do corpo, legando ao menos a imagem à posteridade. Ao citar o teórico da mídia alemão Harry Pross (1923-2010), o pesquisador brasileiro Norval Baitello jr. lembra que os símbolos vivem mais do que os homens. Eles até apontariam soluções para o fim biológico de pessoas queridas. “Contudo, isto somente acontece quando a morte é cercada de indicativos de sobrevivência, eternidade, duração e temporalidade” (Baitello, 1999: 108-109).

Ainda na esfera simbólica, o documentário trabalha com a ilusão de transmitir o real uma vez que, com suas janelas, enquadra a realidade na perspectiva do autor. Este “retângulo que recorta o visível” (Machado, 1994: 76) formata a visão do ser humano contemporâneo, uma vez que este vê e escuta a vida por meio de janelas, telas e monitores, de rádios a telefones. A vida acontece em espaços retangulares porque a maioria dos próprios objetos está construída neste formato, de casas, cadeiras e portas a borrachas (Baitello, 2012). A câmera e, neste sentido, o retângulo, funcionam como um quadro que organiza e dá sentido ao caos do mundo. Sob essa questão, Ismail Xavier diz que “o retângulo da imagem é visto como uma espécie de janela que abre para um universo que existe em si e por si, embora separado de nosso mundo pela superfície da tela” (Xavier, 2005: 22).

Uma vez que há uma janela, isto é, um recorte pelo qual a realidade será vista, há também um observador, cuja visão de mundo é criadora. “O cinema é, pois, o mundo, mas um mundo meio assimilado pelo espírito humano. Assim como também é o espírito humano, mas projectado este, activamente, no mundo, em todo o seu trabalho de elaboração e de transformação, de permuta e de assimilação” (Morin, 1980: 188).

No âmbito dos documentários, a questão da montagem também é vital neste processo de reconstrução da realidade. Um de seus pioneiros foi o diretor russo Lev Vladimirovich Kuleshov (1899-1970) que compreendeu a relação do processo de montagem (a da cena e a da sequência, isto é, a ligação entre as cenas) com a reação do espectador. O hoje conhecido “efeito Kulechov” deve-se à experiência que ele fez ao intercalar planos de um ator, com a mesma expressão facial, com três imagens diferentes – um prato de sopa, uma mulher, um caixão com uma criança morta –, provando que o espectador atribuiria diferentes significados à um mesma expressão facial (Xavier, 2005: 48-49).

Os documentários e o uso de imagens de arquivo

Amir Labaki, fundador e diretor do *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários*, lista vários expoentes do cinema brasileiro que fizeram documentários: Alberto Cavalcanti, Humberto Mauro, Lima Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ugo Giorgetti, Walter Salles. Todos “assinaram documentários, não raras vezes tão poderosos quanto suas principais obras ficcionais” (Labaki, 2006: 9).

Segundo ele, e no contexto de altos e baixos enfrentado pelo cinema nacional, o documentário brasileiro tem como característica a regularidade. “Da era muda passando pela Vera Cruz, do Cinema Novo à Abertura, até desembocar no lugar privilegiado atingido nesta recente Retomada, o

documentário sempre esteve presente” (Labaki, 2006: 9). Outra característica é que todo grande cineasta brasileiro teria feito documentários, ainda que o contrário não tenha ocorrido, isto é, nem todo documentarista apresente filmes de ficção em seu currículo. “(...) embora em ao menos dois casos importantes de mestres em atividade, Eduardo Coutinho e Eduardo Escorel, isto tenha se dado, para uma fixação na maturidade de suas obras no registro não-ficcional” (Labaki, 2006: 9).

Dentre os dois documentaristas, por exemplo, faz-se digno de nota citar o trânsito entre o documentário e a ficção feito por Eduardo Coutinho (Lins, 2004). Seu destaque no âmbito do documentário segue sendo *Cabra Marcado para Morrer*, de 1964-1984, sobre a vida do líder camponês paraibano João Pedro Teixeira, assassinado em 1962, cujas filmagens foram interrompidas pelo golpe militar e retomadas décadas depois. No plano da representação, mais precisamente da mescla entre ficção e realidade, exemplar é *Jogo de Cena*, de 2007. Neste filme, 23 mulheres, selecionadas dentre 83 que responderam a um anúncio de jornal, narraram suas histórias de vida num estúdio em junho de 2006. Em setembro do mesmo ano, atrizes interpretaram as histórias de vida previamente selecionadas. De Coutinho, vale ainda mencionar *Santo Forte*, de 1999, em particular o depoimento de dona Tereza, que transita delicadamente entre o real e o imaginário ao justificar a vida precária na comunidade em que vivia devido ao fato de que teria sido Cleópatra (69 aC – 30 a C) em uma encarnação anterior.

No telefilme *Hemingway & Gellhorn*, a narrativa histórica é na maior parte dos casos representada com base nas imagens de arquivo da Guerra Civil Espanhola. Em termos internacionais, havia muito acontecendo no mundo no final da década de 1930, com a ascensão de Franco na Espanha, de Benito Mussolini (1883-1945) na Itália e de Adolf Hitler (1889 - 1945) na Alemanha – só para citar três exemplos. Contudo, aparentemente o orçamento propiciado pela HBO era baixo, e o uso de imagens prontas teria sido uma opção tomada para enriquecer o filme.

Do total de 42 resenhas sobre o filme *Hemingway & Gellhorn* da base de dados da IMBd, cinco contêm entradas repetidas (2) ou links não-operantes (3), resultando em um corpus de 37 resenhas. Destas, 7 (19%) não mencionam o uso de imagens de arquivo, portanto foram descartadas para fins desta pesquisa. As 30 resenhas que apresentam referências foram divididas em duas categorias: na primeira, com 16 resenhas (53%), o uso de imagens de arquivo foi considerado prejudicial ou insatisfatório no contexto da película; na segunda categoria, com 14 resenhas (47%), o uso de imagens de arquivo foi considerado benéfico ou satisfatório no contexto da película.

O interessante é que, do ponto de vista quantitativo, a diferença não é estatisticamente significativa entre as duas categorias. Contudo, a análise qualitativa revela dados muito interessantes, que ajudam a compreender como estas imagens de arquivo são percebidas pela comunidade contemporânea de críticos estadunidenses, que compreende resenhistas de grandes publicações, como o jornal *The New York Times*, mas também blogueiros cinéfilos.

As sete principais reflexões encontram-se abaixo:

1. **Resenha enquanto um gênero autoral:** o resultado quantitativo desta análise, que estatisticamente não apresenta diferença significativa na questão do uso de imagens de arquivo na produção de um telefilme de ficção – 47% dos críticos apreciam o uso das imagens, contra 53% que não as apreciam –, ressalta a questão autoral nas resenhas, um gênero que, na esfera do jornalismo, é compreendido com eminentemente opinativo (Marques de Melo, 1994). A produção dos críticos aqui analisada sugere a emissão de opiniões baseadas no conhecimento prévio sobre o assunto, mas também em preferências absolutamente pessoais sobre o que o autor da resenha entende ser uma obra fílmica de qualidade.

2. **O olhar do especialista tende a ser mais exigente do que o do amador:** como o corpus compreende tanto resenhas publicadas em grandes publicações como blogs de cinéfilos, nota-se que os primeiros tendem a se mostrar mais exigentes na análise do que os segundos. Este fenômeno pode ser observado em alguns comentários de internautas, quando esta mediação é propiciada pelo veículo, que muitas vezes repreendem o resenhista, deixando claro que gostaram da película apesar da opinião do autor. Por outro lado, o número maior de comentários nos grandes veículos, quando possível de ser feito, revela também a influência destes em relação aos blogs autorais, onde às vezes não se registra nenhum comentário.
3. **A definição que os críticos fazem a estas películas de ficção que usam imagens de arquivo.** Os termos mais usados são efeito Zelig (uma referência ao filme de 1983 do cineasta estadunidense Wood Allen onde o protagonista interage com imagens de arquivo) e Forrest Gump (filme de 1994 onde o personagem interpretado por Tom Hanks também interage com imagens históricas). Em duas resenhas, há também a definição destas cenas do filme como Instagram, em referência ao popular aplicativo que permite editar e compartilhar fotografias. Em geral, as referências a ambos filmes são tanto positivas (três referências a *Forrest Gump* e quatro a Zelig) quando negativas (uma a *Zelig*). Já a referência ao Instagram, é feita por uma jornalista do site Salon e um blogueiro. Este reproduz uma piada que circularia na internet sobre a falta de qualidade do filme¹⁴.
4. **A percepção ambivalente dos críticos sobre o uso de imagens de arquivo.** O mesmo efeito é interpretado de variadas formas:

¹⁴ “‘Isso (...) levou à grande piada na Internet que agora está se referindo a essas cenas como cenas Instagram’. Do original: ‘This has course led to the big joke on the Internet that is now referring to these scenes as Instagram scenes’”.

4.1. **Certificado de autenticidade/de falsidade:** como capaz de aumentar a credibilidade histórica da película (“Ela dá um imediatismo surpreendente para estes momentos históricos” (*Blog Combustible Celluloid*)¹⁵ ou propiciando uma base de análise da produção prévia do cineasta, que já havia utilizado o recurso em um de seus mais famosos filmes, *A Insustentável Leveza do Ser* (“Como nos filmes anteriores, Kaufman combina imagens de arquivo para a ação de *Hemingway & Gellhorn*, o que naturalmente aumenta a autenticidade da representação do filme de seus personagens principais no meio da Guerra Civil Espanhola” (*San Francisco Chronicle*).¹⁶ No outro extremo, o resultado falso também é apontado: “As cenas de ação, em que o duo titular tece seu caminho através de vários conflitos globais, foram encenadas como trechos arranhados de imagens de arquivo” (*Time Out Chicago*).¹⁷

4.2. **Efeito *vintage*:** no contexto mundial de produção em grandes quantidades, inclusive no universo cinematográfico, o uso de imagens de arquivo permitiria uma elevação de status do filme, beneficiando o telespectador, como se este recebesse um vestido Chanel dos anos 1960, ainda que comprado por valor modesto em um brechó. “(...) o filme tem uma qualidade noticiário *vintage* e lá estão eles (e nós também) em Espanha, na Finlândia para a invasão russa, na praia de Omaha para o Dia-D. Eles estão sempre onde está a ação” (*TV Guide*).¹⁸

4.3. **Prova de maestria (ou incompetência) do editor:** O editor é bastante elogiado pela montagem. “Ambos são descritos com credibilidade,

¹⁵ (It gives a startling immediacy to these historical moments”, *Combustible Celluloid*).

¹⁶ “As in past films, Kaufman blends archival footage into the action of *Hemingway & Gellhorn*, which of course enhances the authenticity of the film's depiction of its lead characters in the midst of the Spanish Civil War” (*San Francisco Chronicle*).

¹⁷ “The “action” scenes, in which the titular duo duck and weave their way through various global conflicts, have been staged as scratchy snippets of phony newsreel” (*Time Out Chicago*).

¹⁸ “(...) the film takes on a vintage newsreel quality and there they are (and so are we) in Spain, in Finland for the Russian invasion, at Omaha Beach for D-Day. They're always where the action is” (*TV Guide*).

usando *sets* que se alastram, há integração perfeita dos atores em cenas reais, em filme soberbo e edição de som do gênio Walter Murch” (*Chicago Sun Times*)¹⁹. No outro extremo, temos um resenhista que fica literalmente enervado com a estratégia a ponto de usar maiúsculas, como nas redes sociais, para ressaltar seu ponto de vista: “Fazendo parecer que o filme está mudando o estoque de imagens (filmadas pela equipe) para noticiários antigos constantemente, às vezes, até mesmo no meio de uma cena, a ponto de causar distração [a sério, esta é uma das decisões mais equivocadas de direção que eu vi em ANOS em filme ou TV”] (*HollywoodChicago.com*).²⁰

4.4. Sinal de competência (ou incompetência) do diretor. As resenhas também são ambivalentes neste sentido, ora apontando o acerto do diretor no uso de imagens de arquivo, como em (...) “muitos dos filmes de Kaufman não estão apenas anos à frente de Hollywood, mas anos à frente do seu público (*The Daily Beast*).²¹ No outro extremo, temos comentários questionando as suas escolhas: “Kaufman mistura muitas imagens de arquivo, digitalmente inserindo os atores em certas cenas *vintage*, o que causa mais distração do que melhoria, especialmente com a constante necessidade de mudar da cor para preto e branco granulado a fim de coincidir com as imagens (*Las Vegas Weekly*)²². Alguns comentários são bastante ácidos, como em “o diretor (...) insiste na inserção de Kidman e

¹⁹ “Both are credibly depicted using sprawling sets, seamless integration of the actors into real footage, and the superb film and sound editing of the genius Walter Murch” (*Chicago Sun Times*).

²⁰ “Making it look like the film is changing stock to old newsreel footage constantly, sometimes even in the middle of a scene, to the point of distraction (seriously, this is one of the most misguided directorial decisions I’ve seen in YEARS in film or TV” (*HollywoodChicago.com*).

²¹ (...) “many of Kaufman’s films were not only years ahead of Hollywood, they were years ahead of their audience” (*The Daily Beast*),

²² (...) “Kaufman mixes in lots of archival footage, digitally inserting the actors into certain vintage scenes, which is more distraction than enhancement, especially with the constant need to switch from crisp color to grainy black and white in order to match the images” (*Las Vegas Weekly*).

Owen em imagens históricas como se fosse Forrest Gump com acesso ao iMovie” (*Salon*).²³

4.5. Uso do efeito sem critério: Alguns resenhistas apontaram como um dos pontos fracos do filme o fato de as imagens geradas por computador (*computer-generated imagery* ou *CGI*) aparentarem terem sido feitas a esmo, sem um padrão possível de ser identificado pelo telespectador, como o caso clássico do uso de imagens em preto-e-branco para *flashbacks*, isto é, memórias dos protagonistas: “O mais irritante dessas escolhas estilísticas é Kaufman usando CGI para colocar Nicole Kidman (como Martha Gellhorn) e Clive Owen (como Ernest Hemingway) em imagens de arquivo da Guerra Civil Espanhola. Os efeitos visuais são ruins e tudo parece fora do lugar. Isto tem levado à grande piada na Internet que agora está se referindo a essas cenas como cenas Instagram” (Blog *Lord of the Films*)²⁴. Outro crítico apontou que este efeito, que deveria ficar invisível, torna-se gritantemente aparente: “O principal problema com este estilo visual é que eu nunca tinha certeza de onde Kaufman queria chegar. Se ele queria que seus atores aparecessem como se fossem realmente parte dos eventos, ele alcançou o efeito oposto, enfatizando a artificialidade das cenas, em vez de fazê-las parecer mais reais. Muitas vezes, eu me lembrei que estava assistindo a um melodrama em vez de ser absorvido por um” (*Filmic*)²⁵. Por outro lado, um crítico enfatizou que é precisamente na montagem que reside a força da narrativa: “Na verdade, o artifício é o ponto. O jogo de cores e em preto-e-

²³ (...) “the director (...) keeps insisting on inserting Kidman and Owen into real historical footage like he’s Forrest Gump with access to iMovie”. (*Salon*).

²⁴ “The most grating of these stylistic choices is Kaufman using CGI to place Nicole Kidman (as Martha Gellhorn) and Clive Owen (as Ernest Hemingway) into archival footage of the Spanish Civil War. The visual effects are just crappy and everything seems out of place. This has course led to the big joke on the Internet that is now referring to these scenes as Instagram scenes” (Blog *Lord of the Films*).

²⁵ “The primary problem with this visual style is that I was never sure what Kaufman was getting at. If he wanted his actors to appear as if they were truly part of the events, he achieved the opposite, emphasizing the artificiality of scenes instead of making them seem more real. Often, I was reminded that I was watching a melodrama instead of being absorbed by one” (*Filmic*).

branco, de brilho de Hollywood e do grão do documentário, torna-se uma metáfora visual para a diferença entre as nossas próprias memórias subjetivas de eventos e os eventos em si (...)” (*New York Magazine*).²⁶

4.6. Uso pode acarretar resultado desastroso do ponto de vista ético: além do *approach* estético, alguns resenhistas ressaltaram a questão ética, empregando palavras fortes para designar um uso que pode ser definido como sensacionalista ou oportunista: o emprego de imagens de campos de concentração. "Filmado em locais e cenários na área da Baía de São Francisco, a produção é bonita, mas a maioria dos floreios do Sr. Kaufman fracassa. A inserção dos atores em imagens de arquivo é tão impressionantemente simples quanto foi em *A Insustentável Leveza do Ser*, mas aqui se sente como um artifício que não faz avançar a história ou enriquecer os personagens. Um truque digital – a dissolução do rosto da Srta. Kidman no que parece ser o rosto de um cadáver real no campo de concentração de Dachau – revela-se de mau gosto” (*The New York Times*)²⁷. Um segundo exemplo de forte rejeição em relação ao uso de imagens de arquivos de campos de concentração: “A face de Kidman é sobreposta a imagens reais dos corpos empilhados de vítimas dos campos de concentração, conforme Gellhorn relembra seu tempo em Auschwitz e Dachau. É chocantemente piegas, um momento melodramático que seria profundamente questionável no melhor dos filmes” (*The Huffington Post*)²⁸.

²⁶ “In fact, the artifice is the point. The interplay of color and black-and-white, of Hollywood gloss and documentary grit, becomes a visual metaphor for the difference between our own subjective memories of events and the events themselves (...)” (*New York Magazine*).

²⁷ “Shot on locations and stages in the San Francisco Bay Area, the production is handsome, but most of Mr. Kaufman’s flourishes fall flat. The insertion of the actors into archival footage is as impressively seamless as it was in “The Unbearable Lightness of Being,” but here it feels like a gimmick that doesn’t advance the story or enrich the characters. One digital trick — the dissolving of Ms. Kidman’s face into what appears to be the face of an actual corpse at the Dachau concentration camp — veers into tastelessness” (*The New York Times*).

²⁸ “Kidman’s face is superimposed over real footage of the stacked bodies of concentration camp victims, as Gellhorn recalls her time at Auschwitz and Dachau. It’s a shockingly

E ainda um terceiro: “Houve uma tentativa de combinar as cenas dos atores com imagens de arquivo de fiéis em marcha em Madri e pedestres num passeio em Manhattan, e você pode ficar ofendido, no final de um filme tão insignificante, ao ver a visita de Gellhorn a Dachau inclui imagens de cadáveres dos prisioneiros”(Slate)²⁹.

5. A relação entre emprego de imagens de arquivo e orçamento

baixo. Filmes como este, em que os protagonistas cobrem conflitos ao redor do mundo, são tidos como caros de serem realizados. O fato de o diretor tê-lo filmado em São Francisco, local de sua residência, é percebido pelos críticos como sinal de verbas modestas para a produção. Esta compreensão é encontrada em cinco das 30 resenhas (17%), como em: “Para recriar o conflito visualmente em um orçamento (baixo), Kaufman e sua equipe interpolam os atores, ao estilo *Zelig*, com imagens de arquivo do conflito. O efeito é estranho, quase surreal às vezes; não é exatamente convincente, mas, à sua maneira, é (uma forma) razoável e charmoso se aceita pelo que é” (*The Hollywood Reporter*).³⁰

6. A premissa de que o uso de imagens de arquivo encobriria

defeitos do filme, como roteiros ruins. Um crítico, embora generoso com o resultado do caleidoscópio de imagens, ressaltou que a boa narrativa é imbatível. “É um truque bonito, mas não compensa o fato de que a história é tão fina como o papel de casca

maudlin, melodramatic moment, one that would be deeply questionable in the best of films” (The Huffington Post).

²⁹ “There has been an attempt to match the actors’ scenes with file footage of loyalists on the march in Madrid and pedestrians out for a stroll in Manhattan, and you may be offended, late in a movie so generally trifling, to see that Gellhorn’s visit to Dachau includes film of the prisoners’ corpses” (Slate).

³⁰ “To re-create the conflict visually on a budget, Kaufman and his team have interpolated the actors, *Zelig*-style, into archival footage of the conflict. The effect is odd, almost surreal at times; it’s not exactly convincing but, in its own way, reasonable and charming if accepted for what it is” (The Hollywood Reporter).

de cebola em que seus personagens batem a sua prosa” (*The Washington Post*).³¹

7. **O recurso comprometeria a narrativa.** Muitos críticos ressaltaram que o uso das imagens de arquivo seria um artifício que tiraria a atenção do ponto crucial de uma película: a história e a atuação do elenco. "Não só a imagem desbotada causa distração, mas, se o objetivo era aumentar a autenticidade do filme ou replicar o documentário que Hemingway trabalhando, o dispositivo simplesmente não pode apagar a atuação de estrela da dupla Kidman-Owen" (*Variety*).³²

Considerações finais

O uso de imagens documentais no contexto cinematográfico pode ser entendido como recente, uma vez que seus registros remontam a apenas 85 anos (Cursino, Lins, 2010: 16). E as reflexões sobre a prática são ainda mais novas, não chegando a meio século (idem). Neste contexto, a análise efetuada aponta vários pontos em aberto tanto na produção quanto na reflexão sobre o tema, mas talvez o mais sugestivo seja a relação dúbia com a questão da inserção de imagens de arquivo em filmes de ficção apresentada pela crítica contemporânea estadunidense, aqui representada por 30 resenhistas de veículos tão diversos como o tradicional jornal *The New York Times* (fundado em 1851) a novíssimos sites, como o *The Daily Beast* (criado em 2008), além de blogs autorais.

A atuação sobre imagens documentais como a que ocorre na obra certamente não é inédita na história do cinema ficcional contemporâneo e

³¹ (“It’s a cute trick, but it can’t make up for the fact that the story is as thin as the onion-skin paper on which its characters bang out their prose” (*The Washington Post*).

³² “Not only does the washed-out imagery prove distracting, but if the goal was to heighten the movie’s authenticity or replicate the documentary Hemingway’s working on, the device simply can’t erase the star power of the Kidman-Owen pairing” (*Variety*).

este efeito é chamado de estilo Zelig ou Forrest Gump, em referência aos respectivos filmes de Wood Allen de 1983 e Robert Zemeckis, de 1994. Estas obras, aliás, são citadas sem conotação pejorativa. Contudo, dois pontos em especial parecem ter incomodado a crítica.

O primeiro é o uso errático das imagens – ora em preto-e-branco, ora em sépia, ora em cores, ora puramente documentais, ora com atuação sobreposta dos atores – sem que se ofereça ao telespectador uma chave para decifrá-las, como o tradicional uso de imagens em preto-e-branco em *flashbacks* para sinalizar lembranças. Este uso sem um padrão perceptível em geral é atribuído a uma falha de direção, embora quando o crítico entenda que o recurso foi bem empregado o acerto é creditado ao editor. Por outro lado, um crítico sugere que este uso randômico é antes uma inovação do diretor, que estaria à frente de seu tempo e, também, de sua audiência.

O segundo ponto que merece ser destacado versa sobre a questão ética do uso destas imagens. De todas as cenas do filme, duas são as mais citadas. A primeira é o emprego de imagens de campos de concentração para registrar historicamente a entrada da correspondente de guerra em Dachau e Auschwitz – provavelmente entendido no contexto do roteiro como o auge da insanidade do ser humano contra a própria espécie. A rejeição à montagem, contudo, é fortíssima, em particular quanto à dissolução do rosto da protagonista no que parece ser o rosto de um cadáver real no campo de concentração. As palavras para descrever a cena são “mau gosto” (*The New York Times*), “um momento melodramático que seria profundamente questionável no melhor dos filmes” (*The Huffington Post*) e “você pode ficar ofendido, no final de um filme tão insignificante, ao ver que a visita de Gellhorn a Dachau inclui imagens de cadáveres dos prisioneiros” (*Slate*). É como se os críticos entendessem que há um limite para o uso de imagens documentais em ficção. Isto ocorre sobretudo quanto este conteúdo versa sobre feridas ainda não totalmente cicatrizadas no cenário geopolítico

ocidental do século XX/XXI. Assim, a cena do casal interagindo com o presidente norte-americano da época, Roosevelt, para colocá-lo a par da conversa que haviam tido com Chou En-lai (1898-1976), o estrategista do líder chinês da República Popular da China Mao Tse-tung (1896-1976), é considerada aceitável. Na visão dos críticos, porém, a cena da protagonista com cadáveres que representam um dos piores momentos da história humana não no Oriente, mas ali na Europa – um local bem mais próximo do que a China – é considerada inaceitável. No plano psicológico, poder-se-ia dizer que se trata de um conteúdo ainda não integrado ou não elaborado pela comunidade estadunidense que, devido à própria Segunda Guerra Mundial, é bastante representada na esfera judaica, com indivíduos inseridos socialmente há duas ou três gerações, com direito à voz e voto.

Já que estamos falando das camadas profundas da psique coletiva e de um diretor como Kaufmann, esta reflexão se encerra com a segunda cena mais comentada do filme, que certamente mereceria uma nova pesquisa para aprofundar a compreensão de seu significado no contexto dos críticos e do cinema contemporâneo. Trata-se da consumação da relação pelo casal de amantes, ocorrida num hotel espanhol debaixo de um intenso bombardeio aéreo. Antes que se avance, é importante ressaltar que não há nada de fora no normal nesta cena, no contexto dos filmes contemporâneos. Há muito tempo sexo parece não ser mais um tabu para a indústria cinematográfica estadunidense. Veja bem: parece. Alguns críticos de fato analisaram a cena por seu caráter estético: o belo resultado obtido por dois corpos em forma envolvidos por fragmentos de gesso caído do teto devido às bombas. Outros, mais conservadores, a avaliaram do ponto de vista moral, definindo-a como “sexo explícito” (*The Hollywood Reporter*), “disfuncional” (*Salon*), “amor proibido” (*AV Club*), neste caso porque Hemingway ainda era um homem casado quando inicia o romance. O filme também poderia ser analisado pela questão de gênero, uma vez que evidentemente ambos atores estão na cena

amorosa, mas apenas a atuação de Kidman é questionada: “Ela parece (...) a mais talentosa estrela pornô (*Salon*).

Ao que tudo indica, não é apenas a inserção de imagens de arquivo em filmes de ficção que ainda está sendo assimilada pela crítica e audiência dos Estados Unidos e, porque não dizer, de todo o mundo. Nunca é demais lembrar que os Estados Unidos surgem como um ideal dos puritanos ingleses – um grupo de presbiterianos de costumes rígidos, especialmente quanto ao comportamento sexual – que emigraram para criar um novo país, mais próximo de seus austeros princípios religiosos. Esta matriz, em alguma medida, ainda permeia o imaginário do povo. Da mesma forma que muitas das cicatrizes na esfera do amor aparentem estar fechadas e não o estão, acontece o mesmo com o imaginário da morte na Nação norte-americana, sobretudo no tocante a conflitos bélicos mundiais em que os Estados Unidos participaram de forma intensa nos últimos séculos, em seu ideal de salvaguardar o sistema democrático. Estas cicatrizes norte-americanas, evidenciadas em *Hemingway & Gellhorn*, também aparentam não estar resolvidas.

Assim, inserir um ator vivo nas imagens de arquivo, através do recurso digital, a princípio favoreceria o aumento da dramaticidade dos acontecimentos vividos e narrados por Martha Gellhorn, nas guerras de que participa como correspondente e, as quais, ela não consegue aceitar. O alemão Andreas Huyssen, professor de alemão e literatura comparada da Universidade Columbia, comenta:

A memória, depois de tudo, não pode ser um substituto para a justiça, e a justiça estará, inevitavelmente, envolta por uma memória pouco confiável. A guerra traz mais essa dificuldade para todos aqueles que se envolvem nela, soldados, dirigentes, fotógrafos, correspondentes e para aqueles a quem a guerra foi levada, isto é, o cidadão em seu cotidiano” (2002:120).

Afinal, como diz o filósofo alemão Wolfgang Ernest (Ernest, 2001 apud Bongers, 2011: 239), utilizando uma expressão do historiador alemão Ulrich Raulff, o arquivo pode ser visto nos extremos entre um cemitério de acontecimentos e um jardim de ficções.

Referências bibliográficas

- BAITELLO JÚNIOR, Norval (1999), *O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia*, 2ª Ed. São Paulo: Annablume
- ____ (2012), *O Pensamento Sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. Porto Alegre: Unisinos
- BENJAMIN, Walter (1985), “Sobre o conceito de história” in *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Pref. Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Brasiliense
- BERNADET, Jean-Claude (1991), *O que é cinema*, São Paulo: Brasiliense
- CANEVACCI, Massimo (1990), *Antropologia do Cinema*, 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense
- CARNEIRO, Sandra M. C. de Sá (2000), “Resenha do filme Viramundo” in *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, 11(2): 147-150
- CASANOVA, Julián (2011), “Solo em España hubo una guerra civil” Disponível em www.elpais.com/especial/aniversario-subelevacion-militar/guerra-civil-espana.html Consultado em 10.12.2012. Ver também Caderno Especial EL País 75 años de la Sublevación militar. Edición EL País
- DURAND, Gilbert (2012), *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: WMF Martins Fontes
- HUYSEN, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE

- KOSSOY, Boris (1999), *Realidades e ficções na trama fotográfica*, São Paulo: Ateliê
- LABAKI, Amir (2006), *Introdução ao Documentário Brasileiro*, São Paulo: Francis
- LEYDA, Jay (1964), *Film beget films: a study of the compilation film*, George Allen & Unwin Ltd./Hill and Wang, New York
- LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa (2011), “A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo”, *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, pp. 54-67, junho
- LINS, Consuelo (2004), *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar
- ____ MENEZES, A. C. (2010), “O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e auto-biográficos” in *Conexão (UCS)*, v. 9, pp. 87-99
- MARTINEZ, Monica (2008), *Jornada do Herói – estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo*, São Paulo: Annablume/Fapesp
- MACHADO, Arlindo (1984), *A ilusão especular: introdução à fotografia*, São Paulo: Editora Brasiliense
- Melo, José Marques de (1994), *A opinião no jornalismo brasileiro*, Petrópolis: Vozes
- MORIN, Edgard (1989), *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio
- ____ (1980), *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*, Lisboa: Moraes Editores
- PEIXOTO, Mário (1996), *Limite* Rio de Janeiro: Sette Letras/Arquivo Mário Peixoto
- STEIN, Gertrude (2009), *A Autobiografia de Alice B. Toklas*. São Paulo: Cosac Naify

- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) (2004), *Documentário no Brasil – tradição e transformação*, São Paulo: Summus
- THOMAS, Hugh (1965), *The Spanish Civil War*, London: Harmondsworth, Penguin Books
- XAVIER, Ismail (2005), *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra

Filmografia

- A Invenção de Hugo Cabret* (2011), de Martin Scorsese
- Cabra Marcado para Morrer* (1964), de Eduardo Coutinho
- For Whom the the Bell Tolls* (1943), de Sam Wood
- Forrest Gump* (1994), de Robert Zemeckis
- Hemingway & Gellhorn* (2012), de Philip Kauffman
- As Horas – The Hours* (2002), de Stephen Daldry
- Midnight in Paris* (2011), de Woody Allen
- The Spanish Earth* (1937), de Joris Ivens
- Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno
- Voyage dans la Lune* (1902), de Georges Méliès
- Zelig* (1983), de Woody Allen

Sites

- BARRA, Allan (28-12-12). “The Wonderful ‘Hemingway & Gellhorn:’ Nicole Kidman, Clive Owen, and the HBO Movie”
Disponível em: www.thedailybeast.com/articles/2012/05/28/the-wonderful-hemingway-gellhorn-nicole-kidman-clive-owen-and-the-hbo-movie.html
Consultado em 15-12-2012

BONGERS, Wolfgang. “Archivos de la memoria 1970-2010: Sujeto, cuerpo y poder en literatura, cine y teatro” (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay

Disponível em: www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_documentos_sujeto.pdf

Consultado em 13.12.2012

ERNST, Wolfgang. *Das Rumoren der Archive* [El ruido de los archivos], Berlín: Merve, 2002 apud Wolfgang Bongers, *Archivos de la memoria 1970-2010: Sujeto, cuerpo y poder en literatura, cine y teatro*, (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay

Disponível em: www7.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl49/letras49_documentos_sujeto.pdf

Consultado em 13.12.2012

EWALD Filho, Rubens (17-10-12). “Filme de Cannes estreia na HBO Brasil dia 27: *Hemingway & Gellhorn*”

Disponível em: <http://noticias.r7.com/blogs/rubens-ewald-filho/2012/10/17/hemingway-gellhorn>

Consultado em 15-12-2012

The Internet Movie Database (2012). “Hemingway & Gellhorne!”,

Disponível em: www.imdb.com/title/tt0423455/externalreviews

Consultado em 21-12-2012

GOLDMAN, Emma. “Durutti is dead. Yet Leaving”

Disponível em: <http://ucblibrary3.berkeley.edu/goldman/Writings/Essays/durruti.html>

Consultado em 10.12.2012

INTERVIEW WITH BUENAVENTURA DURRUTI, by Pierre Van Paasen from the Toronto Daily Star, Madrid, 1936).

Disponível em: www.spunk.org/texts/places/spain/sp000069.txt

Consultado em 15.12.2012

LINFIELD, Susie. Martha Gellhorn, “O porqué los corresponsales de guerra ya no son lo que eran”

Disponível em <http://www.elpuercoespin.com.ar/2012/06/23/martha-gellhorn-o-por-que-los-corresponsales-de-guerra-ya-no-son-lo-que-eran-por-susie-linfield>, ou www.guernicamag.com/features/martha-gellhorn-and-contemporary-war-journalism

Consultado em 10.12.2012

NAVARRO, Francesc (dir), *Robert Capa* Colección Grandes Fotógrafos Magnum Photos, Madrid: Salvat, 2006

ROBERT CAPA. http://ca.wikipedia.org/wiki/Robert_Capa

Consultado em 10.12.2012.

MARTINEZ, Monica (31-8-2012). *Jornalismo Literário, Cinema e Documentário: Apontamentos para um diálogo entre as áreas*. Revista Comunicação Midiática

Disponível em: www.mundodigital.unesp.br/revista/index.php/comunica-caomidiatica/article/view/227

Consultado em 26-12-2012

A CONSTRUÇÃO DA “VOZ” NOS DOCUMENTÁRIOS OBSERVATIVOS *JUSTIÇA* E *Juízo*

Bertrand Lira *

Resumo: Pretendemos discutir, com este artigo, como se dá a construção da “voz” no documentário do tipo observativo tendo como objeto de abordagem os filmes *Justiça* e *Juízo* de Maria Augusta Ramos. Utilizaremos aqui o conceito de “voz” de Bill Nichols como um modo particular de um cineasta de representar o mundo histórico através da organização de sons e imagens captados do real na produção de um documentário.

Palavras-chaves: cinema direto, documentário observativo, a voz no documentário, *Juízo* e *Justiça*.

Resumen: Nos proponemos discutir en este artículo cómo tiene lugar la construcción de la “voz” en el documental observacional, siendo nuestro objeto de abordaje las películas *Justiça* y *Juízo*, de Maria Augusta Ramos. Utilizaremos aquí el concepto de “voz” de Bill Nichols, entendiéndolo como el modo particular a través del cual un cineasta representa el mundo histórico mediante la organización de sonidos e imágenes captadas de la realidad en la producción de un documental.

Palabras clave: cine directo, documental de observación, la voz en el documental, *Justiça* y *Juízo*.

Abstract: I intend to discuss the construction of "voice" in observational documentary analyzing the films *Justiça* and *Juízo* by Maria Augusta Ramos. Here we use the concept of “voice” of Bill Nichols as the particular mode of a filmmaker to represent the historical world through the organization of sounds and images captured from real to produce a documentary.

Keywords: direct cinema, observational documentary, the voice in documentary, *Justiça* and *Juízo*.

Résumé: Nous avons l'intention de discuter dans cet article de la construction de la “voix” dans le documentaire d'observation à partir des films *Justiça* et *Juízo* de Maria Ramos Augusta. Ici, nous utilisons la notion de “voix” dans le sens de Bill Nichols, comme un mode particulier propre à un cinéaste pour représenter le monde historique à travers l'organisation de sons et d'images capturés dans le réel afin de réaliser un documentaire.

Mots-clés: cinéma direct, documentaire d'observation, la voix dans le documentaire, *Justiça* et *Juízo*.

* Professor do Departamento de Mídias Digitais e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba-UFPA/João Pessoa.
E-mail: bertrandlira@hotmail.com

Introdução

A realização de um documentário é um processo que passa pela organização e tratamento de sons e imagens de que um realizador lança mão para comunicar ao expectador certos aspectos de uma determinada realidade. A “voz” de um documentário é o resultado do uso de recursos os mais diversos visando à expressão de uma visão particular sobre o mundo histórico. A essas estratégias diferenciadas de abordagem do real, Nichols (2005) chama de “voz”. A “voz” diz respeito também à palavra falada dos personagens, mas seu significado vai mais além, abrangendo também todo o arsenal de recursos expressivos proporcionados pelo audiovisual no registro e na expressão de um pensamento a respeito do real.

O presente artigo pretende abordar a construção dessa “voz” num dos seis modos de representação do real, identificados por Nichols, na produção de um documentário. Nesse caso, escolhemos o modo observativo, tendo como objeto de análise os documentários *Justiça e Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2004 e 2007). Nos modos de representação ou modos de abordagem do real elencados por Nichols, figuram, além do modo observativo, os modos expositivo, poético, participativo, reflexivo e performático que mencionaremos a seguir.

A “voz” identificada na realização de um documentário pode ser a perspectiva do diretor ou da instituição patrocinadora. Trata-se de um conjunto de “ênfases e consequências” que, segundo Nichols (2008), constituem uma forma dominante de organizar um documentário revelando de forma sutil ou mais explícita a articulação de um argumento que expõe uma forma de ver um determinado aspecto do mundo histórico.

O documentário observativo propõe uma observação espontânea da experiência vivida, abrindo mão do controle hegemônico exercido noutros modos de representação do real, a exemplo dos modos expositivo e poético.

É como se o que está na tela é “o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar”. No entanto, por trás dessa “observação espontânea”, premissa básica que norteia o documentário observativo, há uma série de procedimentos deliberadamente adotados pelo realizador na construção do seu ponto de vista sobre o mundo histórico que vai da escolha do tema e dos fragmentos da realidade a serem registrados pela câmera à seleção e ordenação desse material na montagem.

Nos filmes em questão, a câmera observa o cotidiano de adultos e menores infratores enredados com a justiça, acompanhando audiências em tribunais do Rio de Janeiro que envolvem acusados, familiares, juízes, defensores públicos e promotores. Não é a câmera que vai provocar essas audiências, mas é certo que sua presença vai interferir na atitude e comportamento dos personagens retratados contribuindo para exacerbar o teatro social estabelecido. Esses documentários, estruturados sob o modo observativo do mundo histórico, recusam a voz de autoridade (*voz-over*), as reconstituições históricas, ações repetidas para a câmera, efeitos sonoros adicionais, legendas e até mesmo as entrevistas.

Vamos procurar identificar nesse aparente distanciamento e neutralidade com o objeto filmado nos documentários *Justiça* e *Juízo* de que forma se dá a construção de uma perspectiva singular do realizador, com a escolha de técnicas “cinemáticas e estilísticas” no tratamento das imagens e sons captados do real, que tenta nos fazer aderir a essa visão de mundo e seus valores através do produto fílmico apresentado.

Modos de representação do real

Além do modo observativo, abordaremos, de forma breve, os outros cinco modos de representação do real, identificados por Nichols (2005), trabalhados pelos documentaristas na organização do material fílmico quando das suas investidas no mundo histórico. Desta forma, podemos

entender as estratégias do modo observativo cotejando-as com o conjunto de ênfases e conseqüências dos outros modos de abordagem da realidade. Os outros modos são o poético, o expositivo, o participativo, o reflexivo e o modo performático. O autor chama atenção para o fato de que um ou outro modo pode ser o modo dominante em um documentário, que pode apresentar convenções estilísticas de outros modos.

Apesar de haver uma cronologia no aparecimento desses modos de representação, um modo dominante num determinado período histórico não apaga os modos existentes anteriormente. O documentário poético, por exemplo, surge nos anos 20 do século passado em consonância com as vanguardas artísticas da época, extraindo do mundo histórico as imagens que compõem sua matéria-prima. No entanto, “esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua pouco desenvolvido” (Nichols, 2005: 138). Temos como um filme emblemático do modo poético, *A Chuva* (Joris Ivens, 1929), onde o registro de um dia chuvoso em Amsterdam é pretexto para uma exploração estética dessas imagens.

Ao contrário do modo poético, o modo expositivo de abordagem do real (o chamado “documentário clássico”), surge na mesma década, se tornando o conjunto de procedimentos mais amplamente utilizados até os dias atuais na representação do mundo histórico, na sua perspectiva educativa. É dos seis modos o que mais explicita sua voz argumentativa, isto é, seu discurso retórico na busca de convencimento e persuasão. Com o uso dominante da voz *over* (comentário em voz de Deus) ou locução, organiza as imagens em função de um discurso previamente elaborado. Sua tônica é o convencimento, a construção de um ponto de vista inequívoco sobre determinado aspecto do real. Segundo Nichols (2005: 143), “os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham um papel secundário.”

O modo participativo é uma variante do modo observativo surgido com o cinema direto americano nos anos 1960. Como observa Ramos (2008: 269), “no primeiro momento do cinema direto, acredita-se numa posição ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo.” Bem cedo, um grupo de cineastas, liderados por Jean Rouch e Edgar Morin, propôs uma metodologia (ou procedimento estilístico) interativa em que a presença do realizador nas circunstâncias da tomada se dá como parte do processo de intervenção e representação do real. Na ética participativa, há uma relação dialógica entre o documentarista e o seu tema, os diálogos e depoimentos são sua tônica. Diferente do modo observativo, a intervenção do realizador e sua equipe no mundo histórico representado salta aos olhos na abordagem participativa.

Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente, e não por alguém que observa discretamente, reconfigura poeticamente ou monta argumentativamente esse mundo. O cineasta (...) torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.) (Nichols, 2005: 154).

Um filme fundador da ética participativa é *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960) que também inaugura o modo reflexivo elencado por Nichols para quem esse modo de abordagem da realidade social enfatiza as questões éticas envolvidas na representação do outro. O documentário é reflexivo quando “em lugar de ver o mundo *por intermédio* dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para *ver o documentário* pelo que ele é: um construto ou representação” (2005: 163). Na ética reflexiva, o espectador é convidado a entender que o documentário não é uma reprodução ou cópia fiel do real e sim um conjunto de

procedimentos que constrói uma perspectiva, um ponto de vista particular sobre o mundo.

Neste mesmo sentido caminha o modo performático de tratar o real com sua ênfase nas “dimensões subjetivas e afetivas” do documentarista. É o que Ramos (2008: 38) chama de “ética modesta”, onde “o sujeito que enuncia vai diminuindo o campo de abrangência de seu discurso sobre o mundo até restringi-lo a si mesmo.” Temos dois bons exemplos na cinematografia documental brasileira do modo performático: *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003) e *33* (Kiko Goifman, 2004). Em cada um deles, documentarista e ator social representado na obra são a mesma pessoa, o que muda radicalmente a forma com que lemos essas assertivas sobre o mundo.

O conceito de documentário é um campo movediço e controverso que tem mobilizado realizadores e teóricos do cinema ao longo das últimas nove décadas. Para os propósitos desse estudo, fiquemos com o breve conceito de documentário proposto por Ramos (2008: 22), para quem “documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.” O autor se refere ao mecanismo de “indexação” que informa ao espectador que gênero de filme vai assistir, induzindo-o a uma atitude particular (atitude “fictivizante” ou documentarizante”) frente à obra. São de Roger Odin essas expressões, uma derivação de “atitude-ficção” e “atitude-documentário” de Jean-Pierre Meunier (Gaudreault, 2009: 46)

O modo observativo e o conceito de “voz” no documentário

O fato de o documentário ser uma representação e não uma reprodução do mundo histórico confere ao gênero uma voz própria. Essa voz está condicionada na forma de engajamento do diretor no universo

tratado, como se posiciona frente à realidade. “A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista (...) é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva” (Nichols, 2005: 73). Esses enunciados, como vimos nos diversos modos ou estilos de abordagem do real, podem ser comunicados pela fala (enunciação oral de um narrador) ou falas (diálogos entre realizador e atores sociais) segundo a opção estilística de cada realizador.

As proposições, as asserções, do documentário são enunciadas através de estilos diversos, variando historicamente. Há sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções. (...) A partir dos anos 1960, com o aparecimento da estilística do cinema direto/verdade, o documentário mais autoral passa a enunciar por asserções dialógicas. Assemelha-se, então, ao modo dramático, com argumentos sendo expostos na forma de diálogos. O mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominantemente dialógica (Ramos, 2008: 23).

Enquanto certos documentaristas chamam a atenção para a forma original com que vêem o mundo, Maria Augusta Ramos, com seus filmes observativos (*Justiça e Juízo*), pertence àquele grupo de documentaristas que, segundo Nichols (2005: 20), “ênfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta.” O modo observativo, embora com a “a presença em recuo na tomada” do realizador não escapa à armadilha do discurso com seus sinais (dêiticos) identificadores de uma instância narrativa, o enunciador, com todas as implicações ideológicas e visão de mundo aí imbricadas. A voz está relacionada ao estilo, como observa Nichols:

No documentário, o estilo deriva parcialmente na tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário

e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico (Nichols, 2005: 74).

Partindo do princípio de que todo documentário é uma asserção sobre o mundo histórico, esse discurso revela uma instância, um lugar de enunciação através de suas marcas que no seu conjunto formam o estilo do realizador. Essas marcas, ainda segundo Nichols (2005), se traduzem em diversos procedimentos estilísticos que vão das marcas mais notórias como a opção pela narração em voz *over* (ou dar a voz aos atores sociais numa abordagem mais dialógica), passando pela escolha do enquadramento, angulação, movimento de câmera, iluminação, à decisão de inserir (e onde inserir) um plano no processo de edição. Trata-se da “lógica organizadora” de um discurso, da construção de uma narrativa com matérias de expressões diversas (“imagens-câmera”, sons, diálogos, menções escritas e música) visando a convencer o espectador. Além disso, o autor observa que na construção de uma voz, ou seja, uma perspectiva particular, o realizador lança mão de outras vozes consolidadas pela tradição, pelas convenções de gênero. No caso, dos filmes *Justiça e Juízo*, das convenções do modo observativo.

O aparecimento do chamado cinema direto ou cinema verdade estabelece um marco no fazer cinematográfico documental. E, para o presente texto, nos interessa a fase inicial do cinema direto cujo ideário se fundava numa postura observativa da realidade evitando a interferência notável do “sujeito-da-câmera” na ação dos personagens sociais representados porque se acreditava, segundo Ramos (2008: 269), “numa postura ética centrada no recuo do cineasta em seu corpo-a-corpo com o mundo.” No final dos anos 1950 e início dos anos 1960, informa o autor, eram representantes desse primeiro momento, nos Estados Unidos, o grupo de Robert Drew e Richard Leacock, no Reino Unido a escola do *free cinema*, no Canadá o *Candid Eye* e na França Michel Brault, Gilles Groulx,

Jean Rouch, Mario Ruspoli e Edgar Morin. Bem cedo, ainda nos anos 1960, o cinema direto na França se inclina para uma vertente participativa (e também reflexiva) denominada *cinéma-verité* (cinema verdade) que tem em Jean Rouch e Edgar Morin seus precursores. Posteriormente, os documentaristas anglo-saxões vão adotar a denominação *cinéma-verité* e os franceses vão preferir o termo “cinema direto”. Essa curiosa inversão é relatada por Ramos em *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* (2008: 274-8).

O modo observativo adotado do cinema direto tem como premissa a abordagem do mundo histórico de forma distanciada, em recuo, numa perspectiva de não-intervenção. Foram os avanços tecnológicos no campo da produção cinematográfica (equipamentos de captação de imagem e som mais portáteis e mais leves) do pós-guerra que proporcionaram essa mobilidade no embate do cineasta com o seu tema. “Essa evolução tecnológica estava intimamente relacionada com o desenvolvimento de novos métodos de filmagem, que teriam reflexos de longo alcance no domínio do documentário” (Da-Rin, 2004: 103). Numa mão de via dupla, os cineastas demandavam por essas inovações para um melhor desempenho de suas atividades e mantiveram um canal aberto com a indústria de equipamentos. Mas a pressão nesse sentido, segundo Da-Rin, veio de setores da produção jornalística nos anos 1950 (o cinejornalismo e o telejornalismo).

O método observativo do cinema direto trabalha sua narrativa, aparentemente, sem uma posição valorativa sobre o tema trabalhado no documentário. Uma postura respeitosa no momento da filmagem e na edição/montagem, resulta, segundo Nichols (2005: 147), em “filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas.” Estas características sintetizam as premissas

mais marcantes da estilística observacional que vamos encontrar nos documentários *Justiça e Juízo*, de Maria Augusto Ramos.

A construção da “voz” em *Justiça e Juízo*

Em *Justiça e Juízo*, Maria Augusto Ramos adota uma postura não *interventiva* nos acontecimentos, até porque em boa parte deles, pela especificidade do tema, não poderiam sofrer intervenção da realizadora, a não ser mínima, representada pela presença da câmera, equipamento de som e iluminação. São as audiências com a presença dos réus, testemunhas, escrivães, juízes e defensores públicos. Fora das audiências no Tribunal de Justiça e das celas das delegacias, a diretora poderia ter realizado uma abordagem participativa, que impregnou o cinema direto denominado na França de cinema verdade, nos anos 1960, com *Crônica de um Verão* (Jean Rouch e Edgard Morin, 1960), onde o embate cineasta e realidade na filmagem/tomada se concretizou pela intervenção da entrevista, depoimento e ação direta do realizador.

A cena inicial de *Justiça* (2004) se dá com um plano aberto de um corredor que, saberemos depois tratar-se das dependências de um tribunal. Um policial empurra um homem negro numa cadeira de rodas até se aproximar da câmera e entrar numa sala à direita do quadro. Um corte seco nos mostra uma sala de audiência. Em um plano mais elevado, em frente, encontra-se o juiz, ao seu lado, o escrivão e à direita o acusado. “Essa acusação é verdadeira”, indaga o juiz. Antes que o acusado conclua sua resposta, o juiz o interrompe com mais indagações: O que você faz da vida? Você trabalha? Há alternância de enquadramentos que mostram ora o acusado, ora a defensora pública, ora o juiz que vai ditando enfaticamente as respostas do acusado para o escrivão. A cena termina com um plano fechado do acusado. A tela escurece e surge o título do filme: “Justiça, um filme de Maria Augusta Ramos”. Corte para um Plano Geral do Tribunal de Justiça

do Estado do Rio de Janeiro, identificado num grande letreiro na sua fachada.

A cena se repetirá ao longo do filme com outros juízes, escrivães e acusados, apenas a defensora pública Maria Ignez Kato continuará na mesma função. O espectador é preparado, nesta cena inicial, para outros momentos cujo ritual se repete: mesmas falas, mesmas posturas, códigos, ambientação da sala de audiência com a disposição rigorosa da sua mobília. No espaço do tribunal, à parte a sala de audiência, teremos como ambientação para as ações dos personagens do documentário, o hall de entrada, corredores, salas de espera e a sala da juíza Fátima Maria Clemente. Fora desse espaço, as histórias serão ambientadas nas ruas do Rio de Janeiro, nas celas da delegacia (Polinter) - onde os acusados estão encarcerados à espera de julgamento -, numa sala de uma faculdade de direito, numa igreja evangélica e na residência da defensora pública, na de um juiz e na de um acusado.

Desses espaços acima, apenas na sala de audiência as ações dos personagens não poderiam estar, por questões óbvias, subordinadas à intervenção explícita da documentarista na sua *mise-en-scène* do real. A rigidez da disposição dos personagens na cena e sua configuração do espaço da sala durante os interrogatórios são prerrogativas da justiça. Nesse sentido, a diretora e sua equipe teriam apenas que se adequar às regras do cerimonial de interrogação, preparando antecipadamente equipamentos de registro de som e imagem e de iluminação em pontos estratégicos para não interferir nas ações e falas dos personagens. A única intervenção estaria na ordem da subjetividade, da “performance” dos personagens provocada pela câmera, visto que todos os envolvidos tinham ciência da presença da equipe e autorizaram as filmagens e o uso de imagem para o documentário.

A opção por uma abordagem aparentemente em recuo, “neutra”, “desinteressada” e sem uma intervenção visível vai ao encontro, no caso de *Justiça e Juízo*, às restrições de ordem legal no registro de imagens e sons

de audiências jurídicas. No caso de *Juízo*, como veremos a seguir, há a interdição legal de se identificar o rosto de menores infratores, o que levou a diretora a usar o recurso da encenação. Nos demais momentos do documentário, a diretora poderia, sim, adotar uma postura participativa, interagindo com os personagens, no entanto optou por dar, em parte, o mesmo tratamento distanciando das cenas do tribunal.

Concordamos que não há uma direção dos atores (sociais) nas cenas de audiência até porque há sérias restrições a intervenções alheias ao processo jurídico. A intervenção da direção aqui limita-se ao enquadramento dos personagens ora isolados em planos mais fechados, ora em conjunto em planos mais abertos. Nenhum movimento de câmera é realizado, não somente pela impossibilidade de fazê-lo numa sala pouco espaçosa e ou pelas interdições já mencionadas, mas também por uma escolha estilística do modo observativo que coloca a câmera numa postura de observador “imparcial”. Se atentarmos, contudo, para outras cenas fora do espaço rígido do tribunal, vamos perceber que Ramos adotou o mesmo estilo. A decupagem das cenas é feita apenas pela mudança de enquadramento, deslocando a câmera ou alterando sua distância focal pelo recurso do zoom, mas sem nunca mostrar a objetiva em movimento. Na realidade, há somente um movimento de câmera que é uma panorâmica descritiva de uma paisagem urbana. A diretora não usa locução (em voz *over*) e nem trilha sonora. A única música ouvida no filme tem como fonte um culto evangélico.

A inclinação pelo distanciamento como recurso estilístico, não significa a ausência de uma perspectiva, isto é, um juízo de valor ou julgamento sobre determinados aspectos do mundo histórico por parte do realizador. O autor do documentário é também um sujeito da fala, a exemplo dos sujeitos-personagens. Por mais que busque apagar sua presença, premissa defendida pelo documentário de modo observativo, suas marcas estilísticas podem ser percebidas. “Mesmo que a voz do filme adote

a aparência de testemunha acrítica, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo” (Nichols, 2005: 79).

Embora menos evidente do que nos modos expositivo e poético de abordagem do real, o modo observativo também constrói uma perspectiva, como tentaremos identificar a seguir. As falas e ações dos personagens gravadas durante as audiências fogem, de certa forma, ao controle da direção, já que a proposta é registrar todo o processo. No entanto, a edição determinará o que o espectador deverá ver e ouvir, selecionando o que melhor convier para a narrativa estruturada a partir de um ponto de vista. A construção de uma perspectiva, contudo, não fica limitada à montagem.

Os personagens principais desse relato - acusados e seus familiares, juízes, defensora pública e testemunhas - são mostrados em outros espaços que não o do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. O juiz Geraldo Luiz M. Prado e a defensora pública Maria Ignez Kato aparecem em casa em relacionamento com filhos e parentes, como pessoas comuns. Quando isso acontece, o espectador já está familiarizado com esses personagens de fala mansa e postura benevolente. Por outro lado, a juíza Fátima Maria Clemente, cuja performance de autoridade é exibida frequentemente nas audiências, nunca é mostrada fora do Tribunal. Os dois momentos em que vemos a juíza fora do “teatro” das audiências são as cenas onde ela esbanja vaidade: no seu gabinete discutindo a troca de sala e o que fazer com a velha “capa” (toga), por conta de sua ascensão funcional, e no dia da sua posse como desembargadora, cheia de pompas e discursos elogiosos dos colegas.

No gabinete da juíza há uma encenação certamente sugerida pela diretora, provocada pela presença da câmera e as necessidades do filme. A posse, no entanto, aconteceria mesmo se a câmera não estivesse lá, e da forma que é mostrada no documentário. A escolha desses dois fragmentos na vida da juíza não foi por acaso. Há uma reprovação sutil da futilidade da juíza com sua preocupação em relação o que fazer com a toga, com os objetos que levará ou não pra sua nova sala e com os detalhes da posse.

Percebemos a “voz” da documentarista no seu engajamento com a realidade mostrada - mesmo trabalhando uma forma estilística aparentemente marcada pelo distanciamento - quando a ela contrapõe ações semelhantes dos personagens em contextos sociais diferentes. É o que acontece quando a câmera acompanha os personagens no seu cotidiano, revelando as condições socioeconômicas contrastantes entre os juízes, a defensora pública e os acusados e seus parentes. Todos os envolvidos em delitos são pobres, vivem de biscates e moram na periferia.

O contraste das condições de vida dos personagens do documentário é evidenciado na cena em que a jovem negra, grávida, deixa o tribunal e volta para casa de ônibus e ainda faz um percurso penoso a pé pelo caminho acidentado de um bairro de periferia. Da mesma forma, quando o jovem Alan, ainda sob os efeitos de medicamentos, pernas inchadas, assina seu alvará de soltura e deixa a delegacia, sozinho, caminhando com dificuldade, para tomar um ônibus.

A voz se deixa evidenciar também pela escolha do momento da inserção de um plano, sua duração e sua localização exata no filme. Sua relação com o plano que o antecede e com o que vem depois na estrutura da narrativa fílmica. Nessas sutilezas, vislumbramos a voz no documentário observativo. “Como o estilo, mas com um sentimento adicional de responsabilidade ética e política, a voz serve para dar concretude ao engajamento do cineasta no mundo” (Nichols, 2005: 76). Em outras palavras, como ele se insere no mundo histórico, como se relaciona com os sujeitos desse mundo, o que diz sobre eles e como diz.

O cineasta, ao optar pelo modo observativo de abordagem do real, tem ciência de que a presença da câmera em um determinado espaço da realidade social provoca alterações significativas no comportamento dos atores sociais que nela atuam. Em *Justiça e Juízo*, temos consciência de que aquelas audiências aconteceriam com ou sem a presença de uma equipe de filmagens. Mas podemos inquirir: a performance exagerada das juízas

Fátima Maria Clemente (em *Justiça*) e Luciana Fiala Carvalho (em *Juizo*), como autoridades acima do bem e do mal, seria a mesma sem a presença da câmera? O que vemos de sua atuação na audiência é uma suavização ou uma exacerbação em função da intervenção do aparato cinematográfico? Os acusados são todos tímidos e de fala mansa como vemos na representação documental?

A opção pelas estratégias observativas de representação da realidade social - pelo menos nos documentários realizados na atualidade - não significa uma tentativa de apagamento das marcas estilísticas do realizador e, conseqüentemente, de sua intervenção no mundo, até porque a escolha de uma perspectiva - e neste sentido, o modo observativo se constitui uma “voz”/um estilo - já revela uma postura, uma posição, uma forma de engajamento com o universo representado. Não seria mais a “observação espontânea da experiência vivida” defendida no ideário do cinema direto nos seus primórdios no final da década de 1950 e início dos anos 1960. Nichols joga luz nessa controvérsia:

A presença da câmera na “cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma também a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, *foram construídos para ter exatamente aquela aparência* (Nichols, 2005: 150, grifos nossos).

Nas cenas onde os atores sociais são orientados (ou “dirigidos”) para atuarem em função de uma necessidade do documentário, do que o realizador pretende mostrar, acontece atuação participativa entre o diretor e seu tema mesmo que essa interação não esteja transparente no material resultante. Isso acontece em todas as cenas extra-audiências de *Justiça*. Todos os atores sociais estão lá repetindo ações cotidianas para serem

registradas de um modo observativo no momento em que elas comumente aconteceriam ou encenadas numa ocasião mais conveniente para todos os envolvidos, equipe e atores sociais representados no filme.

Como num filme de ficção, no documentário observativo os atores sociais agem, ou, melhor dizendo, parecem agir como se a câmera não estivesse ali registrando suas ações. Nesses filmes, “o que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece” (Nichols, 2005: 147). Como exemplo, podemos mencionar as cenas onde nos é mostrado o cotidiano dos juízes, da defensora pública e dos parentes próximos dos acusados (no retorno para casa de carro ou de ônibus, em reunião com a família ou em outra atividade). Os personagens nelas representados não olham para a câmera, como se ela fosse invisível. No encontro da defensora pública Maria Ignez com o acusado Carlos Eduardo e sua mãe para uma instrução de defesa, causa um certo estranhamento o olhar da defensora e do acusado para o “fora-de-campo”, supostamente para alguém da equipe ou algum funcionário que adentra a sala.

A construção de uma perspectiva pode ser observada também, de forma mais sutil, numa obra de ficção clássica, com um autor trabalhando suas matérias de expressão se posicionando em relação ao tema tratado e expressando seu ponto de vista. “Perspectiva é aquilo que nos transmitem as decisões específicas tomadas na seleção e no arranjo de sons e imagens” (Nichols, 2005: 78). Por isso, o modo observativo assemelha-se à uma ficção, ao contrário dos modos poético e expositivo onde a instância narradora se faz mais evidente. Para Howard e Mabley (1999: 95) “existe um lugar, no roteiro, onde esse tema pode invariavelmente ser percebido: na resolução. É ali que o autor revela, talvez até inconscientemente, qual a interpretação que ele ou ela deu ao material.”

Por maior semelhança que um documentário observativo tenha com uma obra ficcional, sobretudo pelo aparente distanciamento do modo de abordagem, existe um fator que orienta a uma “atitude documentarizante”

na fruição de uma obra. Porque, segundo Gaudreault, “todo filme participa ao mesmo tempo de dois regimes. (...) é o trabalho de leitura do espectador que permite a um regime tomar precedência sobre outro” (2009: 46). O autor se refere à indexação ou a classificação de um filme em um determinado gênero, documentário ou ficção, que mencionamos anteriormente.

Realizado três anos depois de *Justiça*, Maria Augusta Ramos documenta em *Juízo*, a trajetória processual de vários adolescentes infratores. Pela proibição da lei brasileira de expor a identidade dos acusados, a diretora optou pelo uso de “atores” interpretando esses personagens quando são mostrados de frente. Como informa os créditos iniciais, “neste filme eles foram substituídos por jovens de três comunidades do Rio de Janeiro habituados às mesmas circunstâncias de risco social.” A cena inicial acontece numa audiência quando ouvimos a voz da juíza Luciana Fiala Carvalho inquirindo um menor.

Em linhas gerais, *Juízo* se assemelha a *Justiça*, a grande diferença está na encenação com atores alternada com a atual dos personagens reais numa surpreendente unidade de ação, tempo e espaço logrados nas filmagens e na pós-produção. Desta vez, a diretora se absteve de mostrar as autoridades noutros espaços que não o da sala de audiências. E reservou para o final, a encenação dos atores em locações reais: casas, lajes e ruas da periferia da cidade, onde moram os acusados.

Podemos perceber a “voz” da diretora, em *Juízo*, na escolha criteriosa das imagens dos espaços que estruturam essa narrativa: do organizado espaço da sala de audiência saltamos para um plano aproximado de uma pilha de processos numa sala do mesmo Tribunal de Justiça da Vara da Infância e Juventude do Rio de Janeiro. O salto é intermediado com uma cartela preta com o título do filme. Diversos planos aproximados de pilhas de processos se sucedem até vermos uma sala ampla onde funcionárias trabalham na sua organização. Há uma direção nesse encadeamento de

planos para significar o tamanho dos problemas do nosso sistema judiciário. A montagem trabalha também o contraste da organização das salas de audiência com o estado deplorável das instalações que abrigam os menores infratores: dormitórios alagados e com lotação esgotada.

Vemos aí o cotidiano ocioso desses adolescentes com parte das ações encenadas, misturando na mesma cena personagens reais e atores, a performance exagerada da juíza no seu ritual cotidiano de poder sobre uma classe excluída, marginal e marginalizada, mesmo sem se dar conta do “ridículo” de tal encenação e da “apreciação” negativa por parte da diretora que registra e do espectador que receberá essas imagens. Qual é a motivação da cineasta em representar o outro num modo de abordagem (a da observação) que, na tomada em recuo, tenta esconder a construção de uma voz fazendo assertivas sobre fragmentos do mundo histórico, um ato que tanto distorce quanto pode ser revelador de um tema?

Considerações finais

Reiteramos, à guisa de uma breve conclusão, que a ética observativa não exige um ponto de vista valorativo do realizador, o “sujeito-da-câmera”, sobre a realidade social. Lins e Mesquita (2008: 33) notam que filmes como *Justiça* e, acrescento aqui, *Juízo*, “resgatam para o documentário brasileiro uma dimensão temporal praticamente inexistente nos filmes baseados apenas em entrevistas. O tempo conta, produz efeitos, provoca mudanças nas relações entre cineastas e personagens, transformações na vida daqueles que são ‘observados’.” Ao mostrar nos dois documentários as condições lúgubres e desumanas do sistema carcerário brasileiro, a vida precárias dos atores sociais - uma população carente e na sua maioria de afro-descendentes - em contraste com a opulência das instalações dos tribunais de justiça, cenário dos dois filmes, Maria Augusta está expressando um ponto de vista, uma perspectiva, ao

optar por um conjunto de estratégias na abordagem do seu tema que envolvem não apenas a posição da câmera no embate com a realidade social, no entender de Mario Ruspoli, cineasta do cinema direto, citado por Ramos (2008: 278), “a câmera pode ser ‘presente’, ‘escondida’ ou ‘psicanalítica’, mas ela não sabe mais do que vemos e sabemos nós mesmos”.

Referências bibliográficas

- DA-RIN, Sílvio (2004), *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, Rio de Janeiro: Azougue Editorial
- GAUDREAULT, André ; JOST François (2009), *A narrativa cinematográfica*, Brasília: Editora Universidade de Brasília
- HOWARD, David e MABLEY, Edward (1999), *Teoria e prática do roteiro*, São Paulo: Globo
- LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia (2008), *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- NICHOLS, Bill (2005), *Introdução ao documentário*, Campinas, SP: Papirus
- RAMOS, Fernão Pessoa (2008), *Mas afinal...o que é mesmo documentário?*, São Paulo: Editora do Senac São Paulo

LEITURAS

Lecturas | Readings | Comptes Rendus

EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO: NUEVOS APORTES PARA UNA HISTORIA NACIENTE

Juan Manuel Padrón *



Javier Campo, *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, CABA, Imago Mundi, 2012, ISBN 978-950-793-140-6

El libro de Javier Campo es el resultado de un largo recorrido de fructífera investigación en el campo del cine documental argentino. Los trece capítulos que componen este libro fueron, en su momento, trabajos presentados a Jornadas académicas, revistas o capítulos de libros que, compilados en este trabajo, permiten un recorrido bien estructurado y por demás interesante sobre algunos de los momentos (y temas) claves de la historia del documental argentino de los últimos cincuenta años. Quizás en este punto resida una de sus virtudes más importantes, es decir, la capacidad de hacer inteligible un conjunto de textos que, en principio, fueron pensados por separado pero que, agrupados en este libro, nos brindan una mirada coherente y esencial sobre la construcción del cine documental argentino.

El aparato teórico que respalda la mirada del autor está presente en la apertura y el cierre de este libro. En ambos casos la reflexión se centra sobre “lo real” y su relación con el cine. El primer capítulo presenta un recorrido

* Doctor en Historia, Profesor en la Facultad de Arte de la UNICEN, miembro del TECC (Facultad de Arte de la UNICEN) y del CIEP (Facultad de Ciencias Humanas de la UNICEN). Email: juanmanuelpadron@yahoo.com.ar; jmpadron@arte.unicen.edu.ar.

sobre dos posturas (en principio de índole filosófica) sobre lo real: una centrada en el realismo cartesiano, en la cual según el autor, “la realidad no es sino aquello que está ahí y que no podremos inteligir claramente sino ubicándonos en la confluencia del juicio y la fe”, aquí “lo real existe independientemente de nosotros” (p.6-7); la otra, centrada en la racionalidad kantiana, para la cual “ninguna proposición empírica es necesaria ni universal”, y la realidad solo es inteligible mediante la razón, y es el intelecto el primer espacio de intervención en la construcción de las representaciones de lo real (la cual es falible y perfectible) (p. 7). En el cine ambas posturas se definirían en el sentido de que el mismo debe limitarse a representar la realidad objetiva (siguiendo a Descarte), o entender que en el cine todo es construcción (siguiendo a Kant). Intelectuales como Bazin, Kracauer o Balázs representarían la primera postura; Sorlin, Mitry o Bonitzer la segunda.

Sin embargo, los estudios del cine documental nacieron kantianos, de la mano de Rotha, quien reconocía, según Campo, que “la transparencia en la representación es absolutamente imposible de lograr, siempre se trata del punto de vista de un sujeto situado culturalmente” (p.15). Autores como Plantinga o Renov han profundizado en este sentido, el primero abordando una explicación culturalista, el segundo ubicándose “en el colapso del signo y el referente en la confluencia del documental con el cine más experimental” (p.20).

El libro cierra con una toma de postura de su autor, para quien “los films son construcciones pero no todo lo que plasman en imágenes obedece a las manos y al intelecto del operador o el director, no todo es subjetividad aplicada y punto de vista: la materialidad profunda de lo real (el referente, como dice Roland Barthes) es independiente de los hombres” (p.215).

En medio, encontramos 11 capítulos que nos presentan un recorrido por algunos de los momentos claves del cine documental argentino, desde los años sesenta hasta los noventa. No es, como el autor nos advierte, una

historia del documental argentino, pero sí es posible reconocer en esos textos referencias claves para entender esa totalidad. Organizados cronológicamente, los mismos dan cuenta del universo del documental desde diferentes momentos: los cortometrajes en los sesenta y setenta, el desarrollo del cine etnobiográfico, el cine documental político a fines de los sesenta, el documental en el exilio (1976-1983), los derechos humanos y la democracia en el documental de los ochenta, y el documental en el pasaje a los noventa. O rescatando diferentes experiencias e influencias: las de Fanon sobre *La hora de los hornos* (Solanas – Getino, 1968), el cine de Jorge Prelorán o el de Raymundo Gleyzer, “los realizadores de mayo”, etc.

En todos los casos, el hilo conductor (y no el único) parece ser el estrecho contacto que existió entre esas producciones y las luchas sociales y políticas que marcaron a la Argentina desde los años sesenta y setenta, y que tuvieron en los ochenta y noventa su correlato en la construcción de diferentes memorias de esos procesos de lucha y resignificación del pasado, en donde el registro del cine “de lo real” cobra un protagonismo fundamental. Aun así, como mencionamos, también están presentes otras relaciones que jugaron un rol central en la construcción del cine documental, y que Javier Campo da una dimensión pocas veces observadas en los estudios sobre el documental local: su relación con las vanguardias, con otras artes (literatura, pintura, etc.), con la experiencia del exilio, con los espacios físicos y sociales en que se desenvuelven los individuos, con el video, etc.

En resumen, el libro que nos presenta Javier Campo es un aporte muy importante para un campo, el de los estudios sobre el cine documental, que ha tenido en los últimos años un desarrollo significativo en la Argentina, pero que aun merece estudios que profundicen aspectos más acotados, aunque no menos relevantes en el rompecabezas de la historia del cine argentino. El trabajo de Campo es, en ese sentido, una referencia obligada para quien quiera avanzar en ese sentido.

POLÍTICA, EMOÇÃO E CULTURA

Manuela Penafria *



Belinda Smaill, *The Documentary – Politics, Emotion, Culture*, London: Palgrave Macmillan, 2010,
ISBN-10: 0230237517

Belinda Smaill tem como ponto de partida reconhecer e aceitar aspetos que imediatamente estão associados ao documentário, como seja a sua responsabilidade social; para o dizer com Bill Nichols, o documentário apresenta-se como um "discurso sóbrio". Assim, a originalidade e interesse deste estudo consiste em colocar o enfoque na dimensão emocional inerente à sobriedade típica do documentário.

Mais concretamente, a reflexão empreendida por Belinda Smaill incide no modo como os “indivíduos” (“individuals”) “se encontram posicionados na representação documental enquanto sujeitos entrincheirados em emoções como prazer, esperança, dor, empatia ou repugnância”. Por “indivíduos”, Belinda Smaill refere-se “em alguns casos, aos realizadores, e noutros casos, àqueles que são apresentados nos documentários” (p. 3). Para explicar o adjetivo “entrincheirados”, a autora diz-nos que não se refere apenas “à poética do filme, como a música,

* Professora no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior - UBI. E-mail: manuela.penafria@gmail.com

retórica ou narrativa que enquadram os indivíduos provocando no espectador uma resposta emocional, mas que a emoção confere significados culturais ao Outro” (p. 3), e que as emoções não são meros assuntos privados, circulam na esfera pública, em diferentes media e “tecnologias da vida social”.

Esta é pois uma investigação mais centrada na subjectividade dos realizadores e das “personagens” que nas emoções provocadas no espectador. Ainda assim, para Belinda Smaill “o modo como a emoção é produzida em documentários específicos e como a audiência é atingida por essa emoção” constitui-se como uma “consideração crítica” do seu livro. O interesse da autora centra-se, de modo alargado, no modo como a emoção “casa com o projeto social do documentário por forma a tornar o género de não-ficção um filme atraente para compreender como as fantasias do Eu e do Outro circulam em práticas textuais específicas”. (p. 3).

A partir de Bill Nichols, Belinda Smaill diz-nos que o documentário joga com a noção de “epistephilia”, o desejo e prazer pelo conhecimento, sendo esta posição complementada com a de Elisabeth Cowie. Para Cowie, não se trata apenas de desejo pelo conhecimento mas, também, o de assistir a um espectáculo; e o desejo é acompanhado pela ansiedade, pois perante um documentário, o espectador pergunta a si mesmo: “é mesmo verdade?” (p.10-11).

Mas, para além desta relação emocional mais geral entre o documentário enquanto género e o espectador, Belinda Smaill refere como importante “a figura do Outro cultural” que emerge enquanto objeto de desejo. Aqui entra em questão a noção de “scopophilia” (sinónimo de *voyeurismo*) e um qualquer tipo de emoção em relação às pessoas que surgem no ecrã e com as quais o espectador estabelece, em geral, empatia ou outra emoção, como o medo ou esperança. Trata-se de um desejo que pode assumir a forma de possuir ou assimilar o Outro através do

conhecimento, observação ou mesmo experimentação do triunfo e/ou desventuras da “personagem”.

As emoções dão forma quer à nossa relação com o documentário enquanto género, quer à nossa relação com as “personagens” apresentadas na sua subjectividade. Mas, as emoções são, também, a chave fundamental da construção da intersubjectividade na medida em que os documentários mostram pessoas enquanto agentes sociais; são um “eu” socialmente condicionado e não apenas um objeto, são sujeitos que também desejam transformação social, auto-realização ou auto-determinação e é através da sua *performance* que se tornam inteligíveis ao espectador. Neste âmbito, caso o documentário revele a presença do seu realizador, o mesmo atrai a si emoções que objetivam os desejos do espectador. Aqui é mencionado Michael Moore como um caso que pode “facilmente tornar-se um mau objeto caso seja associado à fraude ou falta de autenticidade” (p. 19).

O posicionamento teórico de Belinda Smaill não se encontra alinhado com a Psicanálise, nem com o Cognitivismo; ainda assim não os considera totalmente “inimigos”, mas estabelece as devidas distâncias. Belinda Smaill encontra-se mais longe da Psicanálise e mais perto do trabalho de Munsterberg (*The film: a psychological study, 1916*), em especial por este defender que as expressões do ator e as qualidades formais de um filme são fundamentais para a “resposta imaginativa e experiência emocional do cinema” (p. 7). Por seu lado, o Cognitivismo tem vindo a centrar-se nos filmes de ficção e em “como géneros e personagens provocam respostas emocionais no espectador”, assim como no papel desempenhado pela imaginação na relação que o espectador estabelece com o filme (p. 7). Assim, Belinda Smaill enfatiza aquilo que o Cognitivismo deixa de lado: os “contextos sociais de representação e receção”. Para a autora, a questão essencial é que as “emoções, temas e representações que pertencem a esferas públicas específicas nem sempre funcionam de modo uniforme” (p. 8). Por exemplo, emoções adversas (como a dor) podem oferecer “novos

caminhos de possibilidade a temas marginalizados” mas, também podem facilitar a estagnação e manutenção do *status quo*. Ou seja, “diferentes momentos e contextos produzem diferentes formas de preconceito e de solidariedade” (p. 8).

Composto por quatro partes: “Documentary and pleasure”; “Pain and the other”; “The labour of authorship: caring and mourning” e “Past, Present and future: hope and nostalgia”, o livro de Belinda Smaill vem alargar considerável e indelevelmente o estudo sobre o documentário pelo facto de abrir um novo ângulo de abordagem: explorar a importância das emoções na realização/produção de documentários, no espectador (e, em consequência, na vida social, cultural e política). E este novo ângulo vem refrescar o discurso também sóbrio que facilmente se encontra nos estudos sobre o documentário.

Na parte I, intitulada: “Documentary and pleasure” sobre documentários cujo tema é a indústria da pornografia, Belinda Smaill discute a figura da mulher “porn star”. Os documentários *Sex: the Annabelle Chong story* (1999), de Gough Lewis; *Inside deep throat* (2005) de Fenton Bailey e Randy Barbato e *The girl next door* (2000), de Christine Fugate são colocados em diálogo com “narrativas históricas e contemporâneas da sexualidade feminina” (p. 23). Por exemplo, *Sex: the Annabelle Chong story* é uma narrativa biográfica onde Annabelle Chong manifesta ambiguidade emocional, prazer e dor. Por um lado, aspectos da sua vida passada como o facto de ter sido violada e, por outro lado, um percurso que balança entre ser vítima da indústria da pornografia e capacidade de auto-determinação impedem uma separação clara de emoções contraditórias.

Na parte II, “Pain and the other”, Belinda Smaill identifica a dor como elemento integrante da identidade e subjectividade de grupos marginalizados, o que favorece a manutenção da sua exclusão e subordinação à estrutura política e social dominante. Nos documentários que pretendem dar voz a grupos marginalizados, como *Rize* (2005), de

David LaChapelle e *Fix: The Story of an Addicted City* (2002), de Nettie Wild, Belinda Smaill encontra uma representação da dor dirigida a um futuro social transformado e alternativo. *Fix: The Story of an Addicted City* é exemplo de um documentário que não segue o tipo de representação que vem da escola griersoniana: as pessoas enquanto “vítimas”; e, por isso, também se encontra afastado da mera empatia provocada no espectador.

Nos quatro documentários de Kim Longinotto (realizador britânico cujos temas principais são mulheres vítimas dos mais variados tipos de violência): *Divorce Iranian Style* (1998); *Runaway* (2001); *The Day I Will Never Forget* (2002) e *Sisters in Law* (2005), a dor e angústia são visíveis, por exemplo, em mulheres que, em tribunal, apelam pelo direito ao divórcio. São filmes com um estilo de cinema direto onde as mulheres confrontam leis, regras e tradições e cuja *performance* motiva transformações sociais e políticas.

Na parte III, “The labour of authorship: caring and mourning” são discutidos documentários com uma manifesta presença do realizador. Nos filmes asiático australianos de carácter autobiográfico em que a diáspora assume importância extrema como: *Chinese Takeaway* (2002); de Mitzi Goldman; *Sadness: a monologue by William Yang* (1999), de Khoa Do, Belinda Smaill identifica, nesta produção mais recente, narrativas suportadas por emoções de pesar por algo perdido ou não realizado. Já outros filmes, de que é exemplo *Super size me* (2004), de Morgan Spurlock são colocados sob a designação de “amor cívico”. No caso de *Super size me*, o realizador, ao pretender verificar os efeitos de uma alimentação *fast food* submete-se, durante um mês, a uma alimentação exclusiva do MacDonald’s. Nesta performatividade intensa é o próprio corpo do realizador e já não apenas o seu discurso que se torna o enfoque do filme.

A IV e última parte, “Past, present and future: hope and nostalgia” é dedicada a emoções associadas ao futuro, presente e passado de que se destacam a esperança e a nostalgia. Os filmes *Born into brothels* (2004), de

Zana Briski e Ross Kauffman e a série de “reality television” *Ídolos*, na sua versão australiana, enquanto representante do hibridismo entre televisão e documentário, são os objetos de estudo. Esta última escolha, a série *Ídolos*, causa alguma obstrução a uma escolha até aqui coerente pelas temáticas de forte carácter político, cultural e social, mas compreende-se pelo enfoque que a autora coloca na *performance* das pessoas representadas, pois trata-se de um programa que consiste em jovens cantores tentarem conquistar o título de *Ídolo*. A respeito deste programa, assente na temporalidade do presente, Belinda Smaill enfatiza a nostalgia como a emoção que mais fortemente se encontra associada à música.

A esperança, que caminha lado a lado com a incerteza, é colocada em destaque a propósito do filme *Born into brothels* e as crianças aqui representadas - às quais os realizadores ensinaram a fazer fotografias - personificam essas emoções, quer através dos seus próprios depoimentos, quer através das suas fotografias, quer pelo discurso que as crianças fazem sobre as mesmas.

No geral, o livro de Belinda Smaill faz um percurso pelos documentários destacando apenas uma ou duas emoções. Por outro lado, ao longo do seu discurso e a respeito de um mesmo filme a autora vai referindo emoções várias e, por vezes contraditórias, o que, de algum modo, revela o seu reconhecimento por um fluxo emocional que não é contínuo e que não se reduz a uma única emoção. De qualquer modo, este livro é excelente por chamar a atenção para a dimensão emocional associada a todo o tipo de documentário e por ser já um estudo consistente a respeito dessa mesma dimensão. Belinda Smaill é, assim o entendemos, referência obrigatória para outros estudos a respeito das emoções manifestadas pelas “personagens” que habitam os documentários, por quem os realiza e por quem, enquanto espectador se interrelaciona com esse fluxo.

ANÁLISE E CRÍTICA DE FILMES

**Análisis y crítica de películas | Analysis
and film review | Analyse et critique de
films**

PACIFIC E A MISE-EN-SCÈNE DO ESPECTADOR

Victor Guimarães*

Pacific (Brasil, 2009, 72')

Direção, roteiro e montagem: Marcelo Pedroso

Direção de produção: Milena Times, Pérola Braz

Pesquisa: Kika Latache, Milena Times, Pérola Braz

Assistente de montagem: André Antônio

Estagiária de montagem: Alessandra Lima

Mixagem: Gera Vieira

Finalização: Daniel Aragão

Produção de finalização: Milena Times

Projeto gráfico: Clara Moreira

Para um filme realizado tão recentemente, a fortuna crítica do longa *Pacific*, de Marcelo Pedroso, impressiona. Desde suas primeiras exibições, o documentário do realizador pernambucano vem mobilizando intensos debates país afora, e inspirando o trabalho de alguns dos mais proeminentes pesquisadores do campo do audiovisual brasileiro, dentro e fora da academia.¹ As perspectivas de análise existentes são variadas e complexas, a avaliação crítica até aqui é notável:² se tomarmos o ano de sua realização

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. E-mail: guimaraesvictor@ufmg.br

¹ Poderíamos mencionar aqui um conjunto bastante vasto de abordagens. A título de exemplo, citemos apenas os vigorosos trabalhos de Ilana Feldman (2011, 2012) e André Brasil (2010), além da troca de e-mails entre o experiente crítico Jean-Claude Bernardet e o próprio Marcelo Pedroso, publicada no blog de Bernardet. O site do filme (na seção Textos) contém uma expressiva quantidade de críticas e ensaios sobre o longa, incluindo os supracitados. Em 2011, um material didático contendo cinco artigos de pesquisadores de renome foi organizado e distribuído para escolas, universidades e cineclubes de todo o país. Disponível em: www.pacificfilme.com. Acesso em novembro de 2012.

² Em uma enquete recente realizada pela Revista Interlúdio, sobre os melhores filmes brasileiros dos últimos vinte anos (1992-2012), *Pacific* foi o mais bem avaliado entre os filmes realizados a partir de 2009. Embora não figure na lista principal, o longa de Pedroso

como referência, talvez se trate do filme brasileiro mais debatido desde então, em diversos fóruns cinéfilos e universitários. Diante de tudo o que já foi dito, o que teríamos, ainda, a dizer?

Ainda que a tarefa seja árdua, acreditamos ser possível trazer mais alguns elementos para o debate em torno do filme. Ou, mais especificamente, para a discussão sobre uma questão fundamental do cinema, que ganha contornos bastante singulares em *Pacific*: o trabalho do espectador. Nosso texto toma como linha de investigação uma articulação entre o estatuto das imagens do filme – esses estranhos arquivos do presente, tão próximos e tão distantes de nós –, o caráter imersivo da montagem e os complexos modos de espectadorialidade que emergem da escritura do filme, em suas diferentes operações. Embora, a essa altura, seja impossível para um pesquisador não operar, em alguma medida, como o próprio *Pacific* (por montagem, a partir dos textos já existentes), acreditamos que nosso gesto pode iluminar alguns pontos nebulosos do debate, e trazer novas questões à baila.

Tendo como norte o ininterrupto trabalho do espectador diante das imagens – trabalho que só emerge a partir das escolhas escriturais de cada filme –, nossa análise tomará como objeto menos as condições de possibilidade do documentário de Marcelo Pedroso – questão intensamente debatida por Ilana Feldman (2011, 2012) e André Brasil (2010), entre outros – do que as próprias eleições estéticas do filme, na tentativa de compreender porque *Pacific* ainda permanece como um objeto cinematográfico tão estranho e desafiador entre nós. Se “o cinema é um pensamento desenvolvido sobre a arte da *mise-en-scène* simplesmente porque é *mise-en-scène* do espectador” (Comolli, 2008: 100), acreditamos que, se a força

foi o mais citado pelos 51 votantes (críticos e pesquisadores do cinema brasileiro) a partir dessa data. A enquete está disponível em <http://www.revistainterludio.com.br/?p=4856>. Acesso em dezembro de 2012.

disruptiva e perturbadora do filme persiste a cada exibição, isso se deve ao trabalho muito peculiar que *Pacific* nos solicita.

O estatuto das imagens

Antes ainda dos créditos iniciais, vemos um conjunto de estranhos acontecimentos visuais e sonoros, pouco familiares aos olhos acostumados às imagens do cinema: uma câmera ansiosa, instável, em constante funcionamento – ao que tudo indica, não se pode perder um instante sequer – tenta, a todo custo, enquadrar um grupo de golfinhos que se aproximam de uma embarcação. Em conexão inextrincável com aqueles que filmam – percebemos logo que se trata de um grupo de turistas –, essas imagens impressionam não por seu ineditismo, e menos ainda por sua força de invenção cinematográfica: se elas nos perturbam é justamente por sua extrema banalidade. De saída, a primeira sequência de *Pacific* já condensa vários dos elementos que constituirão o estatuto das imagens no filme: desde o início adivinhamos que se trata de imagens amadoras, dirigidas inicialmente a outro fim que não o cinema.

Quando os golfinhos chegam e o breve registro se completa, a tela escurece e um conjunto de cartelas explica o dispositivo que permitiu a realização do filme: uma equipe de pesquisa realizou viagens a bordo de um cruzeiro marítimo que ia de Recife a Fernando de Noronha e passou o tempo observando os passageiros que registravam, com câmeras filmadoras portáteis, as situações da viagem. No fim do percurso, os produtores procuravam aquelas pessoas e perguntavam se elas estariam dispostas a doar seus vídeos para a realização de um documentário. O filme de Marcelo Pedroso é, integralmente, feito com as imagens cedidas – de bom grado – por aqueles homens e mulheres, passageiros de diferentes viagens a bordo do navio Pacific.

De saída, essa escolha constitui um claro dilema ético: o que fazer com as imagens cedidas pelo outro, e que não se destinavam ao filme? Como compor uma narrativa a partir de tantos pontos de vista diferentes? Embora reconheçamos a importância dessas questões para o campo do documentário, preferimos evitar a argumentação em torno desses problemas éticos (já trabalhada intensamente nos debates sobre o filme). Em primeiro lugar, porque muitos dos que rejeitaram *Pacific* à primeira vista só conseguem enxergar um não-filme como possibilidade (e, com isso, dedicam muito pouca atenção à montagem e às escolhas peculiares de Pedroso diante do material filmado, como procuraremos fazer adiante).

Nesse sentido, gostaríamos de apontar especialmente para algumas dimensões do estatuto estético dessas imagens, que tornam *Pacific* um filme profundamente singular na história do documentário brasileiro. Em primeiro lugar, se é que se pode falar de arquivo em relação a esses registros, trata-se de *arquivos do presente* – inclusive, de um presente que engloba o próprio tempo da montagem, como bem lembrou André Brasil (2010). Diferentemente de outros filmes realizados com imagens já feitas – os chamados filmes de *found footage* –, que quase sempre se voltam para o passado, *Pacific* aborda um presente tão próximo de nós que seu gesto de apropriação ganha uma complexidade inesperada. Se, em relação ao passado, a distância crítica é praticamente inevitável – e é, frequentemente, o que motiva a realização de obras como as de Harun Farocki ou Alexander Kluge –, o presente impõe ao organizador dos arquivos uma profunda dificuldade: os riscos da aderência, do excessivo distanciamento crítico ou dos julgamentos precipitados são onipresentes.

Pacific também impõe uma diferença crucial em relação àqueles filmes feitos com imagens igualmente domésticas, mas situadas em algum lugar do passado. Num filme como *Supermemórias* (Danilo Carvalho, 2010), que opera a partir de registros familiares que retratam a cidade de Fortaleza nos anos 1970, a domesticidade das imagens já renasce, no

cinema, fortemente embebida do verniz da lembrança, o que as torna imediatamente menos ridículas, menos banais. A distância temporal impõe aos arquivos um outro interesse – em que o caráter histórico se destaca –, e sua própria materialidade – no caso de *Supermemórias*, são imagens em Super 8 – já se apresenta como um vestígio de um outro tempo, mais afeito aos afetos contemporâneos do espectador.

Em *Pacific*, o que perturba é que são justamente essas imagens precárias, instáveis, quase sempre muito banais, que constituirão integralmente o material expressivo do filme. Esse material bruto nos será oferecido de maneira igualmente bruta: sem intervenções gráficas, sem trilha sonora, sem contraponto com outras imagens (como é tão comum na maioria dos filmes de arquivo). Há um interesse em produzir – ou antes, de provocar – um pensamento sobre as imagens que aposta na imanência desses materiais, sem que seja preciso alterá-los em demasia, produzir descontinuidades ou operar por justaposição.

O deslocamento do registro doméstico para a tela do cinema – associado ao trabalho imersivo da montagem sobre o qual falaremos mais adiante – parece ser profundo o suficiente para despertar no espectador um conjunto enorme de questões: ainda que permaneçam, por vezes, irritantemente banais, nossa experiência com essas imagens difere imensamente daquela das telas dos celulares ou dos dispositivos de reprodução caseira. Ao interromper o fluxo da exibição doméstica, isolar e articular, alterar as dimensões espaciais das imagens, conceder-lhes outro tempo, a operação do cinema produz uma outra espectralidade: na atenção detida que *Pacific* nos demanda, as cores da banalidade vão se tornando mais e mais variadas, manifestando tensões e diferenças (talvez ínfimas na vida cotidiana, mas enormes no cinema), revelando modos diversos de ser e de conviver na imagem. Como no deslocamento da banalidade televisiva operado por Eduardo Coutinho em *Um dia na vida*

(2010), o cinema produz não apenas um outro formato de exibição das imagens, mas um outro espectador (Guimarães, 2010).

Mise-en-scène, auto-mise-en-scène, mise-en-abyme

Em certa medida, o gesto de *Pacific* partilha de (e pensa sobre) uma experiência histórica muito contemporânea: em nossos dias, a experiência da viagem não se dá apenas conjuntamente à produção de imagens, e nem apenas as imagens se tornam um lugar privilegiado de experiência (ou de *performance*). Em alguns casos, produzir imagens tornou-se – simples e terrivelmente – a única experiência possível. Em uma praia na ilha de Fernando de Noronha, um casal pergunta ao guia turístico sobre o tempo de que eles dispõem para aproveitar o lugar. O guia responde: “aqui é só fotos mesmo”.

No entanto, mais do que destacar esse forte caráter de constatação de uma experiência com as imagens na contemporaneidade (e reconhecer, no filme, sua inegável relevância histórica e sociológica), preferimos investir em uma análise da peculiaridade da *mise-en-scène* de *Pacific*: inteiramente constituída por inúmeras outras *mises-en-scène*, o que se documenta no filme é tanto aquilo que vemos como o próprio ato de pôr em cena, sobretudo o ato de colocar-se a si mesmo em cena. O filme documenta essa contínua “recriação/reinvenção de si” (Ricardo, 2011: 22) através das imagens, e se interessa pelas diferentes modalidades de encenação – ou de *auto-mise-en-scène*, para utilizar os termos de Comolli (2008) – constantemente realizadas pelos personagens-passageiros.

O que se mostra importa tanto quanto as maneiras de mostrar. Diferente de outros filmes de arquivo, que se interessam prioritariamente por aquilo que as imagens têm a revelar sobre o mundo diante da câmera, o que o filme documenta é justamente o olhar, o gesto de *mise-en-scène*, as escolhas – de enquadramento, de composição, de delimitação do campo

visível – efetuadas por cada um dos personagens, e os múltiplos afetos que impregnam as imagens desde seu nascimento.

Se o filme pensa, é a partir de uma primordial *mise-en-abyme*, que se efetiva como princípio organizador e estratégia narrativa central. Se em outras obras o objeto do filme é constituído por aquilo que se pode perceber do mundo nas imagens alheias, aqui o objeto é, antes de tudo, o próprio *olhar* que constrói a imagem – e que permanece como força organizadora da cena e dos afetos. Um personagem filma o outro, e o filme documenta esse ato: trata-se da difícil tarefa de ver pelos olhos de alguém, de lançar um olhar sobre o olhar daquele que olha para o outro ou para si mesmo.

E é nessa estranha espécie de *mise-en-abyme* que o filme ganha uma complexidade insuspeitada: estamos diante não apenas da narrativa dentro da narrativa, nem do quadro dentro do quadro: antes, vemos o olhar dentro do olhar, constituído e perfurado pelo olhar do outro. E é também nesse gesto que o filme adquire sua dimensão mais fortemente etnográfica: *Pacific* é um enorme esforço de etnografia do olhar, de pensar com os olhares de um grupo de pessoas, de suas encenações e auto-encenações, de seus modos de narrar e de construir imagens próprias.

A câmera em *Pacific* é sempre subjetiva: sempre que alguém filma algo, esse olhar é implicado, povoado por afetos que se encarnam no enquadramento, vestígio de uma subjetividade dos personagens-fotógrafos. Em inúmeras imagens, há uma conexão primária, umbilical com aquele que filma: conexão essa que percebemos tanto nas inúmeras referências ao ato de filmar presentes na banda sonora quanto na configuração das imagens como uma sorte de extensão do corpo de quem filma.

Nesse sentido, a própria dramaturgia de *Pacific* se dá a partir dessa encarnação: o personagem não está apenas diante da câmera, ocupando o quadro, mas atrás dela, e se constrói também a partir das imagens que produz e que o filme monta. Exigindo do espectador um trabalho incessante e suscitando uma atenção detida ao detalhe (posto que os afetos de cada

personagem participam de cada pequena escolha de composição), essa variação das imagens dá ensejo à construção de uma dramaturgia muito complexa: desde Dida (o narrador debochado, repleto de auto-ironia e sempre pronto para a próxima paródia), passando pela menina que filma os pais no interior do apartamento, até o casal apaixonado (que constrói verdadeiras declarações de amor em imagens), acompanhamos uma intensa mobilidade dos olhares, adivinhamos pequenos dramas, somos constantemente afetados pelos afetos alheios.

Montagem imersiva

Diante das imagens dos outros, trata-se, como nunca, da escolha sempre difícil – e inevitável – sobre o que mostrar e sobre o que esconder; o que expor ao julgamento do espectador e o que deixar de fora da operação do cinema, que somente se completa na sala de exibição. Não produzimos as imagens e, no entanto, é preciso conduzir de um fragmento a outro. É preciso produzir relações entre os planos, ainda que em sua gênese essas conexões fossem totalmente insuspeitadas.

Pacific constrói uma narrativa comum a partir de várias viagens a bordo do navio e dos registros disponíveis nas várias câmeras dos passageiros. A opção é por uma narrativa linear, que vai do aeroporto à viagem em alto mar, da vivência de um dia em Fernando de Noronha à apoteótica festa de Ano Novo a bordo. Essa enunciação recolhida, esse agenciamento de “uma multiplicidade de pontos de vista sempre instáveis e erráticos” (Feldman, 2011: 13), constrói ao mesmo tempo uma narrativa coerente e uma temporalidade distendida, pouco sintética ou assertiva.

Como nos diz Ilana Feldman, “uma vez dentro do navio lá permaneceremos” (Feldman, 2011: 13). Partindo sempre da imanência das imagens e recusando o comentário crítico explícito ou o acionamento de outros territórios imagéticos, a montagem articula esses registros

pacientemente. Ao contrário de outros filmes que lidam com o arquivo, não há uma interpretação pontuada do material, não há ressignificação abrupta e visível das imagens, não há contraponto com outras experiências possíveis. Além de “epidérmica” (Brasil, 2010: 65), a montagem é também imersiva: acompanhamos aquela experiência de dentro, unicamente pelo olhar dos passageiros. Se somos instalados no navio, essa profunda imersão se dá pela via da montagem.

E se a montagem é central, cada plano – e há planos longuíssimos – é, entretanto, íntegro em si mesmo, em sua potência particular. Se há momentos irritantes e repetitivos – que, no entanto, constituem essa temporalidade muito peculiar da viagem de navio –, há também instantes de rara beleza, como o afetuoso jogo de olhares entre a esposa que filma e o marido que finge tocar piano ao som de uma canção *pop* expelida pelos alto-falantes. Com o tempo, vai se constituindo um filme que expressa um interesse genuíno por aqueles que dá a ver e não guiado por eventuais preconceitos.

O ridículo está lá, evidente como em todas as imagens que produzimos em nossas viagens de férias, apenas para rirmos das mesmas depois. Mas também estão as relações amorosas, a alegria infantil, a violência, a diferença de classe, o exibicionismo, a espera do milagre, a ressaca, o gozo, o tédio e o pôr-do-sol. Seja na recusa em prolongar um plano que retrata uma senhora claramente fora dos padrões de beleza em trajes mínimos, seja quando decide pelo gesto contrário na sequência do piano – e permite o caminhar, o diálogo entre o casal, a música e toda a explosão de contradições de uma situação social, econômica e humana que só um plano longo (já o sabia Bazin) – é capaz de inscrever, a montagem de *Pacific* busca, pouco a pouco, em uma imersão paciente, a constituição de uma “justa distância” (Brasil, 2010) ou de uma “justa medida” (Ricardo, 2011) entre o distanciamento crítico e a adesão ao mundo dos turistas.

Nesses gestos precisos de montagem, o filme evita, a todo custo, o estabelecimento de caricaturas – tão facilmente possíveis em um universo povoado pelas fórmulas contemporâneas da felicidade de classe média. Se, como aponta Pablo Holmes em relação a certa sociologia brasileira, é sempre mais confortável “deixar o Brasil exatamente como ele sempre foi” (Holmes, 2011: 33), no cinema é sempre mais fácil colocar os pingos nos i’s e os acentos nos lugares esperados pelo espectador.

Diferente de um filme como *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro (surpreendentemente montado pelo mesmo Marcelo Pedroso), que acentua as extremidades de seus personagens e não vê problemas em se servir da palavra do outro para criar imagens unívocas e caricaturais, *Pacific* encara de frente – com desejo e paciência – a potência expressiva dessas palavras e, de certa maneira, compõe com elas frases brutas, desconcertantes, criando uma gramática que se move a passos lentos, numa ambígua e estranha forma de poesia, talvez.

Um lugar movediço

Como em um filme como *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, a temporalidade construída por essa montagem imersiva recusa o didatismo e bloqueia um julgamento fácil por parte do espectador: o filme nos força a entrar naquele mundo, a compreendê-lo a partir de suas próprias premissas. Ao recusar o contraponto crítico e investir na imanência, o filme nos oferece uma densidade – narrativa, psicológica, humana – cada vez mais intensa, não redutível a quaisquer esquemas simplórios.

Com o tempo, no entanto, a operação de *Pacific* vai se tornando ainda mais complexa, na medida em que os esquemas prévios é que passam a ser – sutil e constantemente – desafiados: a partir de certo acúmulo de imagens e de uma multiplicidade de afetos cada vez mais impressionante, o filme passa a nos devolver o olhar, problematizando constantemente o lugar do

espectador e tornando a condição espectral ainda mais movediça e instável. Nas palavras de Comolli, “no cinema, o que eu vejo me mostra de onde eu vejo e como eu vejo” (Comolli, 2008: 99): cada vez mais, no decorrer do filme, passamos a questionar o nosso próprio olhar sobre aquelas imagens.

Em um texto extremamente lúcido, Pablo Holmes afirma que *Pacific* é “um experimento permanente com a relação radicalmente constitutiva entre o público e suas auto-representações” (Holmes, 2011: 29). Em “uma sociologia feita à base de provocações” (Holmes, 2011: 29), o filme opera por constantes – ainda que sutis – movimentos de produção de questionamentos, dissolução de certezas aparentes, suspensões de juízo em relação às nossas crenças sobre as divisões do Brasil contemporâneo.

Como é próprio da natureza escritural do cinema – mas de forma absolutamente peculiar –, “o filme conduz seu espectador a um paradoxo do qual ele não pode fugir e frente ao qual ele é absolutamente abandonado” (Holmes, 2011: 29): paradoxo que consiste em confrontar, constantemente, o espectador consigo mesmo. Ao mergulhar na imanência, ao variar o gesto, ao conjugar – sem resolução possível – crítica e aderência, ao expor uma infinidade de nuances daquele estranho mundo (que, a cada momento, nos parece mais familiar), o filme suspende e questiona os nossos habituais mecanismos de diferenciação social, com os quais trabalhamos tão mecanicamente (no cotidiano ou na sala de cinema).

Com o tempo, os personagens vão se tornando mais e mais parecidos conosco, menos afetados, menos ansiosos e ridículos. Quando o olhar se volta para a nossa própria tela mental, os lugares onde havíamos encaixado aqueles sujeitos – e a nós mesmos, em relação a eles – é que já não podem ser os mesmos. Na organização singular dos corpos e dos afetos operada pela *mise-en-scène* de *Pacific*, o espectador tem de encontrar um lugar possível em uma escritura movediça, complexa, multifacetada; ao final da

viagem, nossas maneiras de dispor os corpos em seus devidos lugares é que já não parecem tão sólidas.

Referências bibliográficas

- BRASIL, André (2010), “Pacific: o navio, a dobra do filme”, *Devires* (UFMG), v. 7, pp.58-69.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008), *Ver e poder*, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- FELDMAN, Ilana (2011), “Do declínio da intimidade aos novos regimes de visibilidade” in *Pacific (textos para debate)*, Recife, PE: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE.
- ____ (2012), “A ascensão do amador: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade”, *Ciberlegenda* (UFF), v. 26, pp. 179-190.
- GUIMARÃES, César (2010), “Um dia na vida do outro espectador”, *Devires* (UFMG), v. 7.
- HOLMES, Pablo (2011), “Como é possível aprender sobre sociologia do Brasil com *Pacific*?” in *Pacific (textos para debate)*, Recife, PE: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE.
- RICARDO, Laécio (2011), “O documentário e o enigma da alteridade” in *Pacific (textos para debate)*, Recife, PE: Símio Filmes / FUNCULTURA / FUNDARPE.
- SIBILIA, Paula (2008), *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Filmografia

Pacific (2009), de Marcelo Pedroso

Supermemórias (2010), de Danilo Carvalho

Um lugar ao sol (2009), de Gabriel Mascaro

Um dia na vida (2010), de Eduardo Coutinho

O céu sobre os ombros (2010), de Sérgio Borges

VASSOURINHA, A VOZ QUE EMERGE DA IMAGEM

Rubem Rabello Maciel de Barros *

A voz e o vazio: a vez de vassourinha (Brasil, 1998, 16')

Direção: Carlos Adriano

Produção: Tatu Filmes

Produtores: Cláudio Kahns, Mika Lins, Carlos Adriano, Bernardo Vorobow

Pesquisa: Carlos Adriano, Bernardo Vorobow

Roteiro: Carlos Adriano

Fotografia: Carlos Reichenbach

Animação: Marcelo Tassara

Montagem: Cristina Amaral

Montagem de som: Eduardo Santos Mendes

Mixagem: José Luiz Sasso

Num momento em que a produção do cinema documental brasileiro tem devotado grande espaço à história da música popular, sobretudo por meio de narrativas biográficas como meio de reconstrução da história do próprio país, é importante avaliar de que forma e a partir de que conceitos os materiais de arquivo têm sido utilizados. Nesse processo, *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* (1998), curta-metragem de Carlos Adriano sobre Mario Ramos de Oliveira (ou Mario de Almeida Ramos, o Vassourinha), torna-se, pelos usos que faz do arquivo e por sua construção discursiva, um filme de grande potência para que se reflita sobre essa nova história construída pelo cinema. Elaborado a partir da perspectiva da estética *found footage*, que pressupõe a manipulação e a ressignificação do material de arquivo, o filme de Carlos Adriano permite que o espectador o interprete a partir de diferentes perspectivas, algumas das quais serão expostas a seguir.

* Mestre pelo Programa de Pós-Graduação de Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo - ECA/USP.

A voz e o vazio: a vez de Vassourinha foi o ganhador da *Gold Plaque* de melhor documentário de curta metragem do 36º. Festival Internacional de Cinema de Chicago (Estados Unidos, 2000) e eleito um dos dez melhores documentários brasileiros sobre música, em votação realizada pelo *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários* (Brasil, 2004). Seu roteiro inicial foi premiado no *1º Concurso de Projetos de Curta Metragem e Produção Independente* do Ministério da Cultura brasileiro, em 2007, o que lhe valeu uma verba de R\$ 40 mil.

O filme foi realizado um ano depois de *Remanescências* (1997), curta-metragem dirigido por Adriano a partir da manipulação de 11 fotogramas registrados por Cunha Salles em 1897, que seriam o marco inicial da produção brasileira. *Remanescências* foi considerado, no Festival de Telluride (Estados Unidos), em 2007, um dos cem filmes experimentais mais importantes da história.

Já na escolha de seu personagem, *A voz e o vazio...* dá o primeiro indício de sua trajetória pouco comum entre a produção de documentários sobre personagens da música. Vassourinha foi um intérprete de curtíssima trajetória, tendo deixado o registro de 12 músicas gravadas quando morreu, aos 19 anos, em 1942. Ainda assim, foi um sucesso no então emergente rádio paulistano. Aos 12 anos, em 1935, foi contratado pela Rádio Record, depois de vencer um concurso de calouros. Muito cedo começou a excursionar, fazendo shows Brasil afora, com artistas consagrados, como Carmen e Aurora Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva e outros.

Duas de suas gravações – *Seu Libório* (1941), de João de Barro e Alberto Ribeiro e *Emília* (1942), de Haroldo Lobo e Wilson Batista – estiveram entre as mais representativas daqueles anos, em termos de repercussão, segundo levantamento de Zuza Homem de Mello e Jairo

Severiano,¹ indicativo de uma carreira que começa a decolar em termos nacionais. De fato, Vassourinha já transitava com frequência pelo Rio de Janeiro, a então capital da República e centro emissor da música popular que ajudaria a configurar a ideia de nação no Brasil nos anos 30 e 40 do século passado, período que corresponde àquilo que Melo e Severiano chamam de “a época de ouro do rádio brasileiro”. De fato, a importância do rádio então foi exponencial, veiculando a música como produto de massa, com os elementos que ajudaram a constituir uma comunidade imaginada.

Assim como despontou cedo, Vassourinha tornou-se, em poucos anos, uma voz “evanescente”. Foi apagado da memória da cultura brasileira, restando sua lembrança apenas em alguns escaninhos, em especial naqueles em que seus admiradores de época permaneceram influentes. Em 1966, o jornalista Alberto Helena Jr. produziu um programa ao vivo na TV Record, levantando, para isso, materiais de arquivo que anos depois acabariam nas mãos de Carlos Adriano. Três anos depois, em 1969, suas doze gravações seriam reunidas em long play pelo selo Musicolor, da Continental. Em 1976, o produtor J.L.Ferreti relançaria o disco.

Em meados dos anos 90, quando começou sua pesquisa sobre o cantor, o cineasta interessou-se em retratar um artista que havia virado “nota de rodapé das enciclopédias de música popular”, um personagem à margem, pelo fato de ser sambista paulista, negro e criança (sua imagem mais recorrente é a de uma foto em que tinha 12 anos de idade, veiculada em uma revista popular da época, a *Carioca*, piscando com sorriso maroto).

Um personagem com tais características fugia, assim, a um receituário recorrente na produção documental que tomaria corpo principalmente a partir do século 21, com o advento do digital: a escolha de nomes de grande

¹ Severiano, Jairo; Mello, Zuza Homem de, *A Canção no Tempo - 85 anos de músicas brasileiras*, vol 1., 1901-1957. SP: Editora 34, 1998, pp. 202 e 214.

reconhecimento do público (proporcionando a possibilidade de ampliar a plateia específica do cinema para outra mais ampla, a da música popular); de quem se pudesse levantar um bom material de arquivo de cinema e televisão, de preferência números musicais, além de jornais; que permitissem recorrer a muitos depoimentos de seus contemporâneos; que sua trajetória permitisse a construção de paralelos com a história da música, das cidades e do país de maneira geral.

Mas, ao mesmo tempo em que pouco se sabia sobre Vassourinha e poucos registros havia, foi possível reunir um bom número de documentos, todos diretamente ligados ao cantor: recortes de jornal, partituras, fotografias, programas de shows, capas de discos, cartas, cartão pessoal, documentos oficiais (previdenciários, trabalhistas, contratos, certidões) e, sobretudo, os discos do cantor em 78rpm, cujo material digitalizado compõe e conduz toda a banda sonora do filme (à exceção de um pequeno fragmento, uma sobra de estúdio, guardada ao acaso por um pesquisador, em que Vassourinha canta um trecho de um sucesso da época). É a partir dessa pequena massa documental que Adriano irá moldar uma visão muito pessoal não exatamente de Vassourinha, mas de aspectos, fragmentos e visões que se podem extrair do material reunido. Nessa trajetória, Adriano parte de um princípio que lhe é caro, mencionado em sua análise da obra do cineasta Julio Bressane: “dotar de sentido as coisas da vida ou ordená-las de modo a fazer sentido são empreendimentos vãos, fadados ao fracasso”.²

Tomando esse mote como ponto de partida analítico, proponho quatro dimensões de leitura acerca de *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*. São elas: a experiência sensorial; o jogo de decifração; o olhar historiográfico; a dimensão ensaística.

² ADRIANO, Carlos, “Julio Bressane: Trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema” in ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo (org). *Julio Bressane Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, pp. 137-152.

A experiência sensorial

Em *A voz e o vazio...*, o discurso se constrói apenas e tão somente com os materiais de arquivo, à exceção do último dos quatro blocos, que é uma alegoria do processo de pesquisa empreendido pelo cineasta. Esse último bloco se distingue dos anteriores pela entrada em cena da cor, dos movimentos de câmera e de imagens atuais do cemitério onde está enterrado Vassourinha. Mais adiante, ao tratar da questão dos jogos de decifração propostos pelo filme, vamos propor uma leitura para esse trecho.

Nos três blocos anteriores temos uma narrativa que foge do tradicional arranjo “nascimento, vida e morte”, recheado com as obras. As obras estão lá, mas não têm caráter ilustrativo, e sim de fio condutor. Elas estão divididas em três grandes blocos que nos remetem à audição de um disco, numa sugestão sinestésica que pressupõe a reelaboração de uma linguagem artística, a música, em uma nova, o cinema, com suas especificidades. Seriam, assim, o lado A, a virada do disco e o lado B, cada uma dessas partes representando um bloco de sons e imagens.

O lado A é aquele que introduz autor e obra. Com quase cinco minutos, tem três subdivisões: a abertura do filme, a interpelação do espectador e o mosaico de imagens e trechos musicais interpretados por Vassourinha. A abertura é enunciada com uma sobre de estúdio, uma brincadeira em que Vassourinha canta um trecho de um sucesso de época, transposto como *overture* do curta-metragem. Diz a música: “Tá na hora do baile começar/Música, maestro, que a turma quer se espalhar”. O baile/filme tem seu início para a turma/espectadores.

Logo a seguir, um trecho retirado da música *Emília*, montado em looping, irá dialogar com o efeito de flicagem³ a que a imagem é submetida.

³ Alternância de fotogramas monocromáticos com a matéria do filme, de modo a produzir sensação similar à de uma luz estroboscópica

Assim, a imagem de uma foto de Vassourinha garoto, com 12 anos, piscando, reforçada pelo efeito estroboscópico da flicagem é acompanhada pelo áudio que repete, durante oito segundos, a fala recortada da música: “Ninguém sabe”.

Essa passagem-chave do filme sinaliza um rol de possibilidades de leitura. Em primeiro lugar, a flicagem é um dos elementos indicativos de que se trata de um filme de viés experimental, numa enunciação de campo de realização da obra. Em segundo lugar, flerta com um dos princípios caros aos filmes do Primeiro Cinema, anteriores à narrativa clássica, nos quais era frequente a interpelação direta do espectador, não respeitando o esquema clássico da quarta parede, construção simbólica do teatro do século XIX. Em terceiro lugar, sugere ao espectador que pouco ou nada se sabe sobre o personagem do filme, e que ele próprio parece brincar, por meio das piscadas com sorriso irônico, com as percepções que se terá dali por diante. Quarto lugar, pode ser lida também como uma brincadeira sobre a continuidade do disco: está riscado? Vai prosseguir? E, por último, sinaliza um elemento vital no entendimento do filme e de seu personagem, já sinalizado no título: a flicagem, que traz fotogramas monocromáticos (no filme, são utilizados fotogramas brancos e pretos, em situações diversas) entre os fotogramas com imagens, é, também, preenchimento (voz) e vazio (a cor sem imagem), presença e ausência, o palpável e o impalpável. Como se vê, essa pequena passagem tem importância capital também nas outras dimensões de leitura do filme.

A seguir temos um mosaico de imagens e grandes trechos contínuos de quatro músicas (*Emília*, *Volta para casa Emília*, *Juracy* e *Seu Libório*). Aqui nos é dado conhecer a voz de Vassourinha. Suas variações timbrísticas, seus volteios, a originalidade de interpretação dos sambas de breque que cantava, a maturidade de voz que soa estranha para um cantor tão jovem. Ao mesmo tempo, surgem na tela diversos documentos visuais que nos mostram um pouco de Vassourinha: notícias de jornal, fotografias,

contratos do cantor com a rádio Record, uma carta para a mãe, partituras, o registro de suas remunerações, cartas, partituras, capas de discos, programas de recitais e shows. Destaque para as diversas fotos que ganham relevo na montagem, com um trabalho de exposição primeiro de detalhes e depois de seu todo, ou vice-versa. A recorrência de ícones como o microfone (meio de projeção da voz) e o chapéu de palha (associado ao samba de breque) é elemento importante neste agenciamento das imagens.

No segmento, o arranjo de som e imagens remete para algumas ideias-chave do filme, das quais destacamos duas. A primeira é a de circularidade, como no caso de uma foto – de Vassourinha vestido de recepcionista de hotel – que gira sobre si própria, perfazendo a mesma trajetória de um disco a girar num toca-discos, numa sugestão sinestésica. Também é possível associar essa circularidade a uma visão da história e da historiografia, distinta da visão teleológica, em que a cada volta do disco, ou de um historiador diferente sobre o mesmo objeto, teremos um novo e diferente olhar, marcado pelos signos e valores do tempo do historiador. A segunda diz respeito a uma questão que também remete ao plano sensorial, conjugado à possível e provável tentativa que o espectador empreende para ler as informações escritas que se sucedem na tela. Aqui, Adriano estabelece a duração dos planos de modo a não permitir a leitura integral da informação escrita nas notícias de jornal e outros documentos. Trabalha, assim, na relação entre duração e legibilidade, tal como formulada por Noel Burch⁴, provocando o “desconforto da frustração”. O que, em termos práticos, significa que o espectador terá de encontrar outra chave de leitura distinta da simples apreensão das informações textuais em tela. No que diz respeito aos documentos apresentados, não se permite que sejam totalizados para representar “a” história, mas são mostrados como uma faceta dessa história. Uma história que pode ser apenas sentida, percebida, imaginada.

⁴ BURCH, Noel, *Práxis do Cinema*, São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 75.

Este longo bloco termina com a introdução de uma ruptura sonora: ao final de *Seu Libório*, o espectador passa a ouvir o ruído produzido pela agulha que corre no disco em direção ao centro, para que depois o aparelho realize a operação da *virada do disco*. Durante quase meio minuto, os ruídos são acompanhados de imagens diversas. Além do efeito sensorial de reconstituição do velho processo de audição de um disco, a passagem funciona também como um efeito de suspensão em que não se sabe o rumo da narrativa. É como uma passagem de tempo, indicativa de que novos parâmetros se avizinham.

O lado B do disco traz os elementos de desestabilização para as tentativas de leitura linear do filme. Em seus aproximadamente 6 minutos e 30 segundos, os documentos visuais e sonoros são reapropriados de forma a serem ressignificados. O trecho sinaliza primeiro uma aceleração do ritmo de vida de Vassourinha, por meio de letras de música que falam de prazeres (Esse baile tá gostoso como o quê/Vamos sambar de escangalhar), trabalho e conquistas (Eu trabalhei um ano inteiro/Pra conseguir juntar algum dinheiro/Fiz uma casa que é um amor/Pois tem rádio, geladeira e ventilador). Segue-se a isso uma sinalização de solidão (Hoje não tenho família/Não tenho lar nem amor/Volta pra casa, Emília/Que eu tô morrendo de dor). Em paralelo, a imagem começa a ser trabalhada, em um jogo que envolve diferentes distâncias focais, assim como o uso de uma retícula sobre uma foto de Vassourinha, de modo a fazer com que se crie um efeito de aproximação com a imagem em que, ao mesmo tempo que vemos os pontos pretos que formam essa imagem mais definidos, vemos também os espaços em branco entre eles. Voz (traduzida no ponto preto da imagem) e vazio. Proximidade que faz ver um detalhe e perceber o que não se pode ver, a lacuna. Numa dessas aproximações, a câmera percorre o ouvido de Vassourinha, enquanto na banda sonora ouvimos o som reverberado de “lembrar”, compondo uma associação entre ouvido e olvido, olvido e lembrança.

Nesse mesmo lado B, o som começará a “falhar”: novas rupturas e silêncios, fragmentos cada vez menores, trabalhados de forma a sugerir possíveis sentidos sobre a vida de Vassourinha. O verso “Até ficar rouco”, extraído de uma música sobre um torcedor de futebol vira um signo do cantor que está perdendo a voz; a repetição contínua de “Me sinto bem”, sucedida por uma frase que se repete e não se completa, como um disco riscado, aparece como uma ironia. Em paralelo, vemos no plano da imagem uma desintegração contínua, um esfacelamento que chega ao jornal rasgado.

Uma foto de Vassourinha com o indicador na boca, como quem pede silêncio, acompanhado de um leve ruído, após o corte abrupto da música, marca o início da parte final da experiência de audição do disco. O silêncio é acompanhado de imagens de fragmentos do rosto do cantor. Quando o som volta, há uma nova imagem de Vassourinha sob o efeito de flicagem e versos que soam como ironia: “Amanhã eu volto/porque hoje já lhe aturei demais”. Aparecem notícias sobre boatos da morte do cantor, outra com sua confirmação. O som é editado em sentido invertido, apenas fragmentos, o “Até ficar rouco” reaparece até a perda definitiva da voz, que simboliza o final da vida do cantor. No final do trecho, volta o mote do início do filme: “Ninguém sabe”, reforçando a ideia de circularidade.

Do material de arquivo e da sugestão de audição do disco, o filme pula para seu bloco final: entra em cena a cor e uma imagem subjetiva, com a câmera começando à frente do cemitério onde Vassourinha está enterrado e caminhando em travellings rápidos por entre as alamedas. São muitas idas e vindas que sugerem a busca por um túmulo específico. A rápida movimentação da imagem é acompanhada pelos sugestivos versos de *Apaga a Vela*, de João de Barros: “Bela, bela/Já não posso resistir/Apaga a vela, oh bela/Apaga que eu quero dormir”. Aqui, a enunciação é dupla: se a imagem traz o ponto de vista do cineasta que busca saber mais sobre a figura histórica, o som traz a “resposta” do cantor, pedindo que o deixem em paz. É o jogo da ironia, presente em todo o filme. O curta-metragem termina com

os mesmos versos do início (Tá na hora do baile começar...), enfatizando uma vez mais a estrutura circular e o fato de que as versões sobre a história não são nunca definitivas.

O jogo da decifração

Pela leitura do filme no nível sensório, podemos já dizer que a obra, ao não totalizar as informações existentes sobre o intérprete, propondo um arranjo a partir de novos parâmetros, busca enfatizar a questão da linguagem. Essa ênfase está clara a partir dos exemplos citados na manipulação dos sons e imagens do arquivo, assim como em outros elementos estruturantes. Nesse sentido, o filme vai deixando indícios ao espectador acerca de seu olhar sobre os vários aspectos envolvidos na narrativa (as questões biográfica, histórica, estética e filosófica, entre outras), estruturação recorrente na tradição do cinema experimental.

O primeiro deles está no próprio título da obra, em que salta aos olhos, pelo uso do recurso da aliteração, a questão da linguagem: *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha*.

À questão sonora soma-se uma carga de sentidos que ganharão corpo ao longo do filme. A principal é a contraposição entre voz e vazio, sendo a voz a materialidade maior a nos falar sobre o personagem (mas mesmo assim usada em outros registros, que não apenas o realista). No som, essa oposição aparece entre música e silêncios (os vários momentos de ruptura), matizada por reverberações, inversões e fragmentação sonora. Esse par tem também sua transposição na imagem, entre o ponto com informação e o sem informação, entre fotografia e imagem monocromática (na flicagem). O jogo de oposições também é sinalizado em dois movimentos de câmera, colocados simetricamente no início do lado A e no final do lado B: são duas panorâmicas, uma, a do início, da esquerda para a direita sobre a assinatura de Vassourinha, sinaliza um retorno no tempo histórico; a outra, da direita

para a esquerda, dá a entender que chega ao final a jornada de leitura do passado.

Outro interessante elemento a ser decifrado diz respeito aos tempos usados na montagem em algumas passagens. Eles evocam não só a já citada noção de circularidade como também o ritmo do samba de breque, gênero de que Vassourinha foi um dos precursores.

Outros elementos passíveis de decifração são as já mencionadas simetrias (começo, meio e final, ou começo e final) dos fragmentos sonoros “Ninguém sabe” e “Tá na hora, o baile vai começar”, o uso da ironia como recurso de leitura da história e o diálogo, por meio de sutis citações, com outros autores do cinema de invenção como Dziga Vertov e Julio Bressane. De Vertov, além da citação do início do espetáculo, que remete à cena inicial de *Um homem com uma câmera* (1929), há também o trabalho de montagem com o todo e o fragmento das fotos, usado em várias passagens. De Bressane, a começar pela própria evocação do universo da música brasileira, presente em muitos de seus filmes, passando pela valorização da expressão do canto e, por fim, pela cena final do cemitério, quando as formigas na grama remetem diretamente a um plano similar de *Brás Cubas* (1985).

O olhar historiográfico

No plano historiográfico, a articulação do filme o aproxima de visão benjaminiana da história, a começar pela escolha do personagem. A opção de buscar nos escombros da história da música um sujeito esquecido, marginal, que não permite, por meio de sua trajetória, fazer totalizações de sentido, e sim narrar, de forma fragmentária, o ponto de vista dos vencidos, dialoga com as notas *Sobre o Conceito de História*, de Walter Benjamin, e com outros pontos de sua obra.

O recurso frequente de parar o curso narrativo, de suspendê-lo por meio de silêncios; a valorização da espessura da linguagem, do diálogo entre experiência e objeto investigado, possibilitando uma leitura do filme como alegoria dos limites da história e de acesso ao real, aproximam o filme das teses de Benjamin.

Nesse sentido, o trato da obra com os documentos assume uma postura fundamental que a coloca na linhagem do *found footage*: aqui, eles não são um atestado inequívoco de verdade, e sim indícios materiais de outro tempo histórico, ressemantizados pelo olhar do presente. Novos significantes para antigos significados.

Como reforço ao já dito, vale ainda ressaltar a noção de circularidade, em oposição a uma linearidade teleológica, e a noção de vazio, lacuna, que simboliza a impossibilidade de recompor o passado e o real de forma integral.

A dimensão ensaística

Se o ensaio, como gênero, traz marcas e características textuais específicas, e se estas podem ser em grande parte estendidas à noção de filme-ensaio, *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* carrega consigo várias dessas marcas. A começar pelo seu processo de realização, no qual os caminhos de pesquisa acabaram por modificar a forma inicialmente prevista, com a incorporação de elementos do acaso (o fragmento musical inicial, uma ponta de filme velado com a imagem de Vassourinha, usada na parte que fala de sua morte) e, principalmente, pelo fato do material ditar a forma do filme. Sons e imagens estáticas, indícios da presença do cantor ajudaram o autor a criar uma fórmula que serve apenas a este objeto, não passível de repetir-se em outras obras, como atestam seus outros filmes,

ainda que quase todos eles versem sobre “aspectos materiais ignorados ou esquecidos da cultura brasileira enquanto artefatos”.⁵

Essa ênfase na trajetória do investigador em relação ao objeto de exposição de suas idas e vindas, tentativas de aproximação, enganos e acertos, proximidade e distância, tudo isso compõe a alegoria do processo de pesquisa materializada no passeio da câmera subjetiva pelas alamedas do cemitério, no último bloco do curta-metragem. Ali, o cineasta sai à caça do morto, traçando rumos às vezes retos outras vezes sinuosos, procurando alguém que furtivamente responde que quer dormir, repousar no desconhecido (apaga a vela, diz a música).

Outras marcas, ainda, são a da já muito comentada circularidade, oposta à linearidade e racionalismo do tratado, texto científico cartesiano por excelência; a intertextualidade, expressa no dialogismo em relação a obras de Vertov, Bressane e ao Primeiro Cinema; o recurso frequente do efeito de suspensão, parada para provocar estranhamento e reflexão.

Desponta, ainda, o uso frequente da ironia, tantas vezes utilizada para reforçar as possibilidades variadas de leitura em relação à construção discursiva, a ambiguidade decorrente da recusa a uma narrativa de tipo linear e totalizante.

Nessas quatro dimensões parece tornar-se claro que *A voz e o vazio: a vez de Vassourinha* segue uma rota diversa de tantos filmes que recorrem ao arquivo para contar a história da música popular. Muitos deles, aliás, deixam-se levar pela força da ação da música no imaginário do espectador, atendendo ao seu desejo de reescutar as canções que estão em sua memória e abrindo mão de uma construção propriamente cinematográfica. Aqui, os documentos levantados são ponto de partida para uma recriação artística, uma transposição criativa que vai da música ao cinema, reelaborada de acordo com as especificidades da linguagem evocada, numa tradução que

⁵ Depoimento de Carlos Adriano concedido a este autor em 07/04/2009.

não almeja, em termos benjaminianos, restaurar aquilo que havia na origem, e sim revisitar a realidade passada com os olhos do presente.

Referências bibliográficas

- ADRIANO, Carlos (2000), *Um cinema paramétrico-estrutural – Existência e incidência no cinema brasileiro*, São Paulo: Departamento de Cinema, Televisão e Rádio, da Escola de Comunicações e Artes/USP.
- BENJAMIN, Walter (1996), *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, São Paulo: Editora Brasiliense.
- BURCH, Noel (2006), *Práxis do cinema*, São Paulo: Editora Perspectiva.
- CESARINO Costa, Flávia (1995), *O primeiro cinema*, São Paulo: Scritta.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie (2009), *História e narração em Walter Benjamin*, São Paulo: Perspectiva.
- SITNEY, P. Adams (2002), “Structural film” in *Visionary Film – The american avant-garde, 1943-2000*, Nova York: Oxford University Press, pp. 347-370.
- VEYNE, Paul (2008), *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*, DF: Editora UnB.
- VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.) (1995), *Julio Bressane: cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno.
- WAIZBORT, Leopoldo (2000), *As aventuras de Georg Simmel*, São Paulo: Editora 34.
- XAVIER, Ismail (1990), “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo”, *Revista Novos Rumos*, São Paulo: Editora Novos Rumos/Instituto Astrojildo Pereira, Ano 5, número 16, pp. 51-71.

VIKINGLAND EL CINE REV/BELADO

Isabel Martínez *

Vikigland (Espanha, 2011, 99')

Director: Xurxo Chirro

Productora: Filmika Galaika

Grabación: Luis Lomba "O Haia"

Música: Senem Outeiro

Destreno: Fid Marseille 2011

“Um día Ken Jacobs topou no lixo uns descartes dum documentário televisivo sobre o assassinato de Malcolm X e decidiu apresentá-los, tal e como fôrom encontrados, sem maior manipulaçom, sem montage, baixo o significativo título de Perfect Film. Perfect Film é umha película de 1985 na que Jacobs reaprópria material alheo e anónimo filmado vinte anos antes. Mas é umha película de Ken Jacobs: o papel do artista nom consiste já na criaçom senom na sua mirada, no seu saber ver e saber mostrar. A morte do artista, no senso tradicional, conleva o nacimiento do público espectador como artista: a arte está na mirada, no marco, portanto na audiênciã. Qualquer obra de arte perde a sua condiçom como tal quando nom existe um público (especializado ou nom) que saiba apreciã-la, que saiba ...vê-la...,

Um dia Xurxo Chirro topou por casualidade umhas velhas cintas VHS que continham umha dúcia de horas de gravaçons de Luis Lomba. Topou-nas no momento ajeitado, quando a sua mirada estava preparada para entender, valorar e recuperar o que estava a ver; porque, como confessa o cineasta, de tê-las topado uns anos antes quiçã houbessem rematado no lixo.” (Pagán, 2012).

Vikigland muestra la vida de unos marineros gallegos que trabajan en un ferry que une la isla alemana de Sylt con la ciudad danesa de Romo. Luís, uno de los marineros, compra una videocámara y comienza a grabar su

* Profesora asociada na Facultade de Ciencias Sociais e da Comunicación - Universidade de Vigo.

vida cotidiana y la de sus compañeros en innumerables travesías en medio de un, cada vez más, duro invierno.

Xurxo Chirro ha estructurado la película en torno a diez capítulos y un epílogo con los siguientes títulos: tripulación, Luis, frío, nadal, en el minuto 48 aparece el título de la película *Vikingsland* en referencia al nombre del barco, nombre que descubrimos en las ropas de trabajo de los marineros, traballo, travesías, cuberta, xeo y brancura.



A lo largo del film podemos observar una evolución en la película hacia la abstracción, llegando a su culmen en el capítulo de “brancura” que se centra en mostrar planos de nieve y los efectos que provoca en la cámara con la ruptura de la señal electrónica y de la imagen.

En los primeros capítulos se centra en mostrar a la tripulación del barco, a Luís en el interior de su camarote grabándose como si de una especie de diario se tratara comiendo una naranja, escuchando las noticias de Radio Exterior, el muelle de embarque donde se retratan con la nieve y la cena de navidad que organizan los marineros gallegos del ferry. Estos primeros 48 minutos se puede observar claramente cual es el día a día de Luís en el barco y también su evolución con la cámara. En los primeros minutos de la película, podemos observar como uno de sus compañeros le lee el manual de instrucciones y le explica que lo más importante es grabar

lentamente, lección que irá incorporando junto con otras como la estabilidad de la imagen a lo largo de la película.

Después del título del film hay una clara desviación de lo figurativo hacia lo sensitivo que, tal y como apuntamos anteriormente, acabará con los planos de hielo y la destrucción de la imagen, mediante el forzado de la señal electrónica en el propio dispositivo debido a la intensidad lumínica y al deterioro de la cinta. En estos minutos, se nos muestra la dureza del trabajo, lo tedioso y mecánico que resulta, las condiciones en las que se realiza, llegando al extremo de quedarse atrapados en un mar de hielo.

Cuando hablamos de obras de metraje encontrado o *found footage*, suele implicar la apropiación de un material y su posterior remontaje para obtener un nuevo significado de ese material original. O dicho de otro modo, no se trata de trabajar a partir de una tábula rasa o material virgen, sino de hallar un modo de insertar la película en el interior de una red de signos y significaciones; Tal y como afirma Bourriaud:

“la pregunta artística no es: ¿Qué es lo que se puede hacer? Sino más bien: ¿Qué se puede hacer con? (...) Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo ‘ya se habría hecho’, sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes(..) Aprender a servirse de las formas, (...) es ante todo saber apropiárselas y habitarlas.” (Bourriaud, 2004:14).

En el caso de *Vikingsland* al propio Xurxo Chirro le gusta decir sobre su película que es una película de “metraje revelado”. Sin embargo, al analizar la película se nos plantea una duda: metraje revelado o rebelado?

Tal y como lo define la propia RAE revelar es:

(Del lat. *revelāre*).

1. tr. Descubrir o manifestar lo ignorado o secreto. U. t. c. prnl.

2. tr. Proporcionar indicios o certidumbre de algo.
3. tr. Dicho de Dios: Manifestar a los hombres lo futuro u oculto.
4. tr. *Fotogr.* Hacer visible la imagen impresa en la placa o película fotográfica.

Mientras que rebelar :

(Del lat. *rebellāre*).

1. tr. Sublevar, levantar a alguien haciendo que falte a la obediencia debida. U. m. c. prnl.
2. prnl. Oponer resistencia.

Vikigland es una película que se revela al descubrimos una historia oculta en unos materiales que a primera vista carecían de valor, un archivo personal de cuatro meses de trabajo en un ferry, donde gracias a la “manipulación” de Xurxo Chirro, se realiza un retrato de la emigración gallega en la década de los noventa. Se nos revela el material, al hacer visible la propia película y a su vez, ésta se rebela contra su propia desaparición tanto por el tiempo y la degradación del soporte como por el olvido y la dejadez que suelen sufrir la mayor parte de los archivos audiovisuales. Este destino, se rompe y, en un claro ejemplo de rebeldía, logra mediante un sistema de producción autogestionado alcanzar algunos de los festivales más interesantes del género a nivel internacional, caso del FID Marsella, donde se estrena y al que seguirán certámenes tan prestigiosos como Mar del Plata IFF, Jihlava IDFF, Fic Xixón, Cineuropa, Ficunam o Bradford IFF.

Xurxo Chirro, es uno de las personas más activas del panorama audiovisual gallego, programador, crítico, investigador, hacedor y gestor dentro de la Axencia Audiovisual Galega y, en la actualidad, en el AGADIC, ha sido uno de los ideadores de las ayudas que han generado la

aparición de esta nueva corriente de creadores y a los que ha defendido estoicamente desde diversas plataformas.

Para afrontar *Vikíngland*, optó por enfrentarse él solo a quince horas de material y mediante un largo proceso de montaje que dio lugar a un elevado número de versiones con variaciones de tiempo diversas obtuvo la copia final de noventa y nueve minutos de duración. En este período, las mayores dudas eran dónde establecer el punto de corte, optando, finalmente, por respetar el corte del camarógrafo excepto en la cena de Navidad que los hace patente mediante el uso de unos fotogramas negros. Xurxo Chirro que se autodenomina ideador y manipulador, ya que para él la historia estaba ahí, esperando a que alguien cogiese el material, lo manipulase y le diese forma.

Miguel Marías analiza de forma acertada ese paso de archivo personal a constituir una película con todas sus consecuencias: “Me interesa cómo el paso de unos 18 años convierten una ‘home movie’ en un documento directo (y ‘sin intenciones’ trascendentes o generalizadoras) no ya en un recuerdo (no hay nostalgia) sino en una reflexión desde el aquí y ahora acerca de un tiempo que cronológicamente no está muy lejos pero que resulta hoy absolutamente remoto.” (Marías, 2012).

Una de las características que más llaman la atención es el respeto por el material, en el proceso de digitalización no se intentó mejorar la señal audiovisual, se procuró preservar la imagen tal y como fue encontrada que junto con la ausencia de postproducción se respetó el formato original con sus drops, introduciéndolos en el relato así como la destrucción de la señal electrónica, que se debe en numerosos casos a las condiciones extremas en que la cámara estaba operando, bien por interferencias de otros aparatos electrónicos y maquinaria a su alrededor o por la luminosidad del hielo.

El resultado final, es un hermoso diálogo entre un camarógrafo y su cámara. Luís se muestra como un galán al conquistar al espectador con miradas directas y cercanas a cámara, el objetivo inicial de las grabaciones

de Luís: ser unas cartas audiovisuales a su pareja, se transforman en una seducción al espectador.

Luís también es seducido a lo largo de la película y, al igual que en cualquier historia de amor, sufre una pasión irrefrenable con su posterior relajamiento, hasta llegar al abandono y la ruptura de la relación con su cámara. Esto se hace palpable en la forma de grabar, en su dedicación y mimo, en como al principio se muestra titubeante con sus posibilidades, en el interior de su camarote experimenta las posibilidades de la misma, lentamente, la saca al exterior y muestra las actividades del día a día para que, finalmente, pase a grabar la cubierta y el exterior del barco, con planos fríos y cada vez más abiertos y largos llegando a alcanzar la abstracción.

Es interesante observar el final, la ruptura de la relación de Luis con la cámara y la exposición a una situación tan extrema de temperaturas, la imagen no soporta estas condiciones de abandono y acaba destruyendo la propia imagen.

En esta misma línea, José Manuel López señala que *Vikingland* contén tamén un camiño máis oculto, apenas suxerido, pola mente de Luís ao que ao principio vemos aprendendo a usar a súa cámara, xuguetón e ..retranqueiro.., pero aos poucos intuímos o desánimo da ausencia do fogar, das longas travesías por un inverno aparentemente eterno. Así, no epílogo vemos a un Haia apagado e somnolento que se converte na encarnación da morriña e o desánimo. Este progresivo distanciamento vese reflectido - paralelamente á evolución cara ao exterior da película- en planos cada vez máis longos e afastados coma se na súa inocencia cinematográfica “O Haia”, sen sabelo, partise do ...cinema verité.. para chegar ao ...direct cinema..., do camarógrafo intervencionista ao observacional. Ou coma se, mesmo, chegase máis aló traballando o concepto de duración nesas tomas finais - especialmente ‘Xeo’ e ‘Brancura’- que nos fan pensar, case sen quere-lo, en James Benning ou Peter Hutton. (Pena, 2011).

Desde el nacimiento del cine el trabajo ha sido una constante en el mismo. La salida de los obreros de la fábrica fue la primera secuencia con la que se inauguró el arte cinematográfico. Sin embargo, salvo en contadas ocasiones, el trabajo ha sido mostrado de forma vaga, más como un motivo secundario, el trabajo apenas se ha mostrado tal y como es, se huye de mostrar el aspecto duro y sacrificado que tiene cualquier trabajo, va contra el espectáculo cinematográfico mostrar lo tediosa y mecánica que suele resultar nuestra actividad diaria. Una prueba de ello está en la huida que realiza la cámara al desplazarse hasta acabar enfocando durante más de un minuto unas escotillas del barco.

A lo largo de los 99 minutos de la película vemos toda una maré de Luís en unas condiciones extremas, comprobamos las diferentes rutinas laborales que realiza. Somos testigos de una parte de la historia reciente gallega: la emigración a Europa, de sus condiciones de trabajo. Los referentes de estos retratos de emigración los encontramos en las películas de emigración de principios del siglo XX, en las que bajo el encargo de las casas gallegas dispersas por las ciudades americanas mostraban las ciudades y las actividades de estas entidades o algunas de las familias pudientes asentadas al otro lado del Océano. En este caso, el retrato lo hace el propio obrero que se dota de una cámara para mostrar su día a día, paralelismo que también encontramos con el cine de Godard. Si su *Film socialisme*, estaba protagonizado por un grupo de ociosos navegando en un crucero, en *Vikingsland* es un obrero el protagonista que muestra su realidad.

En la Edad Media se creía que una de las mayores peregrinaciones que podía realizar un hombre era hacerse a la mar y dejarse arrastrar por ella. *Vikingsland* es el retrato de una de esas peregrinaciones. La naturaleza está presente a lo largo de toda la película. Las condiciones extremas del clima, la soledad de los personajes, hacen que se enfrenten a una peregrinación a través de los mares del norte.

También se trata de un viaje iniciático en el arte cinematográfica. Vemos las primeras lecciones de operación y manejo de la cámara, cuando su compañero le lee las instrucciones y le explica el secreto que es grabar muy lentamente. Es una mirada pura y sin contaminaciones de ningún tipo. No hay ninguna pretensión de emular a nadie, tan sólo intenta mostrar su realidad lejos de su hogar y que quede constancia de la situación en la que vive un marinero trabajando en un ferry.

En este sentido tal y como apunta Jaime Pena:

“Cabría calificar a Luis Lomba de cineasta amateur si no fuese porque los cineastas amateurs tienen conciencia plena del cine que quieren hacer (o imitar: ese era el estatuto del propio Chirro hasta *Vikingsland*, un cineasta amateur que hacía películas a lo James Benning o a lo John Giavito). Por el contrario, Lomba (el personaje que Chirro ‘ha creado’) parece descubrir la puesta en escena sin ningún modelo al que imitar, como si ni siquiera supiese de la existencia previa del cine, algo altamente improbable, por supuesto, pero esa es la sensación que logra transmitirnos el “ideador y manipulador” de las imágenes, al conceder tanto protagonismo a un Lomba que no deja ni un solo instante de preocuparse por el encuadre justo y su imagen en pantalla, mientras desatiende su trabajo en el barco (y se acerca peligrosamente a la parodia: ‘Paisano, non te mires tanto’). El marinero ha devenido en un verdadero cineasta, responsable y consciente de su oficio. *Vikingsland* narra el nacimiento del cine.” (Pena, 2011).

Esta preocupación por estabilizar la cámara y buscar el encuadre, es constante en toda la película. Luis es consciente de que se está grabando y, en situaciones como el almacenamiento de víveres, se recoloca favoreciendo el plano, consciente de ese juego de seducción que han establecido los dos. Otro momento en el que se ejemplifica claramente es en la cena de Navidad, a pesar de la solemnidad que conlleva una noche como esa, podemos observar como la presencia de la cámara ha transformado por un tiempo la vida de este grupo, ella es la protagonista, todos se posicionan de tal manera

que puedan ser registrados, y con la intención de crear un documento de esa noche.

Tal y como afirma Quintín, respecto de *Vikingsland*:

“El resultado es muy interesante por dos vías distintas. Por un lado, el contenido de la película es muy agradable de ver. Las conversaciones que mezclan gallego, castellano, alemán y hasta danés le brindan al oído un tono distinto del habitual, el buen humor del improvisado cineasta y la camaradería con sus compañeros son notables y la travesía del barco —aun con las limitaciones de la tecnología utilizada— es muy atractiva. Uno termina sintiéndose amigo de los tripulantes y compartiendo con placer su viaje.

Por otra parte, la película tiene un interés teórico. Luis Lomba —así se llama el camarógrafo— filmó con un conocimiento muy elemental de las posibilidades gramaticales del cine, más o menos como los hermanos Lumière en su día. Es decir, que la película no está pensada desde el montaje, ni desde la eficacia narrativa, sino desde el mero registro, confiando en que se puede narrar sin planificar contraplanos y excluyendo absolutamente de cada toma cualquier alarde de virtuosismo y toda intención metafórica. El sorprendente resultado es que se puede hacer cine así perfectamente y hasta sospechar que todo lo que vino después es en cierto sentido una pérdida como afirmaba Henri Langlois.” (Quintín, 2012).

Esta vuelta a los orígenes, a lo simple e inocente que puede resultar una primera aproximación al hecho cinematográfico hace de *Vikingsland* una película especial. El planteamiento de la película demuestra uno de los axiomas que proclama el director “ante un modelo industrial totalmente decapitado, hay que replantear nuevas fórmulas productivas y buscar nuevos modelos narrativos que imiten constantemente formulaciones caducadas”, será el creador el que con su herramienta más importante, la inteligencia el que logre cambiar estas fórmulas ancladas en épocas pasadas.

Referencias bibliográficas

- BOURRIAUD, N. (2004), *Post producción: La cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MARÍAS, M. (2012), *Vikíngland*, declaraciones por email a Martin Pawley.
- PAGÁN, A. (2012), *Vikíngland, película perfecta*. Recuperado el 12/04, 2012, <http://albertepagan.eu/a-toupeira/cinema-galego/#>"Vikíngland
- PENA, J. (2011), "El blanco de los orígenes" in Revista *El Amante*, noviembre, 234, 33.
- QUINTÍN (2012), "Vikíngland" in Mar del plata (4), Recuperado el 12/04, 2012, <http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2011/11/09/mar-del-plata-4>.

A LUZ E AS SOMBRAS

Nuno Aníbal Figueiredo *

48 (Portugal, 2009, 93')

Realização, Argumento e Montagem: Susana de Sousa Dias

Imagem: Octávio Espírito Santo

Som: Armanda Carvalho

Som Adicional: Paulo Cerveira e Valente Dimande

Design Sonoro: António de Sousa Dias

Misturas: Tiago Matos

Direcção de Pós-Produção: Helena Alves

Produção Executiva: Elsa Sertório

Produção: Ansgar Schaefer

Apoio: ICA e RTP

Entre outros prémios 48, de Susana de Sousa Dias, recebeu aquele que é o maior prémio internacional atribuído a um documentário Português, o Grand Prix, no Festival Cinéma du Réel (França, 2010). 48 é um belíssimo filme e, na exata e justa medida, o capítulo de um trabalho cinematográfico que ilumina as imagens a partir do que nelas se esconde.

A obra da documentarista Susana de Sousa Dias é, de todas as nossas, aquela em que mais se podem encontrar os ecos do pensamento de Georges Didi-Huberman,¹ autor incontornável em qualquer reflexão atual sobre as

Texto reescrito a partir de “A luz e a sombra” in Revista Duas Margens, Ano 1, n. 0, Dezembro de 2010, pp. 109-111.

* Direcção da Associação NÚMERO – ARTE E CULTURA. Docente no Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing - IADE. E-mail: nunofigueiredo@portuguese festival.com

¹ Da sua extensa bibliografia, destacam-se: *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*; *Devant l'Image. Question posée aux fins d'une histoire*

imagens. Falta, é certo, ainda fazer uma eficaz e rigorosa transposição para o cinema das teses deste filósofo e historiador de arte francês, potenciando-as para uma nova leitura da sua história, uma história que faça prevalecer acima de tudo os seus traços de invisibilidade, que faça sobressair os vazios que habitam nas suas imagens.

Tal como *Natureza Morta-Visages d'une Dictature* (2005) também 48 vive do mesmo confronto com a memória, com o seu testemunho em imagem, fazendo ver, à semelhança do que Didi-Huberman preconiza, que são elas que nos sobrevivem, que perante elas somos nós o elemento frágil, de passagem, e que elas são, perante nós, o elemento de futuro, o elemento que perdura.

Para alguns, para quem as imagens da propaganda do Estado Novo são exercício de rememoração, o trabalho da realizadora surge como uma espécie de exorcismo, tão raras vezes fomos confrontados com a sua verdadeira dimensão: Salazar, a Mocidade Portuguesa, a Raça, Portugal de Minho a Timor; e o outro lado: a Guerra Colonial, a PIDE, os prisioneiros políticos.

Para todos, o regime de visibilidade que estas imagens ora produzem faz cair definitivamente o mito da sua omnitradutibilidade. “Dentro de uma imagem esconde-se sempre outra imagem”, professa a realizadora, e a desmontagem que ela faz da retórica subjacente à sua construção evidencia as técnicas de Propaganda e põe a nu os artifícios usados no discurso deste, como de qualquer Poder.

Susana de Sousa Dias (re)pensa as imagens de arquivo que usa e aquilo que serviu a Encenação de um regime ditatorial serve agora o seu oposto, sejam os filmes de propaganda ao Regime ou, neste filme,

de l'art; Devant le Temps. Histoire de l'art et anachronisme des images; Ce que Nous Voyons, Ce qui Nous Regarde; Phasmes. Essai Sur l'Apparition; La Ressemblance par Contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte.

essencialmente as fotografias de prisioneiros políticos. Como se o mecanismo outrora opaco se tornasse irremediavelmente transparente, desvelando sucessivamente a imagem escondida por detrás da imagem imediata e oficialmente transmitida.

O prólogo de *48* apresenta-nos o contexto histórico sobre o qual incide, coloca-nos no âmago, precisamente, de um (re)pensar das imagens e o documentário afirma-se, logo à partida, como um ato de resistência. São as seguintes as legendas iniciais que vão surgindo em fundo preto: “De 1926 a 1974 Portugal viveu sob a mais longa ditadura da Europa Ocidental do século XX. António de Oliveira Salazar foi o seu chefe e ideólogo político. A Igreja, o exército e polícia política (PIDE/DGS) eram os seus pilares. Colónias, nação e regime confundiam-se numa construção mítica baseada no conceito de Império. Com o eclodir da guerra colonial em 1961, a acção da PIDE/DGS intensifica-se nas colónias. Em 25 de Abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas, apoiado pelo povo, põe fim aos 48 anos de ditadura e à guerra colonial. Foi a Revolução dos Cravos. A PIDE/DGS foi dissolvida. Parte dos seus arquivos desapareceu. Entre estes, os arquivos das antigas colónias que continham as imagens dos prisioneiros políticos africanos.”

48, tal como *Natureza Morta-Visages d'une Dictature*, socorre-se apenas de imagens de arquivo, o mesmo é dizer, fabricadas – no caso de *Natureza Morta...*, sobretudo, imagens de propaganda televisivas e em *48* fotografias de prisioneiros da PIDE. O trabalho é, pois, à volta das expectativas que elas possam produzir. Ainda para mais naqueles que as fotografias representam. Às fotografias, a realizadora acrescenta o testemunho oral dos próprios retratados, mas esta escolha cinematográfica não torna o discurso redundante, antes pelo contrário: visa e produz um exacto contraponto às interrogações que essas fotografias suscitam.

No início só existem aquelas fotografias, nas aparências e nas contradições que elas revelam com o discurso que as ilustra, um discurso

que se dirige ao espectador com relatos de tortura descritos com a clareza de quem os (re)vive, pausas, palavras emocionadas e silêncios, porque o silêncio é, também, um modo de apresentar testemunho. Elas constituem-se como lugar de intimidade e a sua montagem um tremendo exercício narrativo sobre os labirintos e as armadilhas da memória. Quase nenhum dos protagonistas se reconhece nas fotografias da detenção, mas sim nas de saída, já reveladas pelo espelho deformado da tortura, uma tortura expressa em toda a sua dimensão brutal, física e moral.

No fim, diante das suas sombras (não por acaso, é verdadeiramente essencial a permanência subliminar das imagens através de recorrentes *fadings* e *crossfadings* – tipo sobre-impressões – entre fotografias), só resta aquilo que as imagens iluminam com a sua ausência, tal como o silêncio espelha aquilo que já nem as palavras são capazes de traduzir. No fim, tudo desapareceu, nenhuma imagem existe que consiga resgatar a memória. É a identidade e a dignidade daqueles a quem não conhecemos o rosto que ficarão sempre reféns.

É essa, pois, a absoluta justeza da proposta de Susana de Sousa Dias: a ausência (?) de imagem nos dois derradeiros (descontando o do epílogo) testemunhos de prisioneiros africanos, torna ainda mais duro esse *murro no estômago* causado pelo que é terrificamente descrito, mas sobretudo traduz o único lugar onde a verdade (aqui também no sentido de intimidade) pode ainda habitar. Não há ilustração possível. Apenas o vazio, a sombra de uma luz, a sua ruína.

Numa inversão semelhante à de *A Noite dos Mortos Vivos* (relembre-se que o filme de George A. Romero longe de ser sobre *zombies* é um filme sobre a luta dos direitos civis dos negros americanos nos anos 1960), 48 converte-se numa obra documental sobre a perda de documentos. Ou, se preferirmos, a da possibilidade do cinema mesmo quando a imagem lhe é negada.

ENTREVISTA

Entrevista | Interview | Entretien

SILVIO TENDLER E O CINEMA DE COLAGEM

Adriana Braga*

Silvio Tandler é um documentarista brasileiro especializado em filmes de arquivo, conhecido como "o cineasta dos sonhos interrompidos". Produziu mais de 50 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens e possui as três maiores bilheterias do documentário brasileiro. Possui licenciatura em História pela Universidade de Paris VII, diploma em Cinema e História pela École des Hautes-Études/Sorbonne e especialização em Cinema Documental aplicado às Ciências Sociais no Musée Guimet/Sorbonne. Recebeu da PUC-RJ o reconhecimento de "Notório Saber" por suas atividades acadêmicas na Universidade e o conjunto de sua obra. Entre seus principais trabalhos destacam-se *Jango, como quando e porque se depõe um Presidente da República* (1984), *Os Anos JK, uma trajetória política* (1980), *Josué de Castro, cidadão do mundo* (1995), *Encontro com Milton Santos ou o mundo global visto do lado de cá* (2007), *Utopia e barbárie* (2009). Com *Glauber, o filme, labirinto do Brasil* (2004) participou da Seleção Oficial de Cannes 2004.

Entrevista concedida em dezembro de 2012, no Rio de Janeiro.

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RJ. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Editora do periódico científico E-Compós. E-mail: adrianabraga1@yahoo.com.br

Adriana Braga - Como você define o cinema que realiza e quais foram suas principais influências?

Silvio Tendler - O cinema a que sempre me propus fazer, e para o qual tive como mestres o brasileiro Wladimir Carvalho, documentarista e professor da UNB, o cubano Santiago Álvarez, mestre do cinema panfletário, o holandês Joris Ivens, mestre do cinema de intervenção social, e do francês Chris Marker, mestre dos mestres. Jean Rouch me deu bússola e compasso para fazer a ponte entre cinema e pesquisa, ele mesmo um etnólogo-cineasta ou vice versa. Escolho a História como ciência companheira de caminhada nessa tentativa de “contar o mundo”. Aos vinte e poucos anos, em meados dos anos setenta, construí um caminho que trilho até hoje. O resultado desta trajetória de mais de quarenta anos de trabalho são mais de cinquenta filmes entre longas, médias e curta metragens, de filmes históricos, programas políticos, institucionais, minisséries e programas de TV e diversos tipos de documentário. Mas minha grande especialidade tornou-se o filme histórico com o suporte de imagens de arquivo, que considero filmes de colagem, como bem definiu o cineasta norte-americano Emile de Antonio, autor de *In the year of the pig* (1968), que escreveu: “Meu método é a colagem. Certos pedaços de filme formam um novo tipo de coisa quando são confrontados com outros pedaços, algo como (quando funciona) o todo, ser melhor que a soma de suas partes”.

Sobre o cinema de arquivo, ou de colagem, como prefiro definir o gênero, o crítico e teórico francês Marcel Martin escreveu: “É preciso manter em mente que montagem não é uma sucessão de tomadas, nem mesmo uma soma de seus conteúdos, mas sim algo que produz alguma coisa nova, original. Esta é uma aplicação marcante da lei marxista de mudança

dialética de quantidade para qualidade. Montagem está fundamentada na interação das imagens. Montagem ideológica significa possuir um ponto de vista político e moral preciso para colocar imagens que não possuem direta relação casual ou temporal juntas numa mesma sequência.” (Martin apud Leyda, 1964).

O Cineasta francês Chris Marker, o maior de todos, se assinava "bricoleur". O Panfletário cineasta cubano Santiago Alvarez dizia: "Deem-me um pouco de música e algumas imagens que faço um filme".

AB - Cineasta ou historiador?

ST - Cineasta e professor. Minha história mira no futuro. Vivo o presente e sonho com o futuro. O passado para mim é referência. A História é a ferramenta que utilizo para construir meus filmes, ainda que o geógrafo Rodrigo Fernandes me disse, ao redesenhar meu percurso cinematográfico, me considerar um cineasta mais próximo à Geografia do que da História.

AB - Que elementos significativos você apontaria no processo de realização de filmes de arquivo hoje, quando temos um inesgotável banco de imagens na Internet?

ST - Hoje é muito fácil, tecnicamente, construir um filme de arquivo: entre Google e Youtube encontram-se todas as imagens necessárias. Imagine uma pesquisa na era anterior à internet, um texto datilografado e redatilografado diversas vezes até chegar à versão final sem o “control c, control v” do computador. Tomar um ônibus em busca de cada lata de filme. Hoje, em 80% dos casos, basta procurar na internet e depois entrar em contato com os detentores dos direitos e pedir as autorizações de uso. Se for para uso alternativo basta copiar e colar, nem demanda de autorização exige.

Lembrar dos heróicos tempos da moviola, da película 16mm, do laboratório, da revelação, de copiagem, da truca, do desmontar o copião inteiro para remontá-lo pedacinho por pedacinho, isso sim é épico. Esta era a técnica utilizada para realizar os grandes filmes de arquivo que conhecemos. Ela é como qualquer tipo de cinema que utilizasse a película como suporte. Hoje, com as novas tecnologias, com o digital tudo ficou mais fácil. Fundamental ainda é ter uma boa cabeça pensante, que é o que diferencia um autor de um fazedor de filmes, sendo a técnica apenas um suporte.

AB - Você poderia citar algumas referências de bons filmes de arquivo?

ST - O Cinema de Arquivo tem seus mestres que realizaram obras primas. Isso coloca em destaque um Frederic Rossif (*Morrer em Madrid*, 1963), Alain Resnais (*Noite e brumas*, 1955), Santiago Alvarez (*LBJ*, 1968, ou *Now*, 1964), Chris Marker (*Le fond de l'air est rouge*, 1977), Peter Davis (*Hearts and minds*, 1974), Emile de Antonio (*In the year of the pig*, 1968), Bill Couturié (*Dear América*, 1987), Godfrey Reggio (*Koyaanisqatsi*, 1982). Sem esquecer o mestre dos mestres dos mestres dos mestres, o eterno Dziga Vertov com seu *O Homem com uma câmera* (1929). Montar um filme de arquivo requer a paciência para armar um grande quebra cabeças, desmontá-lo requer uma boa dose de insanidade, porque são tantas as partículas que compõe um filme de arquivos, tantas histórias que envolvem uma sequência, ou mesmo um plano, que requer muito mais conhecimento e envolvimento com a obra do que o simples visionamento, antes na mesa de montagem, agora no computador.

AB - Além de uma vasta produção cinematográfica, ao longo das últimas décadas você mantém paralelamente uma atividade constante de ensino

universitário, mais recentemente no curso de Cinema. O que você ensina em seus cursos?

ST - Em se tratando de cinema, temos que derrotar esta cultura livresca que se instaurou na universidade. Cinema se ensina e se aprende através de filmes. Não que o papel não tenha sua razão de ser. A palavra escrita sedimenta o conhecimento, faz circular ideias. Adoro o cheiro de papel. Me faz bem entrar no meu escritório e olhar aquele monte de livros que me dão uma ideia de solidez intelectual que comparo à sensação do fisiculturista quando entra numa academia e vê aqueles pesos robustos e se imagina capaz de levantá-los, todos, de uma só vez. O que me entedia nos cursos de cinema de hoje é que as pessoas leem livros e os recomendam a seus alunos ao invés de assistirem filmes juntos com seus alunos. É mais fácil, dá menos trabalho, tudo bem, mas nada substitui o prazer de um filme. Uma vez perguntei a Chris Marker sobre o trabalho dos teóricos em cinema. O “bricoleur” maior me respondeu: “Existe um ditado cubano que diz 'o leite da vaca quem toma é o bezerro'". Sou um artista e um professor “de antigamente”.

O Documentário sempre foi o patinho feio das artes. Durante muito tempo, tivemos que explicar que o documentarista é um artista, da mesma forma e com a mesma intensidade que o ficcionista. O fato do ficcionista burilar o imaginário recriando totalmente imagens, luzes, diálogos, cenários, confere-lhe um 'status' superior ao do documentarista, que tem como suporte para burilar sua arte a vida, filmada ao natural como matéria prima bruta para ser elaborada por seu olhar. O documentarista capta a realidade em estado bruto, olha, coloca a câmera num plano, num ângulo, escolhe um ponto de vista, elege pessoas que serão enquadradas, excluindo outras tantas, determinando a duração do plano. Filmará outros tantos planos de outros tantos ângulos, editará o bruto de seu material e à semelhança do joalheiro que lapida o diamante fará os cortes, colocará as falas, decidirá

sobre os efeitos sonoros e decidirá se deve colocar trilha sonora ou aproveitar a narrativa natural. Tudo isto é arte, tudo isto é narrativa.

Considero o "filme de arquivo" uma arte de colagem que exige muitos saberes, como: onde encontrar o material, identificar a procedência, reconhecer os personagens, as situações e uma vez de posse das imagens, redistribuí-las dando um outro sentido, diferente do sentido para o qual elas foram filmadas, torná-las outra coisa. Da mesma forma que um artista plástico pega uma revista, corta, recorta, cola, pinta em cima e transforma esta revista, usada como base de uma obra de arte se faz cinema de colagem, chamado vulgarmente de "filme de arquivo". Para esse tipo de filme não bastam as imagens pré-existentes, é preciso acrescentar músicas, ruídos, efeitos visuais - fade in, fade out, fusão, superposição, esfumaçamento, corte seco - e sonoros. O arquivo é a base. Quem burila a obra é o olhar do autor. E quem quiser embrenhar-se nesse território, o que deve fazer como formação? Ver filmes, ver filmes, ver filmes. Conhecer autores, gêneros, estéticas. A matéria prima que forma cineastas é o próprio cinema.

AB - Todo filme de arquivo requer o uso de fontes, quais são e quais os desafios para obtê-las?

ST - O documentário de arquivo é antes de tudo uma grande colagem, que a partir das inovações tecnológicas vai se sofisticando, a cada dia melhorando as narrativas, para atingir os mesmos objetivos. 90% dos filmes de arquivo são filmes de convencimento onde os autores defendem uma causa. Entre *Guernica*, de Alain Resnais, realizado em 1950 e *Sunrise over Tiananmen Square*, 1998, de Shui-Bo Wang, muita coisa mudou na tecnologia da colagem com o uso de suportes gráfico e artístico, mas ambos tem um viés poético e ideológico. Tentemos repertoriar as fontes dos filmes de arquivo par facilitar o entendimento do gênero:

a) A caixinha de sapato:

Velhas fotos que compõem álbuns de família são uma fonte primeira na obtenção de imagens quando se trata de retratar um personagem ou uma época. Fundamental para reconstruir uma personalidade.

b) Os filmes de família:

Imagens em movimento da intimidade de um personagem são fundamentais na reconstrução de uma personalidade. Até mesmo os filmes que não são todos “de arquivo” se utilizam deste recurso. Por exemplo, o filme *Crisis* (1963), de Robert Drew, sobre o problema de integração racial nos Estados Unidos, abre com a imagem de uma família feliz tomando café na casa de Robert Kennedy, com sua família contrastando com a solidão de George Wallace, governador racista da Geórgia, solitário com sua filha cuidada por uma ama negra. Os arquivos alemães estão plenos de filmes de Hitler na intimidade e o filme sobre Chaplin nos leva à intimidade do gênio do cinema. Eu mesmo tenho diversos filmes onde uso imagens do álbum de família, sejam fotos ou filmes, para falar de meus personagens.

c) O Cine-jornal:

Desde o nascimento do cinema, o cine-jornal é um gênero nobre de informação, que logo espalhou-se pelo mundo, fazendo circular informações em imagem em movimento, fundamental em uma época em que a televisão não existia, que uma vez recortadas podem ser reutilizadas na reconstrução histórica dos filmes de arquivo. Inventada nos anos vinte, a televisão popularizou-se somente após a Segunda Guerra Mundial. Até então, tudo que se conhecia do mundo, nos chegava via cine-jornais, assim o mundo acompanhou a guerra de 1914-18 e a Segunda Guerra Mundial. No Brasil, quando a TV ainda não era popular, as pessoas iam ao cinema assistir a trechos de partida de futebol nos cine-jornais. E o Canal 100 especializou-se no gênero. Hoje tornou-se um poderoso arquivo-fonte para quem quiser

estudar a época ou fazer um filme sobre o tema. Os políticos também utilizavam muito o gênero para divulgar suas imagens, inaugurando obras ou ato de governo, o que subvertendo a intenção da imagem é uma fonte preciosa para filmes de arquivo.

d) O filme institucional:

Não foi apenas Lenin que considerou o cinema a “mais importante das artes”. Hitler e Mussolini também. Hitler produziu a mais preciosa peça de propaganda, *O triunfo da vontade* (1936), de Leni Riefenstahl, e até hoje existe gente que assiste a uma das propagandas mais caras e bem elaboradas da história e confunde com o documentário. Milhões de quilômetros de película foram gastos em propagandas e institucionais que além de filmes políticos geraram filmes sobre indústrias, “progresso”, construção de barragens, eletrificação etc. Pode-se medir um regime ditatorial pelo número de quilômetros de película gasto com propaganda. Quanto mais ditatorial o regime maior a quantidade de propaganda. Hoje a ditadura é a do consumo e a da mídia. Nunca se produziu tantas imagens ditando modas, modos e costumes como hoje. Os “bricoleurs” do futuro terão com o que se divertir. Excelente fonte para filmes de arquivo.

e) Filmes de viajantes ou travelogues:

Invenção do gênero atribuída a Elias Burton Holmes, que antecede mesmo a invenção do cinema, quando o milionário de Chicago viajava, registrava suas viagens em placas de vidro, colorizava à mão, escrevia um texto, alugava um teatro e fazia uma apresentação pública onde projetava cenas de suas viagens a um mundo inacessível para os comuns dos mortais, ele mesmo lendo seus comentários. Pode-se dizer, sem medo de errar, que o documentário nasceu antes mesmo da invenção do cinematógrafo. Hoje Elias Burton Holmes tem seu nome na calçada da fama em Hollywood. O gênero “filmes de viajantes” multiplicou-se durante anos. Na França, existia

uma atividade conhecida como “connaissance du monde”, conhecimento do mundo, quando um autor viajava a um lugar que despertasse curiosidade e mistério e depois montava um filme. Ele mesmo sonorizava ou lia o texto ao vivo, projetava o filme e, depois, conversava com os espectadores que compravam ingressos para participar das atividades e conversar com o felizardo que tinha conhecido pessoalmente as entranhas da Amazônia, a civilização Azteca, Cuzco e Macchu Picchu, a civilização Inca. A sala Pleyel era um centro, em Paris, muito utilizado para estas atividades.

f) O filme etnográfico ou antropológico:

Enquanto francófonos e anglófonos discutem o termo mais apropriado, o certo é que inúmeras expedições foram feitas para conhecer e mapear outros povos, outras culturas, sempre vistas de um ponto de vista eurocentrista, onde media-se o tamanho da cabeça proporcional ao tamanho do corpo para, não raro, provar a superioridade da raça branca. O criacionista norte-americano Agassiz encomendou estudos ao fotógrafo Augusto Stahl para provar que misturar raças não fazia bem ao processo civilizatório. O que se vê nas fotos são negros altivos e bonitos medidos como animais enquanto uma europeia murcha e franzina está sentada como uma pata chocando um ovo. Nossa gente morena e tropical, misturando-se, criou um dos povos mais bonitos do mundo. Todo este material existe para ser usado em filmes de arquivo à exceção das fotos de Agassiz que encontram-se sequestradas em Harvard e requerem pagamento e licença especial de uso. Nesse sentido, Jean Rouch representou uma revolução no cinema etnográfico. Filmando desde os anos 1950, abandonou essa postura do colonizador e interagiu com seus documentados, entrando na cultura deles, fazendo com eles mais cinema do que antropologia. Sem abandonar o conhecimento, jamais.

g) Noticiários de TV e Agências de Notícia:

A televisão expandiu-se pelo mundo a partir do final dos anos 1940. Os equipamentos próprios da TV eram alimentados por válvulas volumosas que dificultavam o deslocamento dos equipamentos. Uma simples gravação externa requeria um caminhão gerador de imagens. Para a reportagem, as televisões se apropriaram da tecnologia do cinema e registravam as imagens externas em película, revelavam e colocavam diretamente no ar. Os telecines tinham a possibilidade de projetar em positivo, independente do suporte ser uma película reversível, que já vinha em positivo ou em negativo.

AB - Qual a diferença?

ST - Filmar em reversível era quando não havia necessidade de gerar cópias. O negativo era utilizado quando aquele material seria copiado para ser enviado para outras televisões. As agências de notícias eram importantes porque documentavam e enviavam para as televisões do mundo inteiro. Para entender esse processo de funcionamento é preciso entender um mundo que não tinha videotape, parabólica, transmissão por satélite. Era tudo demorado e artesanal. Tomemos como exemplo a Guerra do Suez, de 1956, que é o primeiro fato internacional que tenho na minha lembrança ter acompanhado quando tinha seis anos de idade. As televisões raramente tinham correspondentes. No Brasil havia uma rede de TV, a dos Diários Associados, que no Rio emitia através da TV Tupi. A Tupi era abastecida pela UPI, United Press International, que filmava em negativo em 16 mm em Suez, mandava o filme para Nova Iorque, onde era revelado, copiado e redistribuído mundo afora. Me lembro da guerra ter acabado e nós continuarmos assistindo pela televisão “novas cenas da guerra no Suez”.

Até meados dos anos 1970, a televisão utilizou película, câmeras de cinema e moviolas para editar reportagens e documentários. Este mercado em expansão – a cada dia nascia uma televisão nova que demandava aquisição de equipamentos – foi o que possibilitou o desenvolvimento do chamado cinema direto, uma vez que as televisões eram as grandes consumidoras de filmes e equipamentos. Estes filmes e reportagens conformam preciosos arquivos para nosso “Cinema de Arquivo”.

h) Fotografias, jornais e revistas:

Manchetes de jornais, recortes de notícias, fotografias fixas são fontes para os filmes de arquivo. Informam, dão ritmo, pontuam. Existem filmes feitos somente a partir de fotos fixas. Passeios de câmeras e zooms dão bom ritmo às imagens. Chris Marker tem um filme *Si j'avais quatre dromadaires*” (1966) feito exclusivamente com imagens fixas. Godard tem *Letter to Jane* (1972), onde explora longamente uma foto da atriz Jane Fonda. Eu mesmo recorro regularmente a estes recursos. Tenho uma série de TV, *Caçadores da Alma* (2012), de 13 episódios, onde falo do trabalho dos fotógrafos. Está no Youtube e pode servir como ilustração para o que aqui está sendo dito.

Retomo a frase de Santiago Alvarez citada no início desta entrevista: “Deem-me um pouco de som e algumas imagens e faço um filme” para dizer que todos os sons e imagens pré-existentes são fontes para os filmes de arquivo: noticiários oficiais, panfletos, imprensa clandestina, obras de arte, discursos gravados em fita cassete, imagens em 8, 9,5 mm, 16, 35 e 70 mm, gravados em Betcam ou betamax, vhs, hd, chips, digitais, cartazes, sons de rua, tudo é fonte. A partir daí, com paciência, perseverança e imaginação criadora pode-se fazer um filme de colagem.

AB - Como você escolhe seus personagens, os arquivos pessoais deles também são utilizados nos filmes?

ST - Eles me escolhem [riso]. *JK* foi um amigo que se propôs a produzir, *Jango* foi um desafio, *Marighella* a viúva me pediu, *Josué* foi um convite de um produtor e do neto, *Milton Santos* combinamos. *Glauber*, quando soube que morreu, fui ao hospital e o Carlos Diegues e o Joaquim Pedro de Andrade me convidaram. *Utopia e barbárie* é meu único projeto de certa forma autobiográfico, construído por mim. Uma coisa é certa: nunca nenhum dos meus biografados me desapontou. Sempre descobri homens de estatura maior que imaginava. Agora me devo um trabalho sobre uma mulher.

AB - Quais são seus próximos projetos?

ST - Adoto como modelo grandes homens, importantes em suas áreas de atuação, seja o recém falecido arquiteto Oscar Niemeyer, o múltiplo Darcy Ribeiro, Marighella, Glauber, Milton Santos, Jango, JK. O que todos estes homens de ideologias e profissões tem em comum para servir-me como modelo: são todos priápicos. São bons vivants, gostavam de viver. É o meu caso. Em dezembro fiquei tetraplégico, perdi todos os movimentos. Estava me entregando lentamente à morte, corroído por uma diabetes. Naquele momento decidi viver. Lutei junto com minha filha e minha companheira e estou aqui. Fazer filmes faz parte deste projeto de ânsia de vida e para quem em dezembro de 2011 estava desenganado, condenado à morte, estar fechando o ano com quinze novos filmes, somente sendo um priápico no sentido mais amplo do termo. Estou terminando uma série de 13 vídeos para a televisão, *Caçadores da Alma*, um etnodoc sobre a viagem de Guimarães Rosa na qual se inspirou para escrever dois livros, *Grande Sertão, Veredas* e *Corpo de Baile*. Meu filme se chamará *Na rota dos Grandes Sertões*. Estou terminando um filme sobre J. Carlos e tenho em produção 4 longas metragens (*Os advogados contra a Ditadura*, *Os Militares Democráticos*,

Alma imoral, em parceria com o Rabino Nilton Bonder, sobre as transgressões da alma e *Há muitas noites na noite*, sobre o Poema Sujo, de Ferreira Gullar. Vou ter que pegar um pouco de fôlego emprestado com o Manoel de Oliveira.

Referência:

LEYDA, J. (1964), *Films beget films: a study of the compilation film*, New York, Hill and Wang

INTERVIEW WITH ANDY GLYNNE

Jennifer Serra*

In the last few years we have seen the boundaries of the documentary filmmaking blurry with the production of films that go beyond its more traditional definitions, as we see in the hybrid between documentary and animation film: the animated documentary. The relationship between animation and documentary is not a recent phenomenon, but what we can understand from the growing visibility of films like *Ryan* (Chris Landreth, 2004) and *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) is that animation became more acceptable for the representation of social issues from the world we live. Combining the documentary's assertive narrative with the flexibility of the animation form, animated documentary can turn visible what cannot be captured by the camera or cannot be seen by our eyes, like thoughts and feelings. Moreover, it can penetrate in the subjectivity of the real world or in a mental universe as it is shown in the films of *Animated minds*, a TV series about people with mental health problems directed by Andy Glynne. The show combines the testimony of real people, who went through the experience of having some mental disorder, with an expressive audiovisual construction that gives an interpretation of the statements in both visual and sound layers. Trained as a clinical psychologist, Glynne has made several documentaries that explore issues related to health and mental health being awarded with *Animated minds* because of its theme and its approach. The *Animated minds* project consists of eight short films made in 2003 and in 2008: *Dimensions* (schizophrenia), *The light bulb thing* (bipolar disorder or manic depression); *Fish on a hook* (panic disorder and agoraphobia);

* Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP - E-mail: jennifer.jserra@gmail.com

Obsessively compulsive (obsessive-compulsive); *Becoming invisible* (eating disorders); *Over and over (and over) again* (obsessive compulsive disorder), *An Alien in the playground* (Asperger Syndrome), *My blood is my tears* (self-mutilation).

On March 2012, Andy Glynne came to Brazil to talk about his experience with *Animated minds* at the *12th International Documentary Conference*, an event associated to *It's All True – International Documentary Film Festival*. Having the theme “The Animated Reality: Animation in Documentary Film”, the conference aimed to present different ways animation can be used to represent real facts and to discuss the nature of the animated documentary. After the closing, Glynne gently agreed to tell us his experience and his considerations about the combination of documentary and animation as it is presented below.

Jennifer Serra - Andy, I would like to ask you some questions about the *Animated minds* project. For a start, I would like to know if this is your first animated documentary project.

Andy Glynne - Yes.

JS - And how did this project begin?

AG - I approached a commissioning editor in the *Channel 4*, which is a British television channel. And I said to her: “I want to make something about mental health, a film, but to try a different approach – namely animation. I was – as a filmmaker – always interested in trying to make films in a way that convey inner experience. The Commissioning Editor at the time, Katie Speight, asked me “Have you ever done animation before?” I said no. She replied: “Ok, me neither. Let's do it, we can do it!” So we took the risk and that is how the *Animated minds* series began.

JS – Where did the idea of doing an animated documentary come from? Were you inspired by another animated documentary?

AG – Probably, yes. I guess I watched a documentary, which was a Swedish documentary, called *Hidden* (David Aronowitsch, Hanna Heilborn and Mats Johansson, 2002). Have you seen it?

JS – Yes, I have.

AG - It was about children in Immigration Centres. And it was just one child talking in conversation with the immigration officer. Beautifully animated. I cannot remember whether I watched that before we came up with *Animated minds* or whether it was at the same time. I remember thinking: “My God, it’s brilliant!” And it was just this child talking about living in an immigration centre, and to keep his anonymity they animated him. I thought it was very impressive. I did think that the film had limitations but I loved the idea. Other than that, my inspirations are more about, you know, art, painting... like Rothko, Jackson Pollock or Jean Dubuffet, and the Naïve Art movement, in which inner experience (and often mental illness) found an expression using the visual form. And when you look at their art it was like, “Wow!”. Just in the picture, just in the painting, there was something that said more than words can ever say; for me at least. And if you can create a marriage between this kind of imagery and the verbal testimonies of people with mental health problems, then maybe you can end up with something – a kind of Gestalt. So the whole thing was an experiment which I had no idea whether it would work or not. And I still don't know!

JS - You worked with a group of animators on this project. Were these animators from *Channel 4*?

AG - No. *Channel 4* doesn't make any programmes itself. The whole production was done through my production company, Mosaic Films. As soon as the first series was commissioned, I interviewed lots of animators and I got them to pitch and do some concepts designs and also to see if the relationship worked and there was a shared understanding and vision.

JS - What about the people who gave their testimonies to the project? I mean, the people with mental health problems. How did you find them?

AG - We did a lot of research. What we did was to speak to people in the hospitals, to the doctors, to my friends who were clinical psychologists and to communities groups, like support groups, in different regions around England. When we found them up it was very easy for them to open their doors and to talk to us because of my background (as a clinical psychologist) and if I didn't have this experience they probably would have gone "No, no, no, no. We don't trust you." And what we did was probably three stages. So Stage One was talking on the phone to a lot of people. Stage two was meeting them. And Stage Three was recording them. And even at Stage Three we used, maybe, 30% of the people we recorded. So let's say we spoke on the phone to one hundred people, met with forty people, interviewed and recorded ten people and used four. You see, sometimes you go into an interview with the sound recordist and you're like... "Ok", after two minutes, five minutes it doesn't work. Either they are nervous or there's something about how they speak that simply doesn't work for the purposes of animation.

JS - Did you interview someone twice for this project?

AG – Not for *Animated minds*. For other things yes, but that's normally because I messed up the audio recording. Normally it was one sitting, which went anywhere from forty minutes to three hours, depending.

JS - Did you have someone else working with you in the interviews?

AG - Yes, sometimes I did sound, sometimes there would be a sound recordist too.

JS - Did the interviewees work with you in the process of making the animations?

AG – Well, I went away and then edited it down to three or four minutes. The editing process took far longer than I realized. I thought it would be very quick but it wasn't. You got a bit there, a sentence there... you got to make a narrative and we took all the “hmmms” and the “aahs” out then we played it back to them, and asked them “Are you happy with this?”. Sometimes they said: “Yes”. Sometimes they said: “No”. But for the “no”, usually... I am trying to think that with the *Animated minds* maybe one person said “No” because they talked about some personal details which they didn't want to go in the film – and we took this out, of course. The next stage was storyboarding. Sometimes we would send the storyboard to these people. With *Animated minds* I don't think we set down and brought back ideas, because a lot of them didn't have any specific visual ideas. There is one film, *Dimensions*, which is about schizophrenia. It wasn't really animation. It was motion graphics. It was difficult because it's very rare for Schizophrenia to involve visual hallucinations, per se, so the question then becomes how the hell do you show that on a film? So I talked to him a lot

because I didn't want to misrepresent him but I filmed most of it. Then Rob Chiu worked with the footage.

JS - Did any of the interviewees tell you about how he or she should be represented in a picture?

AG - No.

JS - So, then, you had freedom to interpret visually every character.

AG - Yes.

JS - Since you have chosen to make an animated film, did this decision change the way you made the interviews?

AG - We recorded all the audio and then I would select the animators. Let's say that we had ten animators that maybe we would work with. Then we did the interviews and ended up with four recordings, four narratives, and I picked out of those ten, four animators. And I assigned them to each film. So for example, this guy, called John, would be really good for animating that film and this girl called Maria would be great animating the film on depression, for example. Then, it's a process of storyboarding. And when the relationship works between documentary director and animator, it's like a marriage. When it works, it's great! When it doesn't – well, it can be very difficult. Because he gives you ideas, you give him ideas and he starts drawing it. Occasionally it doesn't work. Then it's because the animator don't really understand the subject or maybe I don't understand the animator. When that happened it was difficult because I had to direct every single frame. And that was hard.

JS - Did you give ideas about the drawings and how the animators should represent the people?

AG - Both. For sometimes I have an idea. I cannot draw. If you ask me to draw you now, the best I can possibly do is like... (draw simple stick figures). That is the best of my drawing. I cannot draw at all. I can visualize. The visualisation has to be inspired by something. Of course, they also come up with ideas because they are very visual... illustrators, animators. But the process of it involves continuous refining.

JS - You said that you can't draw but don't you think that, for the *Animated minds* project, the concept of the visual representation is more important than the drawing itself?

AG - Well yes but I do get very embarrassed coming to festivals like this and being called a "Director". Because to me... You know, I didn't write scripts. I just edited someone else's voice. I didn't draw it because an animator did it. I feel more like a facilitator or an educator. With the animators, for example, I sat down with them for a long time and I explained them exactly what this person was going through. I would explain what the symptoms are like. I would show them another film. I would give them books to read, helping them make the film and not that I am making the film.

JS - How do you see the relationship between audio – the speeches, the music, the soundtrack – and the visual content in the *Animated minds* films?

AG - At about halfway through the production process we get a composer involved. There is always a composer. We never use library music or anything like that. We start talking to the composer... Again, it's about

education, talking about the problems and what we're trying to create. We show him the storyboard and he goes away and start collecting foley and soundscapes. But also as I said yesterday when Michael Renov was showing the film *His mother's voice* (Dennis Tupicoff, 1997). There is never any music in my films. We have only used music to set context. For example: in the series we are doing, at the moment, about these people from refugees form around the world, there will be a little bit of music, just to set context, but with *Animated minds* there is no music. The audio mix usually results in the music and effects being quite low, compared to the voice itself, which is given prominence. Actually though, there is one film where the music is much higher, *The light bulb thing*; about someone with manic-depression (bi-polar disorder). And when she is high, everything is like the same noise and you see when she is going down the escalators and into the subway (*does a scratchy noise*), everything is kind of really noisy as her sense are so heightened. So these two aspects: one is the music itself, or the music and effects, and the other is the sound design. And it is very important: A, to get it right; and B, to keep it as low as possible compared to the voice. Because the most important thing is the voice.

JS - For you, which is the best way to bring audio and image together in this kind of project?

AG - I think it depends on the film. You know, my problem with the film yesterday (*His mother's voice*) for example was... to me the music invalidated the power of the voice. The testimony of that woman yesterday was so powerful. Why do I need to be manipulated into feeling even more than I already feel? I don't need those guitars and that music because it is so powerful – even more powerful - without. It sounded like too much, it was overkill. But there might be times when you need music. In my case, not.

JS - Now lets talk about animated documentary in general, not only about *Animated minds*. For you, what kind of benefits animation brings to a documentary film?

AG – None! OK, I’m being facetious, and maybe it’s better to say “Some”. Let me talk about your talk today (at the conference). Or let me go back to the session today because it is very important. It bothers me a lot that people talk about Animated Documentary as some kind of distinct genre. And the reason it bothers me is because I generally don't care whether it is animated documentary or not. What I do care about is whether the subject matter suits the form of a film. If not, why bother? And I think, to me personally, there has to be a manifesto, a kind of rule or set of rules, if you like. A manifesto of filmmaking. The first most important part of my manifesto is narrative and story. The most important part of the film, to me, is that my audience goes into the journey and that they are interested and engaged. If they are not, I don't feel the connection. The second most important part is context. Meaning: that is, has the way I filmed it is authentic to the subject matter. So, there is no point in animating someone going about their daily business just for the sake of it, if the context doesn't make sense. Whereas if someone is talking, if a child is talking about being a soldier in Uganda and how frightening it was to them but we don't want to identify the child, so maybe one can use animation. So, I think: Story and context. And my third and final rule will be: there has to be a contract between the filmmaker and the audience and between the filmmaker and the contributor. The main contract is between the filmmaker and the audience which says: what I’m doing, what I am showing you, even if I am using animation or still photographs or something like that, is till an attempt at conveying to you a truth, I’m still conveying to you "it happened"; the truth of that. And I feel that those three are important conditions of making the film. So, you know, there are beautiful short films like an independent film called *Boogie Woogie Pappa*

(Erik Bäfving, 2002). It is a Swedish film about the filmmaker's father. One day after his father died, he was cleaning up his father bedroom and he found a big box. A box full of those 35mm still camera negatives that hadn't been developed. And he made a film purely using still photographs to tell the story of his father's life. Beautiful! And these films like *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) that uses animation are incredible. And I think as long as you are telling a story that is contextualized for the way you're telling the story and you are doing it in an authentic way, I genuinely don't care whether it is animation or not.

JS – How do you see the future of the relationship between animation and documentary film and especially the future of animated documentary?

AG – It is very difficult for me because my background is in documentary filmmaking. So, the question for me should be how do I see documentary as a form that evolved. If I were an animator it would be a very different answer. So, for me I think documentary is about storytelling about people's real life. That is one definition. Films about buildings and films about animals, they are different. There are loads of different ways of telling those stories. Animation is becoming very important. The problem is when something goes through a trend or a fashion. Everybody is doing it. And I think that, actually, the future of documentary is not just with animation at all – obviously! Games... game are becoming very big. Can we merge the idea of interactive game with a real story? Short films, three minutes films, multi-platform concepts where we become part of the story that is being told – all of these are possible ways in which documentary is evolving. I mean, there are so many directions in which documentary is going, which I think are great and exciting. And animation will play an important part in that. But the problem is that I think animation suits three preconditions. And I talked about these preconditions that when you are representing something

about an experience, when you are telling a story that can not be told because of anonymity or because you are working with children, you know, all these things which I already talked about. The problem is that people are starting to use animation just for the sake of it. An example I gave in my talk, is that a lot of documentary filmmakers pitch ideas to commissioning editors, channels, whatever, they pitch ideas which don't necessarily work over documentary because they are not very visual. And when you pitch it, the commissioning editor at *BBC* or *Channel 4* turns round and says: "Why is it a documentary? Why do you want to make a documentary?" And the answer that most filmmaker's give is: "Because I am a documentary filmmaker". And the commissioning editor turns round and says: "Hang on a second. This seems to be much more of a radio documentary or maybe it is a good book, maybe it is a magazine article because I can't visualize it. I can't see it." Animated documentary films should not include animation just because they like it. There has to have, for me, the strong justification in the answer. And loads of films that I make have nothing to do with animation and never will, because there's simply no need for it.

JS – Andy, thank you very much for your interview.

DISSERTAÇÕES E TESES

Disertaciones y Tesis | Theses | Thèses

A PRIMAZIA DA PALAVRA E O REFÚGIO DA MEMÓRIA: O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

Tese de Doutorado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Multimeios

Instituição: Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Resumo: Esta pesquisa investiga como a memória e a oralidade, categorias importantes nas Ciências Sociais e em outros domínios do saber, pontuam a práxis cinematográfica de Eduardo Coutinho (constituem sua matéria-prima basilar), a partir de seu procedimento mais recorrente - a entrevista. Para tanto, delimitamos como recorte analítico os seguintes filmes de sua autoria: *Cabra Marcado para Morrer* (1984), *O Fio da Memória* (1991), *Peões* (2004), *Boca de Lixo* (1993), *Santo Forte* (1999), *O Fim e o Princípio* (2005) e *Jogo de Cena* (2007). Em alguns destes títulos, analisamos a emergência do par memória individual/social em grande parte das experiências narradas; nestas obras, o relato do vivido com frequência se encontra entrelaçado a um sentimento de pertença a um grupo ou comunidade, ou orientado pela existência de um passado comum partilhado pelos entrevistados. Em outros filmes, porém, notaremos que as entrevistas se tornam menos limitadas a um eixo temático e a uma vivência comum, culminando em encontros abertos, propícios à fabulação e ao afloramento de uma memória que promove inesperadas derivas narrativas. Outras indagações contribuem para mobilizar nosso interesse em torno deste cinema consagrado à "palavra" e à "recordação", e que quase sempre elege como protagonistas grupos sociais de pouca visibilidade midiática. Enumero

algumas: Que escuta é esta, a do diretor, capaz de provocar tamanha entrega do "outro" em cena? Como Coutinho consegue estabelecer laços de confiança com seus entrevistados? Que cinema é este que privilegia tanto a oralidade e aparentemente negligencia a dimensão visual de uma arte que sempre se orgulhara de não ser refém do verbo? E, por fim, quais memórias são revolvidas pelos sujeitos abordados pelo cineasta e que fatores intervêm neste exercício de rememoração?

Palavras-chave: Documentário, Brasil, Memória, Arte, Oralidade.

Ano: 2012.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.

FESTIVALES DE CINE DOCUMENTAL. REDES DE CIRCULACIÓN CULTURAL EN EL ESTE DEL CONTINENTE EUROPEO

Aida Vallejo Vallejo

Tesis de Doctorado.

Designação do Programa de Estudos: Doctorado en Historia del Cine

Instituição: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid - UAM.

Resumen: El estudio de festivales en el marco académico ha protagonizado un fuerte auge en los últimos veinte años, lo que ha permitido analizar estos eventos cinematográficos desde una perspectiva sistémica y global. La necesidad de establecer un mapa internacional de los festivales, así como la importancia de su análisis desde la perspectiva organizacional y antropológica, son campos de estudio recién abordados, en los que se han abierto innumerables líneas de investigación.

Esta tesis propone analizar, desde una perspectiva antropológica, las formas de funcionamiento del circuito de festivales de cine documental contemporáneo en la mitad este del continente europeo, haciendo incapié en su dimensión internacional, para analizar las interacciones sociales, económicas y culturales que se han ido tejiendo entre los distintos eventos en los últimos veinte años.

Basándose en las teorías de redes y sistemas, este trabajo propone, por un lado, un modelo teórico para el análisis de circuitos de circulación cultural internacional (específicamente el estudio de festivales cinematográficos), que incluye una amplia revisión bibliográfica sobre las últimas aportaciones sobre el tema; y por otro lado, su aplicación al estudio de caso de los festivales especializados en cine documental en la mitad este del continente europeo.

En el primer capítulo proponemos una visión estructural del circuito internacional de festivales analizando cuatro secciones: nodos (los festivales), redes (la aparición histórica del circuito), actores (agentes que circulan por la red) y marcos (límites normativos que modelan su desarrollo).

El segundo capítulo propone un estudio pormenorizado de las formas de interacción entre festivales, así como las dinámicas de cooperación y competitividad que se establecen entre ellos.

El tercer capítulo analiza las distintas agendas que se llevan a cabo a través de las actividades del festival (temporal, espacial, política, cultural, económica y ritual), y que son fundamentales para entender su funcionamiento.

Y en el cuarto y último capítulo partimos de la idea de retroalimentación, para analizar las formas en que el circuito de festivales y las dinámicas de producción de filmes se influyen mutuamente.

En definitiva, esta tesis supone un intento de sistematizar el estudio de festivales (históricamente limitado a las historias conmemorativas de encargo y a las críticas de prensa especializada) desde una perspectiva académica, ofreciendo un modelo universal para el estudio de dinámicas socioculturales, pero también económicas y organizacionales en el marco del circuito internacional de circulación cinematográfica. Además, es un primer paso hacia la reconstrucción de un mapa internacional de los

Festivales de cine documental...

festivales (en el marco específico del documental) y una reivindicación de la importancia de su papel en la historia del cine mundial.

Palabras clave: festivales, documental, redes culturales, producción, distribución, europa central y del este.

Año: 2012.

Directora: Maria Luisa Ortega Gálvez.

DOCUMENTÁRIO, FALSO E CIÊNCIA: ANCORAGENS E DECOLAGENS

Caue Fernandes Nunes

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Mestrado em Divulgação Científica e Cultural.

Instituição: Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: Essa pesquisa propõe uma investigação sobre o documentário audiovisual e sua interlocução com o conceito de “falso”, a partir de alguns filmes que se utilizam de narrativas que mesclam “ficção” com “documentário”. Ao final, há uma proposta de roteiro de um falso documentário cujo tema é a ciência, o terceiro elemento que dialoga com os conceitos de “documentário” e “falso”.

Palavras-chave: Documentário, Falso, Ciência.

Ano: 2012.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.

**FEITO LEITE DERRAMADO SOBRE PEDRA
A CIDADE, A MEMÓRIA E A MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO DE
JIA ZHANG-KE**

Isaac Pipano Alcantarilla

Dissertação de Mestrado.

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação.

Instituição: Universidade Federal Fluminense-UFF.

Resumo: A pesquisa concentra-se na reflexão sobre imagens de quatro documentários do cineasta chinês Jia Zhang-ke: *Dong*, *Inútil*, *24 City* e *Memórias de Xangai*. Imagens urgentes, forjadas no real, atadas às transformações intensas decorrentes da parasitagem e da potência do capitalismo na China. Imagens cuja dimensão estética e política geram desdobramentos que atravessam as próprias condições de existência do cinema, possibilitando o encontro de subjetividades, poderes, visibilidades e afetos. Assim, buscamos traçar uma linha que opere na imagem e no mundo, como o faz o próprio cinema de Jia Zhang-ke, tendo em vista dois movimentos complementares: os processos de subjetivação implicados aos novos regimes *espaciais* e *temporais*, representados de modos distintos pelos filmes em questão. No primeiro dos gestos, a cidade ocupa a centralidade das reflexões. Que cidades são essas e o que elas nos dão a ver sobre as relações entre o capitalismo, as reconfigurações espaciais e os sujeitos que as habitam? O segundo movimento do texto enfatiza as

associações entre as imagens e a memória, a partir dos olhares que se lançam a um passado esquivo e enxergam um presente que continuamente escapa. A montagem assume uma função preponderante em tais análises, por ser o ato que mobiliza o desejo de conexão e os respectivos agenciamentos nesse lugar onde o capitalismo já atravessou as camadas epidérmicas da sociedade. Na tensão entre a vida como cena e a *mise-en-scène* do cinema.

Palavras-chave: Cinema, Jia Zhang-ke, documentário, cidade, memória.

Ano: 2012.

Orientador: Cesar Migliorin.

CIRANDA: VIDEODOCUMENTÁRIO E JOVENS EM SITUAÇÃO DE RISCO

José Carlos Sachetti Júnior

Dissertação de Mestrado [texto escrito e filme].

Designação do Programa de Estudos: Programa de Pós-Graduação em Educação.

Instituição: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

Resumo: Um estudo sobre as possibilidades do registro audiovisual de pessoas cujas imagens não podem ser exibidas, no caso, crianças e jovens em situação de risco. Trabalho que envolve, além do texto escrito, a produção de um documentário no qual a abordagem desses jovens se dá indiretamente: no lugar das imagens deles, o vídeo apresenta obras - pinturas e *assemblages* - por eles produzidas em oficinas de arte-educação.

Palavras-chave: Documentário, Audiovisual, Educação Visual, Crianças, Jovens.

Ano: 2012.

Orientador: Carlos Eduardo Albuquerque de Miranda.

O AUTOBIOGRÁFICO E A ÉTICA NO DOCUMENTÁRIO COM FAMILIARES EM *O MEDO VAI TER TUDO*

Pedro Miguel de Castro Alves Monteiro

Dissertação de Mestrado [texto escrito e filme].

Designação do Programa de Estudos: Mestrado em Comunicação
Audiovisual – especialização em Fotografia e Cinema Documental.

Instituição: Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, Instituto
Politécnico do Porto – ESMAE – IPP.

Resumo: Documentar e construir memória é uma aspiração universal essencial a todos os povos. O cinema de não-ficção é um dos veículos óbvios para o materializar. Fazê-lo com sentido ético é respeitar não só a sua evocação, mas também aqueles que utilizamos para a verbalizar como participantes nos nossos filmes e aqueles que a recebem e a interpretam como audiência. O olhar subjectivo do indivíduo como autor é ao mesmo tempo um acto interventivo e político. Se esse olhar sobre o mundo for autobiográfico e na primeira pessoa, pode proporcionar às audiências uma visão intimista de factos históricos relevantes. À nossa mundivisão poderão então ser somadas outras vindas de uma miríade de diferentes perspectivas e pontos de vista, o que contribuirá por certo para uma visão múltipla e multiplicada desses mesmos factos históricos relevantes.

Palavras-chave: Documentário, ética, autobiográfico, subjectividade e memória.

Ano: 2012.

Orientador: Jorge Campos.