

A HISTÓRIA COMO MONTAGEM NO DOCUMENTÁRIO MODERNO

Simplício Neto*

Resumo: A partir das considerações de Georges Didi-Huberman sobre a montagem cinematográfica e de Jacques Rancière sobre os regimes artísticos, usaremos os documentários ensaísticos realizados por Alain Resnais e Agnès Varda para responder as seguintes perguntas: como as questões da representação do real se cruzam com as da análise do fato histórico? Qual o pensamento sobre a História que é próprio do documentário moderno?

Palavras-chave: Documentário, História, realismo, ensaio, montagem.

Resumen: A partir de las consideraciones de George Didi-Huberman sobre el montaje cinematográfico y las de Jacques Rancière sobre los regímenes artísticos, utilizaremos los documentales ensayísticos producidos por Alain Resnais y Agnes Varda para pensar de qué modo las cuestiones de la representación de lo Real se entrecruzan con las del análisis del hecho histórico. ¿Cuál sería el pensamiento sobre la Historia propio del documental moderno?

Palabras clave: Documental, Historia, realismo, ensayo, montaje.

Abstract: Having as a starting point the considerations of George Didi-Huberman on film editing and Jacques Rancière on artistic schemes, we shall use the essayistic documentaries produced by Alain Resnais and Agnes Varda to think how the issues of representation of the Real intersect with the analysis of historical fact. What should the thinking about History be in terms of modern documentary?

Keywords: Documentary, History, realism, essay; assembly.

Résumé: À partir des considérations de George Didi-Huberman sur le montage du film et de Jacques Rancière sur les régimes artistiques, nous allons utiliser les documentaires-essais produits par Alain Resnais et Agnès Varda pour penser comment les questions de représentation du Réel croisent l'analyse du fait historique. Quelle pensée sur l'Histoire est le propre du documentaire moderne?

Mots-clés: Documentaire, Historique, réalisme, dosage, assemblée.

* Doutorando. Universidade Federal Fluminense – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social – IACS, Programa De Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM, 22270-020, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: simpla@gmail.com

Submissão do artigo: 15 de novembro de 2013. Notificação de aceitação: 31 de dezembro de 2013.

1. Uma introdução: as vozes anti-realistas

Ao nos debruçarmos sobre a questão da representação realista na arte, na literatura etc, em suas grandes linhas, podemos perceber duas vozes. Primeiro, uma que nos fala da atitude moral do realismo – a relação com o ativismo social, a influência do pensamento marxista, o seu aspecto de crítica social. Pensemos em todos os artistas que, em diversas épocas, viveram momentos polêmicos, ou por conta da escolha de temas ligados às lutas populares ou pela sua habilidade em representar aspectos considerados desagradáveis da realidade social.

Porém, no século XX, graças a artistas e pensadores ligados às correntes modernistas, surge uma crítica a essa representação realista já tradicional. Tal fenômeno se dá na mesma medida em que essa forma de representação se institucionaliza: no sucesso do romance social ao estilo de Balzac, Flaubert e Dickens, e na absorção dos códigos e convenções dessa literatura pelo cinema clássico-narrativo de Hollywood. Surge assim a ideia de que obras com maior pretensão mimética guardam na verdade uma *atitude sensorial*, elas vendem o prazer do ilusionismo. Essa voz que pretende desconstruir, podemos dizer o aspecto ilusório da representação realista, ressalta o seu aspecto de *convencionalidade*.

Essa segunda voz, de crítica ao realismo, ora se queixa da *convenção* e ora se queixa da *fruição* realista. Uma das melhores queixas apresentadas a respeito das convenções que sustentariam a representação realista estaria presente na semiologia francesa dos anos 60 e 70. As teorias de Roland Barthes sobre o *Efeito de real* demonstram como a capacidade descritiva, denotativa do realismo é sua principal convenção, é o que sustenta toda representação desse tipo.

O ponto de partida para este argumento de Barthes é uma pequena passagem de Flaubert, uma frase:

Flaubert, descrevendo a sala onde se encontra a senhora Aubain, patroa de Felicite, diz-nos que “um velho piano suportava, sob um barômetro, um monte piramidal de caixas” [...] Se na descrição de Flaubert é, a rigor, possível ver na notação do piano um índice do padrão burguês da sua proprietária e, na das caixas, um sinal de desordem e como que de desrança próprias a conotar a atmosfera da casa Aubain, nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do *notável*. (Barthes, 2004: 181-2).

Preocupado com o *pormenor supérfluo* presente na detalhada descrição literária tipicamente realista, Barthes elege o *barômetro de Flaubert* como o principal exemplo deste, muito recorrente, *pormenor insignificante* que deve ter alguma *significação*. Esta é a função do efeito de real: um aparentar-se ilusoriamente com a realidade. Na interpretação de Robert Stam tais efeitos de simulação do real comporiam uma “orquestração artística de detalhes aparentemente não essenciais como garantia de autenticidade” (Stam, 2003: 166). Em resumo, a teoria de Roland Barthes aponta para a *convencionalidade* da representação realista.

Além da semiologia francesa, o teatro de vanguarda tornou-se outro grande marco teórico da crítica modernista ao realismo. Trata-se da outra importante queixa feita por essa voz: a queixa contra o apelo de todo realismo ao sensório, a sua clara ênfase no encanto do espectador, um encanto promovido pela representação convencionalizada do real. Os ataques de Bertolt Brecht são um exemplo disso. São ataques a esse perceptível empenho dos autores realistas numa estética da *sensorialidade*. Para Brecht, uma forma inconfessável de hedonismo é perfeitamente notável, nesse apego formalista dos partidários do realismo. Apego a convenções

descritivas, tais quais as demonstradas por Barthes. Destarte, Brecht, entusiasta das vanguardas artísticas do início do século XX, se faz um crítico da posição de Georg Lukacs, aquela adotada pelo Partido Comunista soviético que prega um “realismo socialista”, fundado em velhas convenções estéticas, engessadas (Posada, 1970: 1-103).

Para Brecht, um teatro de esquerda deveria continuar investigando novas formas, buscando uma revitalização do espetáculo, questionando a postura passiva do espectador. O dramaturgo alemão preconiza um teatro didático que ensine e desaliena. Daí sua teorização sobre o Teatro Épico, que superaria a forma dramática clássica e trabalharia no sentido de uma maior *reflexividade* por parte do espectador. Esse último acordaria, assim, da hipnose provocada pelo espetáculo envolvente. Esse teatro não-dramático seria baseado em textos e encenações que propusessem *efeitos de distanciamento* como antídotos para os *efeitos de real*. Efeitos que fariam o espectador perceber as armadilhas narrativas da ficção teatral. Eis o elogio da metalinguagem, da reflexividade, das técnicas de interrupção consciente e modulada do espetáculo. Torna-se válido e necessário tudo que nos chame atenção para o aspecto de mero *constructo*, para o *apelo sensorial* de uma representação que, se nos seduz e cativa, não nos deixa pensar, refletir, aprender, questionar. Fazer o espectador apenas ver, observar passivamente, é algo que não mais deveria ser trabalhado pela arte moderna (Brecht, 1970: 122-4).

Essa denúncia do aspecto sensorial vem de uma longa tradição filosófica. Fazer-nos perceber o engano do *mundo das formas* é algo que remonta às explanações estéticas esparsas dos escritos de Platão, um tanto mais condensadas no seu livro *A República*. Nele, numa passagem célebre, o pensador grego expulsa o poeta, esse fingidor, da sociedade ideal. Aquela em que todos são plenamente conscientes e ninguém se deixa enganar. Voltando a dar a palavra ao próprio Brecht: se a técnica

de distanciamento tinha por fim fazer o espectador “renunciar de todo ao recurso da identificação” com vistas a colocá-lo em “uma atitude inquisidora, crítica, frente ao processo representado”, tal renúncia à nossa identificação impensada com o drama dos personagens no palco “não surge de uma recusa das emoções nem conduz a essa recusa” (Brecht, 1970: 122-4). Bertolt Brecht admite: ter testemunhado o apelo brutal dos propagandistas nazistas à *emocionalidade* tornou-o, em resposta, um pouco mais racionalista. Contudo, ele não acredita “na tese da estética vulgar segundo a qual as emoções só podem ser produzidas pelo processo de identificação” (Brecht, 1970: 122-4). Brecht não era um anti-hedonista vulgar. Mas era um didático, um pedagogo. A prova disso é sua valorização do uso educativo do *efeito de distanciamento*.

Essa relação conflituosa, entre prazer, *mimese* e pedagogia data de Aristóteles que, por exemplo, propõe uma modulação no discurso herdado de Platão. Se aquele não condena o prazer espectral em si, como faz este, por outro lado reconhece seus efeitos negativos, tentando redimi-los através de uma utilidade social que é essencialmente didática. O processo de *catarse* provocado pelo espetáculo teatral seria salutar, portanto, pois expurgaria de forma segura e controlada as emoções perigosamente antissociais do público, que vivencia e libera sua sensualidade e sua violência através da identificação com os personagens (Aristóteles, 1992:22). Nesse elogio da pedagogia teatral, ele associa a própria origem da arte e de todo processo mimético às necessidades básicas de ensino e aprendizado:

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer

em imitar. Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres. Outra razão é que aprender é sumamente agradável não só aos filósofos, mas igualmente aos demais homens, com a diferença de que a estes em parte pequenina. Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece de quem as contempla aprender e identificar cada original (Aristóteles, 1992:22).

E esta parece ser a única redenção para o prazer *voyeur* do espectador: a didática, o aprendizado.

2. Poesia e História

No mesmo ensaio em que Barthes nos fala do efeito de real ele também nos lembra de que um melhor entendimento desse efeito passa também pelo estudo mais aprofundado das seguintes dicotomias: *fato* versus *ficção* e *Poesia* versus *História*. A respeito delas também já nos teria falado Aristóteles. Assim, partindo dos gregos, Barthes contrapõe a ideia de real à de verossimilhança ao tentar entender a especificidade do *realismo* moderno:

Desde a Antiguidade, o ‘real’ estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se à verossimilhança, isto é, à própria ordem da narrativa (da imitação ou ‘poesia’). Toda a cultura clássica viveu durante séculos com a ideia de que o real não podia em nada contaminar a verossimilhança; primeiro porque a verossimilhança nunca é mais do que o opinável: está inteiramente sujeita à opinião

(do público); Nicole dizia: ‘Não se deve olhar as coisas como são em si mesmas, nem tais como as conhece quem fala ou escreve, mas com relação apenas àquilo que delas sabem os que leem ou ouvem’ [...]. A palavra importante que está subentendida no limiar de todo o discurso clássico (submisso à verossimilhança antiga) é *Esto* (*Seja, Admitamos...*). (Barthes, 2004: 188-9).

Ou seja, no *reino-do-faz-de-conta*, no espaço ficcional, a verossimilhança se estabelece porque aceitamos, todos nós ouvintes, o convite a imaginarmos algo primordial para a continuidade narrativa: imaginarmos que aquilo que ouvimos é verossimilhante, quer dizer, em tudo parecido com a verdade, mesmo não sendo verdadeiro de fato. Somos convidados a aceitar isso, apesar de sabermos intimamente que o que ouvimos não é a verdade, deixando nosso campo mental aberto para o arroubo estético do ficcionista. Esse processo também é conhecido como a *suspensão da descrença*, uma espécie de pacto original firmado entre artista e público.

Mas Aristóteles é bastante categórico ao distinguir a *Poesia* da *História*, o texto com função estética do texto com pretensões factuais, a partir da verossimilhança:

A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas as quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta

relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens. Relatar fatos particulares é contar o que Fulano fez ou o que fizeram a ele (Aristóteles, 1992:28).

Quanto ao poeta, “ainda que porventura seu tema sejam fatos reais, nem por isso é menos criador; nada impede que alguns fatos reais sejam verossímeis e possíveis e é em virtude disso que ele é seu criador” (Aristóteles, 1992:28). Cabe notar aqui que, para Aristóteles, é mais difícil um fato real ser crível, verossímil, que os fatos de uma bem arranjada fábula. A vida real, como a vivenciamos no cotidiano, é que seria uma espécie de loucura, um caos. E quanto à “narrativa histórica”, Barthes afirma que, sendo o *real* sua “referência essencial”, já que se supõe que tal narrativa relate “aquilo que se passou realmente”, tendemos a não nos importarmos com a “infuncionalidade de um pormenor, desde que denote aquilo que se deu”, na leitura de um texto realista (Barthes, 2004:181-190). Nesse caso, “o *real concreto* torna-se a justificativa”, suficiente, do dizer, pois “A história” ou o “discurso histórico” é, na verdade, “o modelo dessas narrativas que admitem preencher os interstícios de suas funções com notações estruturalmente supérfluas” (Barthes, 2004:181-190).

Para Barthes, parece “lógico que o realismo literário tenha sido com algumas décadas de diferença, contemporâneo do reinado da história objetiva” (Barthes, 2004:181-190). Ele se refere aqui à própria afirmação da História como ciência humana no século XIX, factual, positivista. E é exatamente esse transplante das “notações estruturalmente supérfluas” do discurso histórico para o texto literário realista que lhe chamará a atenção em especial, e tal processo então fundará seu argumento, sobre o *efeito de real* (Barthes, 2004:181-190).

Ao apresentar sua teoria sobre a *partilha do sensível*, Rancière também se debruça sobre “a questão geral da racionalidade da ficção, isto é, da distinção entre ficção e falsidade”. Digamos que Rancière toma o partido aristotélico, na medida em que a posição de Aristóteles valoriza o espectáculo ficcional e seu espectador (Rancière, 2005:52-63).

A Poética proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porem elaborar estruturas inteligíveis. A poesia não tem que prestar contas à verdade daquilo que diz, porque, em seu principio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos. (Rancière, 2005:52-63).

Por isso a superioridade da poesia frente à história, a primeira concede “lógica causal a uma ordenação de acontecimentos” e a segunda está condenada a “apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles”. Para Rancière, a preocupação entre a ideia de ficção e a ideia de mentira, e a angústia dos historiadores do século XIX – com seu discurso próximo ao do realismo literário, já que usam efeitos de real em seus enunciados, como notou Barthes - com “a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência”, é própria do regime representativo das artes (Rancière, 2005:52-63).

3. Os regimes artísticos

Em que consiste esse regime representativo? Na teoria de Rancière a *partilha do sensível*, “essa distribuição dos lugares e das capacidades”,

de espectadores e criadores, ao longo do tempo, pode nos ajudar a entender melhor as transformações ocorridas nas artes do Ocidente. Muito mais do que algumas definições imprecisas, como *modernidade* e *pós-modernidade*, por exemplo. A mudança nos termos dessa partilha é o que muda realmente, e independe da sucessão de modismos, tendências, movimentos, tais como Barroco, ou Romantismo, coisas que, para o filósofo francês, nascem de uma “historicização simplista” dos críticos de arte (Rancière, 2005:11-51). Vemos aí o interesse desse autor em não operar com rupturas, com passagens.

Rancière se importa apenas com três grandes regimes existentes na tradição ocidental até hoje. No regime ético, há uma preocupação maior com a relação estabelecida entre a produção do artista e o *ethos* da comunidade, ou seja, uma influência da arte nos costumes. Isso pode perpassar gerações de artistas e estar presente em movimentos estéticos e momentos históricos diferentes, por exemplo. Já no regime representativo, que também perpassa obras e ideários artísticos de diferentes épocas, dos Gregos aos Neoclássicos, somam-se as tendências mais empenhadas em fazer distinções estéticas, em fazer classificações dos tipos diferenciados de produção artística, mais do que em julgar esses tipos em termos de ética ou moral. Portanto, no regime representativo há menos preocupação com o *ethos*. Distinções e classificações tais como as feitas entre os diversos gêneros ou, principalmente, entre Poesia e História, verdade e mentira, ficção e realidade. Ele chama de representativo tal regime inclusive por essa preocupação com a *mimese*, com as possibilidades diversas dos tipos variados de representação/mimese e com a sua hierarquia no gradiente verdadeiro/falso (Rancière, 2005:11-51).

Entretanto, para Rancière, é no século do Romantismo que esse regime representativo se esgota. É quando se detecta o regime chamado pelo autor de “estético”, aquele que “desobriga” a arte “de toda e qualquer

regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros”, fazendo implodir “a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais”. A arte não é mais pautada pela associação com os valores de uma comunidade - como no regime ético - ou pela qualidade da representação - como no regime representativo -, poderíamos assim dizer (Rancière, 2005:11-51).

Com o segundo movimento, logo posterior em termos cronológicos na História da Arte, o Realismo, “que não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava”, não veremos uma verdadeira ruptura, apesar do decantado antagonismo entre Romantismo e Realismo. Esse novo regime, o estético, só se consolida com tal passagem, pois “o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação”. A descritividade ganha da narratividade, como nos alertou Barthes, sendo esse um processo que Rancière percebe como algo muito distante do que ocorre nos outros regimes. Os menos nobres passam a ser representados com nobreza no Realismo e no Romantismo e por aí vamos, nesse borrar de fronteiras representacionais. Assim entre Realismo e Romantismo não há ruptura, mas continuidade, a de um regime que nasce e se cristaliza em ambas as tendências. Para Rancière, em termos mais profundos, esse regime prevalece até os dias de hoje. Sendo assim, a ênfase numa suposta passagem para a *modernidade* e depois para a *pós-modernidade*, ao longo do século XX, é uma mera confusão. Para ele “o regime estético das artes não opõe o antigo ao moderno”, pois é o regime representativo, mimético, que opõe o antigo ao moderno, a Poesia e a História etc. No caso, o regime estético das artes “não cessa de colocar em cena o passado” e “não começou com decisões de ruptura artística”, mas sim “com decisões de

reinterpretação”, trata-se na verdade de “um novo regime de relação com ao antigo” (Rancière, 2005:11-51).

A ideia de modernidade é uma noção equivocada que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. A noção de modernidade parece assim, como inventada de propósito para confundir a inteligência das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva. (Rancière, 2005:11-51).

A dita crise da arte, as preocupações dos fins do século XX com uma *pós-modernidade*, com uma modernidade esgotada, são “essencialmente a derrota deste paradigma modernista simples, cada vez mais afastado das misturas de gêneros e de suportes, como das polivalências políticas das formas contemporâneas das artes” (Rancière, 2005:11-51).

É nesse regime estético das artes que proliferam os museus, é onde se empilham os arquivos, pois tal regime se dedica à “invenção de novas formas de vida com base em uma ideia do que a arte foi, teria sido”. É dentro do regime estético das artes que percebemos o nascimento do cinema e de sua vertente documentária e, com este último, todo um trabalho de reedição e re-significação de materiais de arquivo, de registros do passado reorganizados, reordenados. No regime estético assistimos ao eclodir dos documentários ensaísticos que experimentam com a montagem, os quais comentaremos mais adiante. E mais, segundo Jacques

Rancière, foi a “revolução” trazida pelo regime estético das artes em que hoje vivemos que provocou a indefinição de fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções”, - fronteiras típicas do regime representativo que distingue Poesia e História tão claramente -, assim nos trazendo o cinema documental, que é, ao mesmo tempo, Poesia e História (Rancière, 2005:11-51).

4. O documentário e seu índice de realidade

Frente à crise das definições entre verdadeiro e falso na arte, Philippe Dubois nos fala de uma “angústia do ilusionismo”. Em relação à imagem fotográfica e cinematográfica, essa angústia gerou três tipos de discursos sobre a representação realista e seus enunciados visuais. O primeiro deles assume que as imagens captadas mecanicamente são um “espelho do real”: é o “discurso da mimese”, segundo Dubois, fundado na capacidade do discurso realista de ser análogo à realidade. No segundo, temos a acusação de que tais imagens são apenas uma “transformação do real”, pois se trata de um “discurso da desconstrução”, que vê tudo como pura impressão, simples efeito de codificação. No terceiro tipo de discurso, vamos ao meio termo: podemos sim identificar um “traço de um real”, apesar do menor ou maior grau de adulteração da realidade. Esse é o “discurso do índice”, nele a imagem guarda detalhes indicativos da presença de quem a registrou e do que foi registrado, por maiores que sejam as transformações ocorridas nesse processo. É aí que entra uma possível análise da relação entre ética e estética no documentário, do choque eventual entre a atitude moral e a atitude sensorial de que falamos no início (Dubois, 2004: 25-53).

O teórico americano do documentário, Bill Nichols, se alia a esse terceiro tipo de discurso, pois acredita que sim, existe sempre esse índice do real, esse “traço do real”, nas obras documentárias em geral, apesar da *convencionalidade* de toda a representação realista e mesmo de sua *sensorialidade*. Posto que existe um referente básico, o mundo histórico. Essa *lógica indiciária* permite e garante a análise ética do documentário e descarta a possibilidade de *desconstrução* deste gênero pelas teorias anti-ilusionistas aplicáveis à ficção (Nichols, 1991:76-103). Ou seja, a princípio Nichols julga tal questão pertinente, porém marginal, em relação ao documentário. Porque, para ele:

No filme de ficção, o realismo se alinha com uma *escopofilia*, um prazer em olhar que frequentemente estabelece uma posição masculina para o espectador. Onde o prazer de ver personagens masculinos vem do reconhecimento e identificação com um potencial ego-ideal e o prazer de ver personagens femininas vem da ativação de desejos sexuais, voyeuristas ou fetichistas. O realismo histórico ou documental pode muito bem conservar algumas destas características, mas elas são raramente tão dominantes como na ficção, onde uma maior atenção à subjetividade coloca em um primeiro plano relações libidinosas e centradas no ego. O realismo provavelmente reafirma – além da identificação, do voyeurismo e do fetichismo – uma modalidade ilusionista de recepção na qual o estilo vivifica a textura física e a complexidade social do próprio mundo. (Nichols, 1991:76-103).

Paula Rabinowitz, compatriota de Nichols, e também teórica do documentário, pensa *escopofilia* (prazer de ver) e *epistemofilia* (prazer de conhecer), como indissociáveis, no processo de representação que é

próprio do documentário (Rabinowitz, 1994:35-55). Entretanto, para Nichols, a última forma de prazer sobrepuja a primeira quando se trata da produção documentária. A diferença primordial entre as duas seria a de que a *epistemofilia* indica uma forma de compromisso social. Esse compromisso deriva da força retórica de uma argumentação acerca do mundo em que habitamos. Força que nos leva a enfrentarmos, no processo espetacular, um tema, questão, situação ou evento que tem a marca indelével do real, do ponto de vista histórico. Ao prender nosso interesse, um documentário tem um efeito menos incendiário sobre nossas fantasias e desejos mais sensuais, diria Nichols se referindo às críticas que a teórica feminista Laura Mulvey fez ao voyeurismo dos espectadores de cinema ficcional clássico-narrativo (Mulvey, 1983:437-455). Tal compromisso social do documentário retoma a *atitude moral* realista de que falamos, mas num outro nível que não o da ficção realista. Portanto, “a preocupação de Mulvey com a erotização do olhar e a hierarquia de gêneros que a narrativa clássica impõe”, claramente não se traduz “nos termos e condições da produção documentária”, para Bill Nichols (Nichols, 1991:76-103). Prova disso é que “o discurso institucional do documentário não a apóia, a estrutura dos textos documentais não a recompensa e as expectativas do público não giram em torno dela”. Para o autor, “voyeurismo, fetichismo e narcisismo estão presentes, mas raramente ocupam o lugar central que desfrutam na narrativa clássica” (Nichols, 1991:76-103).

A diferença a este respeito entre a ficção e o documentário é parecida com a diferença entre a erótica e a ética, uma diferença que segue marcando o movimento do ideológico através do estético. A dissecação feminista e psicanalítica da erótica hollywoodiana levada a cabo por Mulvey – o custo do prazer estético dentro da economia de tal sistema – podia ter seu paralelo em uma dissecação da ética do

documentário – o custo da epistemofilia, ou ânsia de conhecimento, dentro da economia deste sistema. (Nichols, 1991:76-103).

Assim, tal discussão inspira Nichols a propor uma espécie de sub-disciplina da Axiologia (nome dado ao estudo dos valores éticos), a ser aplicada ao cinema documental, a *Axiografia*. Uma leitura axiográfica é uma leitura dos valores presentes na configuração visual do espaço-tempo no filme, valores evidenciados pelas escolhas estéticas do cineasta. Segundo Nichols: “Existe um nexos indicativo entre a imagem e a ética que a produz. A imagem não só oferece provas em benefício de uma argumentação, mas também oferece um testemunho da política e da ética de seu realizador”. Dentro dessa lógica indicial, a postura ética do cineasta seria, portanto, perceptível tanto para seus espectadores comuns como para os críticos especializados. Ela se evidencia nos enquadramentos, nas escolhas sobre o que fica dentro ou fora de quadro (off-screen), nas decisões de corte e edição, na própria concepção da montagem.

5. A montagem “apesar de tudo”

A nosso ver, essa lógica indicial se encontra presente também no trabalho de Georges Didi-Houderman em suas considerações sobre a montagem de imagens de arquivo. O próprio autor, inclusive, foi vítima dessa tradicional acusação que delineamos acima, a de incorrer num fetichismo da imagem e num voyeurismo sádico. Tudo por conta de uma análise detalhada que fez de fotos raras, que registram o extermínio de judeus em campos de concentração nazistas. Quatro fotos de Auschwitz-Birkenau, tiradas em agosto de 1944 por um dos membros do

Sonderkommando¹ estiveram em exposição na França, e Didi-Huberman escreveu tal análise para o catálogo do evento, o que gerou a celeuma. O psicanalista Frances Wajman acusou Didi-Huberman de fetichizar tais imagens nas páginas da revista *Les temps modernes*. Numa exegese dos parágrafos de Wajman, Didi-Huberman constrói uma resposta conceitual a essas acusações tão comuns. Empreendendo não apenas uma defesa pessoal, mas um aprofundamento dos argumentos em defesa da imagem, do cinema e do documentário. Didi-Huberman defende um direito inalienável que tais formas artísticas teriam: o de se apropriarem de material de arquivo com vistas a remontar e a re-significar esse material. A nosso ver, essa defesa incorporaria aquilo que, como vimos, Dubois chamou de discurso do índice. Esse discurso perpassa a obra *Images malgré tout*, em que Didi-Huberman defende que as imagens tem que se impor no mundo, *apesar de tudo*. No livro, ele também questiona a visão do documentarista Claude Lanzmann que, por sua vez, também o acusara de se auto-indulgir em um uso imoral da fotografia e do registro visual na análise das fotos:

Lanzmann contestou violentamente o uso dessas fotos e considerou uma infâmia moral a exposição. Para o cineasta, imagens do extermínio e qualquer imagem dos campos, ao contrário de evocar o horror, o banaliza, intensificando o que a máquina midiática de produção e difusão de imagens não cessa de fazer (...). Lanzmann chegou a afirmar que se tivesse encontrado essas fotos teria desaparecido com elas, já que jamais poderiam representar o irrepresentável (Didi-Huberman, 2003: 11-68).

1) Comando formado por judeus arregimentados pelos nazistas para o trabalho de incineração dos prisioneiros.

Em seu importante documentário *Shoah*, Lanzmann dispensa o uso de imagens de arquivo, pois considera o holocausto judeu na Segunda Guerra, seu tema, algo irrepresentável. Aliás, motivo pelo qual é elogiado por Wajman.

A perspectiva mui francesa do *ensaísmo*, que remonta aos textos que Montaigne chamou de *Ensaaios* no século XVI, foi adaptada muitas vezes ao documentário, principalmente por cineastas franceses do pós-guerra. Como Jean-Luc Godard e Alain Resnais, em cujas obras *Histoire(s) du Cinéma* (1998) e *Noite e Neblina* (1955), respectivamente, Didi-Huberman encontra diversos argumentos a favor da montagem de imagens de arquivo.

Em toda a obra documental de Alain Resnais, resumida a curtas-metragens realizados ao longo da década de 50, não é difícil perceber o eco de um profundo debate sobre a montagem. O empenho de Resnais no estudo das relações entre o tempo e a memória que, aliás, perpassa toda sua obra, nos inspira um debate maior, o debate sobre a representação do real por intermédio das técnicas de montagem no cinema.

Alain Resnais, exímio montador, diz certa vez aos críticos inquisidores dos *Cahiers du Cinéma* que, para ele, no cinema, graças a uma influência de Eisenstein, “a liberdade não é realmente possível, senão ao nível da montagem”. Pois, a seu ver, “por mais que se faça, a câmera tem sempre alguma coisa de passividade: é uma objetiva, ela registra”, assim, “o plano não tem valor em si mesmo”. Em resumo, “a liberdade no cinema vem da sucessão, do conjunto” (Resnais, 1969: 9-183), uma constatação deveras didi-hubermaniana, diríamos. Para Didi-Huberman, é nos interstícios, nas lacunas, nos espaços deixados vazios no entrechoque de imagens montadas, contrapostas, que podemos perceber de fato a realidade do mundo. Já que ela é, em si mesma, lacunar, incompleta (Didi-Huberman, 2003: 69-226).

Resnais se mantém fiel a uma agenda de esquerda, tematizando a guerra, a política, a injustiça social, porém baseando sua estética na pesquisa formal, vanguardista, das técnicas de montagem. Numa outra entrevista dos anos 60, Resnais provoca os notórios esquerdistas da *Positif*: “Faço filmes políticos para lhes dar prazer”. Assume em público que a *atitude sensorial* e a *atitude moral* realistas são indissociáveis (Resnais, 1969: 9-183). O que dizer, portanto, de *Noite e Neblina* (1959)? É um dos mais profundos e relevantes filmes políticos do século XX ou a mais espetacular *manipulação* estética das imagens de arquivo do Holocausto? O que aprender com as imagens de arquivo do Holocausto segundo a etiqueta do documentário didático? Como fruir, vivenciar sensorialmente as imagens do extermínio em massa, encadeadas numa textura narrativa encantatória? Resnais foi convidado a fazer o filme, tratava-se de uma encomenda, e ele quis desistir. O fato de Jean Cayrol, o poeta criador do texto/roteiro, ser um sobrevivente do campo de concentração, lhe acalmou o pudor ético. Mas poesia audiovisual em cima do horror? Da desumanidade? Da crueldade? Como? Pergunta Resnais a si mesmo. Em resposta, o autor simplesmente partiu para seu grande exercício de estilo, onde todas as fórmulas estéticas de seu trabalho posterior seriam conhecidas. Assume-se uma espécie de formalista, enfim. “On destile et on re-style comme un exercice de style” diz o comentário rimado de seu último documentário, um adeus vitorioso a essa sua etapa de formação chamado *O canto do estireno* (1958), sobre a produção industrial de plástico. Mas exercícios de estilo com os corpos mutilados e barbarizados, presentes em um material bruto ainda praticamente inédito naquela época, material filmado pelos próprios carrascos, com meticulosidade? Quem teria estômago para isso?

Montando à noite, na penumbra da sala de montagem, tendo por instrumento o ambiente cirúrgico da moviola, trabalhando na fronteira da

ética, decidindo cada movimento seu na encruzilhada entre os caminhos estéticos que degradam e os que elevam, Resnais retalhou e rearranjou as imagens dos cadáveres. Fez como os primeiros anatomistas medievais, enfrentando todo o limite ético de sua época ao desencavar os mortos às escondidas para com isso garantir as bem sucedidas cirurgias do futuro. Resnais disse a si mesmo, nesse momento da montagem, com a pureza dos justos: “Então como eu sou formalista, talvez eu tenha que passar por cima dos meus princípios e tentar fazer nesse filme, pesquisas”. Naquelas noites, na moviola assombrada por seis milhões de fantasmas a serem justificados, ele tinha “uma impressão estranha de manipular registros de cadáveres ou, o que é pior, de pessoas vivas – quando estão mortas é menos grave de que quando estão vivas – e tentar fazer pesquisas formais” (Resnais, 1986:1-184).

De que valeu isso? Seus experimentos permitiram, como nos lembra Gilles Deleuze em *Imagem-Tempo*, alertar para o maior horror, não aquele das imagens, mas o inominável e inaceitável horror das construções mentais, das formas de raciocínio insano que levaram ao genocídio, formas que o conjunto texto-imagem ironicamente mimetiza (Deleuze, 1990:155-189). Dissecar como os nazistas pensavam no cotidiano a *solução final* foi a operação de escrutínio mais chocante do filme. “Talvez seja necessário fazer pesquisas formais para que as pessoas percebam alguma coisa”, propõe Resnais (Resnais, 1986:1-184).

Por conta de suas bem-sucedidas experiências de utilização das imagens *malgré tout*, Godard chega a escrever em um número da *Cahiers* de 1959 que Resnais seria “o segundo melhor montador da história desde Eisenstein”, numa crítica entusiasmada sobre seus curtas dos anos 50 (Godard, 1972: 109-116). Didi-Huberman nos lembra: Resnais fez *Noite e neblina* “trinta anos antes de Lanzmann”, sendo que sua “recepção no mundo intelectual e artístico” da virada para os anos 60, “prefigura

exatamente o papel representado por *Shoah* nos anos 80 e 90” (Didi-Huberman, 2003: 69-226):

Ado Kyrrou escreveu em 1956 que era o “filme necessário”, sem imaginar “outro filme sobre o mesmo assunto”. Nós vimos nesse filme uma nova forma de “empurrar os limites do que se pensava possível”, uma solução brilhante para “encontrar as formas adequadas para a transmissão da experiência intransmissível”. (Didi-Huberman, 2003:69-226).

Segundo Didi-Huberman, “todo ato de imagem é extraído da descrição impossível de um real” dado e, sendo assim, “os artistas, em particular, recusam-se a se curvar frente ao irrepresentável”. Esse é o ato de Picasso frente ao bombardeio de Guernica e de Goya frente à invasão napoleônica na Península Ibérica. Para o autor em questão, a “castidade”, o pudor de Lanzmann no uso da imagem revela, na verdade, uma fobia, um medo de ser hipnotizado pela mesma. Medo de incorrer, como espectador, numa “forma extrema do consentimento”, como se, ao olharmos as imagens feitas pelos nazistas, nos puséssemos no lugar deles, como cúmplices (Didi-Huberman, 2003: 69-226).

Aqui o debate entre ambas as posições em conflito chega a dimensões teológicas. Para nos fazer entender melhor aquilo que fundamenta a posição de Wajman e Lanzmann, Didi-Huberman nos lembra da tradição judaica. Tradição à qual ambos os autores se filiariam, tendo em vista sua insistente condenação da representação imagética de Deus, do Todo, do Um. Essa interdição serviria a uma nobre função: forçar uma abstração maior do pensamento humano frente ao infinito, a eternidade etc. O problema é levar essa lógica teológica para o reino dos homens e de seus artefatos, suas imagens. Didi-Huberman fica estupefato

com o fato de Wajman associar Lanzmann e Moisés num mesmo ensaio ao sugerir que a lei mosaica, a mesma que proíbe a adoração pagã da imagem, o culto ao Bezerro de Ouro, como na passagem bíblica, estaria por trás de sua apologética dispensa das imagens de arquivo. Na leitura de Didi-Huberman, Wajman colocaria as imagens de arquivo, singulares e proliferantes, num panteão, no altar associativo da montagem, entronizadas como deuses pagãos, como ídolos ou ícones de santos, apropriados apenas ao cristianismo de um Godard, comparado a São Paulo pelo mesmo Wajman em seu ensaio. O psicanalista cita assim um dos pais do cristianismo latino, católico, mediterrâneo, como sabemos eivado de paganismo romano, que sobrevive de forma mais disfarçada no culto aos santos.

Didi-Huberman responde que essa sacramentada produção de imagens, de ícones singulares, seria mais propiciadora de combinações e diálogos. Posto que, assim como os santos, ela seria algo mais próximo dos homens, bem mais do que um Deus único e irrepresentável. Cabe lembrar então que o culto aos santos também foi usado como estratégia de dominação da cultura judaico-cristã ocidental sobre culturas pagãs ao redor do mundo (que melhor se adequariam a tal culto do que ao monoteísmo puro). Estratégia empreendida, por exemplo, pelas antigas potências católicas, como Portugal, na América Latina. Qualquer brasileiro conhece o processo, pois sabe que Iansã, deidade iorubá, pasmem, é a mesma entidade que a europeia Santa Bárbara para os seguidores do Candomblé, nossa miscigenada religião de matriz africana, processo, no caso, denominado de sincretismo religioso.

Assim, transpondo esse imbróglio para um documentário que se aventure a tratar do Holocausto - caso de *História(s) du Cinéma (1998)*, do já citado Jean-Luc Godard, que também acaba falando do tema ao comentar o cinema do século XX - “Lanzmann pensa que nenhuma

imagem é capaz de contar esta história”, mas já Godard pensa que “todas as imagens” deveriam ser convocadas, para que possamos, enfim, contá-la (Didi-Huberman, 2003: 69-226).

Como Deleuze nos mostra, *Noite e Neblina*, tentando fazer essa representação do irrepresentável, do abjeto pensamento dos nazis sobre a gestão - ou a disciplina? - do extermínio em *Noite e Neblina*, escolhe uma soberba estratégia de desmerecimento dos atos nazi-fascistas. Pois não é nos proibindo de imaginar a *Shoah* que expressamos melhor seu horror. Não podemos exigir que se pare o fluxo de associações, de reflexões que as lacunas deixadas por imagens esparsas provocam. Sim, o processo mesmo, falho, de representação das imagens nos convida à sua montagem associativa em busca de sentido. Esse sentido perdido pode ser recuperado, entrevisto exatamente nas lacunas deixadas pela irrepresentabilidade.

Assim, a montagem continuará “triturando o irrepresentável” para Didi-Huberman. Segundo ele, críticos como Wajman na verdade clamam inconscientemente por uma imagem total, aquela que poderíamos ter do Holocausto, por exemplo, só que sim, ele concorda, tal imagem do todo não existe e nunca existirá. No entanto, existem sim imagens singulares, cheias de problemas, de ausências, mas que, pelo processo da montagem, pela associação que gera contrastes - e não pela fusão, que gera uma miscelânea tosca -, permitimos que essas lacunas nos provoquem a reflexão e garantam a compreensão de diversos sentidos possíveis. Tudo isso graças à multiplicidade de uma série de imagens não totalizantes que, em si, nunca dariam conta, sozinhas, do real (Didi-Huberman, 2003: 69-226).

Aprofundemos-nos em Alain Resnais para dar mais razão a Didi-Huberman em seu alinhamento com o discurso do índice tal como descrito por Dubois. Em *Hiroshima, meu amor* (1959), primeiro longa-metragem de Resnais, o cineasta começa a sua aventura na narratividade ficcional

com uma espécie de paródia de um documentário, visto nos primeiros 15 minutos. Nesse prólogo, o texto dito pelos personagens, agora de autoria de Marguerite Duras, será praticamente tão eficaz quanto aquele de Jean Cayrol, ao fazer o público compreender e se assustar com a outra tragédia gigantesca advinda com a Segunda Guerra Mundial, a bomba atômica. Só que, além disso, esse complexo, de texto narrado/edição de imagens/trilha sonora, condensará toda a tal *angústia do ilusionismo* duboisiana que já comentamos. O trecho em questão questionará as diferenças entre documentário e ficção e o choque entre Realismo e Ilusionismo num quase perfeito documentário, mas que é apenas o prólogo de uma história de amor. E o narrador aqui não é uma voz masculina desincorporada, uma voz de todo saber, *a voz de deus* do documentário clássico. É a voz de uma mulher, na cama, abraçada a seu amante. O estilo do texto pode até ser o de quem passa alguma forma de conhecimento muito profunda, mas o tom de voz é de *pillow talk*. Terno, sexy.

Hiroshima começa, portanto discutindo os estatutos do Realismo. Na conversa entre os amantes, a voz tão sedutora da francesa expatriada, trilha verbalmente o caminho do *discurso da mimese*, ela faz uma profissão de fé na imagem documentária. Mas é continuamente provocada, questionada pela voz do amante japonês, a personificação do *discurso da desconstrução*, que a acusa de nada ter visto da bomba, nada que não fosse intermediado por imagens e representações falsificantes e equivocadas. Ela, por isso, de fato nada sabe sobre Hiroshima. Mas a mulher rebate, com uma firmeza e uma doçura memoráveis. Ela diz que viu o hospital, e que o hospital para onde vão os doentes com os efeitos da radiação, de fato existe, ele é um indicador de que a tragédia ocorreu. Diz também conhecer a tragédia de Hiroshima por ter ido quatro vezes ao museu da cidade.

Ir ao espaço de memória do museu da cidade é uma experiência mediada por inúmeras representações: a organização das exposições, a escolha das peças que lá estão expostas, sua sequência de apresentação. Mesmo sabendo disso, a francesa legitima o saber sobre Hiroshima lá encontrado. No museu, ela viu expostos os restos de cidade, o metal retorcido até o nível da vulnerabilidade da carne. Na medida em que ela enumera tais pedaços dispersos de experiência, nós os visualizamos na tela e vamos, ao mesmo tempo, sendo atualizados, informados sobre a tragédia. Alcançamos, assim, ao menos o nível de compreensão da protagonista, mediado por tantas representações.

A personagem também diz que viu, lá no museu, as reconstituições cinematográficas do horror nuclear que são exibidas continuamente para os turistas. São apenas filmes, como este *Hiroshima, meu amor* é também apenas um filme que está sendo exibido agora ao espectador que o assiste, da mesma forma como são exibidos os referidos filmetes no museu. O fato dos turistas chorarem de tais toscos arremedos fílmicos, cheios de rostos com queimaduras feitas de evidente maquiagem, pode ser motivo de zombaria, por parte de uma mente cética, cínica. “Mas o que mais pode um turista” – pergunta a francesa a seu amante, e o que mais pode você espectador, nos pergunta assim Resnais – “fazer senão chorar?”²

“Eu sempre choro por Hiroshima” – diz a amante francesa. Chorou ela vendo esses filmetes, “na falta de outra coisa”, ela diz. Essa renaisiana expressão, *na falta de outra coisa*, resume a importância do aspecto lacunar da representação do real, próprio da montagem cinematográfica, tanto quanto a expressão didihermaniana, *apesar de tudo*. Os turistas entendem melhor a questão nuclear no museu, “na falta de outra coisa”,

2) Os diálogos citados foram transcritos da edição brasileira do filme em DVD: *Hiroshima mon Amour*. Direção: Alain Resnais. *Aurora*, 2005. 1 DVD (90 min), NTSC, color.

ela repete. Lembrando que sim, poderia haver uma experiência mais direta, mas não há, não houve. Nossa experiência da representação realista é a nossa experiência do real, não podemos fugir disso. “Você nada viu de Hiroshima, você nada sabe de Hiroshima”, insiste a voz do amante japonês ainda não convencido, é a voz do descrédito total frente à representação, a voz de uma paranóia anti-estética, anti-arte. Em resposta, a voz da francesa vai ficando mais eloquente, e vai ao ponto-chave. Diz que sabe dados numéricos e factuais sobre tudo, porque viu nas *actualités*, nos documentários. É como se, agora, tanto a personagem quanto o diretor do filme dissessem: os documentários são como esse pedaço de filme aqui, espectador, são tão falsos e tão verdadeiros quanto este que se desenvolve em frente à sua consciência neste momento.

“Os filmes eram tão autênticos quanto possível”, continua explicando a mulher. Nos registros visuais feitos nos primeiros dias após a bomba ela diz que viu a grama germinar de novo, as minhocas saírem “das profundezas da terra”, e viu, como nós espectadores vemos no filme, em sincronia com o texto falado, um cachorro aleijado caminhando pelos escombros. Animal que foi “capturado em filme por toda a eternidade”. Assim por meio do *newsreel*, graças à imagem indicativa do real, referencializada no mundo histórico pela analogia química da película, “a História nos conta”, ela nos diz tudo.

Graças ao choque entre os efeitos discursivos das duas vozes, firma-se na consciência do espectador um ponto de equilíbrio. É o tal terceiro discurso analisado por Dubois, o do *traço de real*, que garante: alguma coisa que não sabíamos sobre Hiroshima nós sabemos agora porque vivenciamos essa coisa intensamente através da representação. Alguma coisa que tem algum nexos indicativo muito grande com a explosão da bomba nuclear naquela cidade do Japão em 1945. E isso porque este filme, *Hiroshima, meu amor*, nem é um documentário. É só uma história

de amor. O *traço do real* percebido por Dubois assim se coaduna com o *apesar de tudo* exigido por Didi-Huberman.

6. O cine-diário, onde as imagens tomam posição

Resnais é alinhando, junto com Chris Marker e Agnès Varda, ao chamado grupo da Margem Esquerda do Rio Sena. Na comparação com o núcleo duro da *Nouvelle Vague* - mais ligado ao *Cahiers do Cinema*, mais puramente cinéfilo e um pouco menos politizado, sendo mesmo acusado de direitismo pela revista rival *Positif* -, a célebre turma da *Rive Gauche* era vista como posicionada mais à esquerda também no sentido político. Eles seriam mais preocupados com questões sociais, sendo também mais entusiasmados com uma pesquisa estética erudita, influência de um vanguardismo de cunho mais literário. Algo que a parceria de Resnais com nomes do *Nouveau Roman*, como Alain Robbe-Grillet, atesta (Roud, 1963:24-27). Jean-Luc Godard seria um elo de ligação entre os dois grupos, transitando entre ambas as margens e compartilhando com a *Rive Gauche* o apreço excessivo à literatura, à política e, por fim, às teorias sobre a montagem baseadas nos preceitos conceituais dos russos Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. Sua obra-magna documental *História(s) do Cinema*, também foi estudada por Didi-Huberman e Rancière, por sinal. Dos três grandes nomes deste grupo que fez tantos brilhantes documentários ensaísticos, de montagem de material de arquivo - Marker, por exemplo, usou deste expediente toda a sua carreira - o de Agnès Varda foi muito associado à ideia de *cine-diário*.

Ao contrário de Resnais, que parte dos curtas documentais para os longas de ficção, o primeiro filme de Varda, de 1954, é já um longa-metragem ficcional, *La Pointe Courte*. É Alain Resnais, o próprio, quem

monta o filme. Como conta Varda, ele lhe diz, em frente à moviola, que as cenas captadas lembram por demais *Terra Trema*. E Varda indaga, frente às citações e referências constantes do cinéfilo-montador: “Quem é Visconti?”, “Quem é Rossellini?”; “Quem é Dreyer?”. Resnais lhe ensina ali a cinefilia (Fina, 1993:1-100).

A fotógrafa de 25 anos que só tinha visto cinco filmes até então, entre eles *Branca de Neve e os sete anões* (1937), de Walt Disney, e um documentário sobre elefantes, segundo ela, se sentia uma ignorante. Ainda mais frente à cinefilia quase religiosa dos *jovens turcos* da *Cahiers du Cinéma*, mais jovens que ela e Resnais. Conheceu-os na casa desse seu amigo e montador, um já respeitado documentarista, tagarelando propostas revolucionárias. Os jovens turcos, por outro lado, se admiravam da erudição do pessoal da *Rive Gauche* em outras áreas que não o cinema. Acima disso, Varda sentia-se bem mais selvagem e corajosa, ela, que sem excessivo pudor profissional, já havia realizado um longa. À essa altura, os garotos da *Cahiers* apenas escreviam sobre cinema ou começavam a filmar seus primeiros curtas. Logo estariam escrevendo sobre a obra de Agnès Varda (Adriano, 1996:4).

Findo o trabalho com Varda, Resnais partirá para a aventura da película ficcional longa e declarará que a pequena Agnès é uma das influências de *Hiroshima mon amour*. Esta, por sua vez, tentará o documentário de curta-metragem inspirada pelo amigo, feito em tom de ensaio poético e subjetivo, o tom próprio do aclamado Resnais de *Noite e Neblina* (Fina, 1992). Portanto, Varda seguirá também a perspectiva mui francesa do ensaísmo adaptado ao documentário. De 1957 em diante, veremos uma premiada coleção desses ensaios curtos, porção mais instigante de toda a filmografia da autora, ao menos a nosso ver. Conosco concorda Godard, “pois na indústria cinematográfica francesa, os curtas-

metragens de Agnès Varda brilham como verdadeiras pequenas jóias” (Godard, 1972: 109-116). Falemos agora de algumas delas.

O primeiro desses filmetes, *Oh Estações, Oh Castelos!* (1957), nasce da aborrecida encomenda de um órgão governamental de turismo. Um *institucional*, como chamamos hoje, assim como de fato foram filmes institucionais patrocinados todos os documentários de Resnais. Que fazer? Há que os dotar de prosa, poesia e proeza. Enfim, de estilo. Que importa o tema, já que “la liberté c’est le style”, diz Varda, acrescentando que “se me fechassem numa prisão talvez eu faça um filme sobre paredes, se me dessem só uma lista telefônica talvez eu faça um filme sobre a lista telefônica” (Fina, 1993:1-100).

A crítica francesa identifica de imediato qual a essência desse estilo de Varda. Há em sua obra uma dedicação ao detalhe que pode até exasperar o espectador mais impaciente ou indelicado. Sua feminilidade é aí então, pela primeira vez, exaltada. Porque, como disse Truffaut, seu sucesso estético é fruto de “certas qualidades que um homem não poderia possuir sem enrubescer”. A mesma idéia torna-se corrente: “refinamento”, “preciosismo” e o magnífico xingamento truffautiano: “insolência esotérica” (Truffaut, 1958:50). Nesse momento, a maioria dos clichês sobre o cinema de Agnes Varda é inventada. A pequena belga confessa gostar de fazer um “relatório minucioso, quase maníaco, das imagens e dos clichês” concernentes a determinado assunto ou pessoa (Varda e Amiel, 1975: 1-100). Bisbilhotice ou escrutínio? O documentário vardesco denota a voraz capacidade de observação de uma fotógrafa poetisa.

Parece até que as teóricas feministas anglófonas, suas contemporâneas, como Laura Mulvey, desconheciam a obra de Agnes Varda. Como vimos, o trabalho dessas intelectuais associa o prazer espetatorial cinematográfico clássico a uma perversão voyeurista própria de um olhar masculino, apreciador dos sofrimentos da heroína em perigo.

Esta última, uma vítima, ou da violência dos vilões, ou do desprezo dos heróis, fatos registrados em fotogênicos *close-ups* de bustos e pernas e rostos a ritmarem, voluptuosos, o fluxo narrativo (Mulvey, 1983:437-455). Varda, mulher e cineasta, se estabelece como uma perscrutadora incansável dos corpos e das paisagens. Isso se dá de uma forma apaixonada e não livre de libido. Ela assume sua voz e sua subjetividade nas narrações, sendo a ela reputada grande influência na tradição do documentário subjetivo, dito *em primeira pessoa*. Ela é categórica em seu subjetivismo: “Je ne filme jamais des gens que je n’aime pas” (Fina, 1993:1-100).

Que nos ajudam esse “diários de uma mulher espirituosa” como chamou Godard aos curtas documentais de Varda (Godard, 1972: 109-116)? Alguns são, de fato, cine-diários, *à la* Jonas Mekas e Stan Brakhage. Ela diz que sua obra “não se trata de autobiografia”, mas é comum vermos sua vida, suas relações pessoais, registradas, representadas (Fina, 1993:1-100). A auto-exposição, o documentário *performático*, tal como o chama Bill Nichols, é a última expressão da vaidade do diretor *auteur*? O típico pecado exibicionista contemporâneo, nesse tempo de luta pela visibilidade individual a qualquer custo? Ou uma forma do cineasta ganhar a licença para se meter na vida de e, principalmente, se submeter aos mesmos desafios éticos e morais que seus objetos de observação? Seria essa mais uma ambiguidade acalentada por Varda? Uma desculpa para continuar filmando, apesar de toda a intromissão? Uma licença moral, já que ela também está em risco? Uma garantia de que o voyeurismo será salutar? Uma permissão para olhar? Afinal, notar o não obviamente notável é uma necessidade, acima de tudo, política. Assim como representar o irrepresentável, como vimos ao estudar Didi-Huberman.

Julgamos ser esse o caso de *Uncle Yanco* (1967). Varda documenta seu encontro com esse pitoresco parente, “o meu tio da América”, o velho pintor grego exilado que fala contra a ditadura em sua terra e a favor

da contracultura local (Fina, 1993:1-100). Ele vive num barco, recebe os hippies e é o Rei da *Aquatic Suburbia* de Sausalito, Califórnia, provando que a *psicodelia* não tem idade. Varda janta com ele, filma essa situação-família em dois dias com equipamento emprestado, e só manda o câmara cortar para que o *velhinho batuta* possa fazer a *siesta*, embalado pela maré. Afirmar-se, assim, lúdica, mediterrânea, e marítima, pois puxou ao tio. Falar dele nesse filme auto-etnográfico é falar do que é ser uma grega? Do que é ser uma artista contestadora como ela é e provar que a afirmação estética de si pode ser uma política? A mais eficaz, sincera e possível, ela nos responde.

Varda tentou também com *Nausicaa* (1970), fazer um filme diretamente contra a ditadura na Grécia, registrando seus efeitos. Tentando aí enfrentar frontalmente o desafio de representar o irrepresentável: o complexo momento político de um país convulsionado. Nesse caso, impedimentos e censuras à imagem e à montagem não ficaram só no campo da discussão moral e estética. Segundo ela, o próprio financiador, o governo francês, por também vender *mirages* aos coronéis gregos, tratou de vetar a obra. A TV estatal que a encomendou perdeu os negativos. Em *Uncle Yanco*, as únicas imagens de arquivo presentes, as fotos do golpe de estado grego, estão muito desbotadas se comparadas aos quadros do querido tio. O pintor *contracultural* em sua ternura e intimidade, em sua inteligência estética e política, se torna a afirmação/representação possível de uma ancestralidade grega livre de autoritarismo, plena de cor, fantasia e afeto.

Didi-Huberman, em um outro texto chamado *Quando as imagens tomam posição*, faz a exegese do *Diário de Trabalho* de Bertolt Brecht e tece considerações sobre a importância deste diário íntimo, visto como obra artística de montagem, semelhante a um documentário ensaístico. Posto que o *Arbeitsjournal* de Brecht, feito pelo dramaturgo nos anos de

exílio, de fato, “ultrapassa todos os limites impostos ao diário íntimo em sua prática romântica e moderna”, pois tal trabalho “põe em jogo uma coisa muito diferente” (Didi-Huberman, 2008:111-218). Posto que ele:

— Não cessa de confrontar as histórias de um sujeito (histórias com minúsculas, apesar de tudo) com a história do mundo inteiro (a história com H maiúsculo). Para começar pleiteia, como muitas outras obras de Brecht, o problema da historicidade no horizonte de toda questão de intimidade e de toda questão de atualidade (Didi-Huberman, 2008:110-218).

— Este tipo de obra, que Didi-Huberman chama de “diário de pensamento”, é feito também por Nietzsche, Kafka, Wittgenstein, Hannah Arendt. Na visão do autor, é algo muito mais próximo da experiência de uma “sala de montagem onde se fomenta e se pensa toda a obra de um escritor”, do que de uma mera “crônica dos dias que correm”, com sua avalanche de “anedotas e sensações concomitantes” (Didi-Huberman, 2008:111-218).

— Apesar de sua estética por vezes aparentemente fácil, aparentemente exibicionista, o diário, nesses autores tal como em Varda, traz todos os desafios e potências da montagem. No caso, uma “montagem de notas e de pensamentos, de esboços e de imagens”. Várias vezes sendo a única possibilidade de concretude - já que se trata de um arranjo de esboços, a princípio, fracassados - de uma obra que o escritor não escreveu. Assim, esse diário é exatamente uma exploração das potências lacunares do pensamento, perfaz uma presença enriquecida por ausências e, do mesmo modo, se dá a montagem de imagens no cinema (Didi-Huberman, 2008:111-218). Neste sentido, *Uncle Yanco* pode ser visto como o diário de pensamento da obra interrompida, *Nausicaa*.

Para Didi-Huberman, Brecht, no exílio, precisa de algo que o permita abrir caminhos entre espaços fechados, “franquear fronteiras” (Didi-Huberman, 2008:111-218). Brecht acumula nele esboços de poemas e peças e observações sobre sua vida íntima, em que a dificuldade de obter um visto de entrada em um país e o estar rota de fuga, são fatos cotidianos. No seu *Diário de Trabalho*, o dramaturgo também coleciona recortes de jornal com as notícias da atualidade, do mundo, da Grande Guerra. Brecht cobre tudo isso com comentários, legendas escritas ao lado das fotos recortadas dos periódicos. São como os comentários em *voice-over* dos documentários de Godard, Varda, Resnais. São textos complementares às próprias legendas tradicionais do fotojornalismo, legendas que insuflam sentidos, conotações, tudo convergindo numa tentativa não totalizante de compreensão que, ao deixar exposto o aspecto lacunar da ligação entre as coisas, deste modo as emprenha de sentido.

7. Conclusão

Partamos para nossa conclusão. Primeiramente, depois de termos acabado de falar dessa relação entre um ato de imagem e um esforço de texto concomitante, nós não poderíamos deixar de rememorar a obra de Barthes que nos explica muito a respeito das legendas de uma foto e do comentário verbal sobre a imagem:

Em primeiro lugar: o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, “insuflar-lhe” um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata-se de uma importante inversão histórica), a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; essa inversão tem seu preço:

nos moldes tradicionais de “ilustração”, a imagem funcionava como uma volta episódica à denotação, a partir de uma mensagem principal (o texto), que era sentido como conotado, já que necessitava precisamente de uma ilustração; na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou “realizar” a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem; mas, como essa operação é feita a título acessório, o novo conjunto informativo parece fundamentado, sobretudo numa mensagem objetiva (denotada), da qual a palavra não é mais do que uma espécie de vibração secundária, quase inconsequente; ontem a imagem ilustrava o texto (tornava-o mais claro); hoje, o texto torna a imagem mais pesada, impõe-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; no passado, havia redução do texto à imagem; no presente, há uma amplificação recíproca. (Barthes, 1990: 20).

Como vimos, o uso das imagens de arquivo numa articulação complexificante, que gera pensamento a partir do confronto da imagem com a palavra, com o comentário textual, se encontra muito presente nos exemplos trabalhados acima, nos ensaios dos documentaristas franceses aludidos. Contudo, de uma forma geral, sofremos um influxo de conjugações entre palavra e imagem que sofrem ainda de um engessamento “nos moldes tradicionais da ilustração” de que nos fala Barthes, onde a imagem é que é parasita, onde a imagem se encontra apequenada, limitada à sua função antiga, a de ilustrar o texto. Quantas vezes, no atual noticiário televisivo, herdeiro de uma visão menos ensaística e mais expositiva clássica do documentário, nós vemos uma profusão de imagens sem potência, usadas como mera ilustração, estando ali todo sentido vinculado ao verbal enunciado pelos *tv hosts*.

Consuelo Lins e Luiz Augusto Rezende resumem esse paradoxo embutido no confronto entre as duas lógicas presentes na produção audiovisual não-ficcional. Elas seriam paralelas às duas formas de relação imagem-legenda explicadas por Barthes:

A primeira lógica marca a história do documentário clássico e continua presente nas práticas do telejornalismo, onde os centros de documentação atendem às pautas de produção diárias buscando imagens para ilustrar textos. Não por acaso esses acervos são frequentemente chamados ‘bancos de imagem’, por ‘abastecerem’ as matérias. Já a segunda lógica é menos facilmente localizável, se dissemina por práticas que consideram as imagens de arquivos como acontecimentos entre acontecimentos, únicos em si mesmos, e não signos de outra coisa. Na primeira lógica, a imagem buscada pode ser encontrada em um amplo espectro de variedades. Há muitas imagens que podem ‘servir’ a um mesmo propósito e, assim, as imagens se tornam intercambiáveis entre si, produzindo o que Comolli chama de ‘mixagem de imagens’ (em lugar de montagem), ou seja, a mistura de imagens de fontes diversas e díspares, sem referência às origens ou à história dessas imagens (...). O efeito de tal prática, que revela um certo desconhecimento e uma falta de interesse pela imagem, é o desaparecimento do seu valor, das suas particularidades e da sua historicidade (...) Na segunda lógica, a disponibilidade de uma imagem (ou de uma série de imagens) condiciona uma apropriação, promove e dá lugar a um desejo de expressão, regula uma organização audiovisual. A ênfase recai, então, sobre as particularidades das imagens, sobre um trabalho de compreensão e de interpretação de elementos não escolhidos ou não reconhecidos que permanecem em espera’ nas imagens, e que dão a estas seu caráter de acontecimento.

Estes elementos, que escapam dos objetivos e do controle dos que as produziram, surgem porque um registro audiovisual frequentemente precede a sua compreensão mais profunda. É em função da existência desses elementos que o realizador pode criar relações entre idéias e identificar latências nas imagens de arquivo que podem “torná-las novas”.³

Uma outra diferença fundamental, nas duas dimensões apontadas dessa relação entre imagem e texto, é a que o autor Robert Rosenstone nos aponta. A narrativa audiovisual de não-ficção televisiva é tributária do documentário tradicional, didático, expositivo como chama Bill Nichols. Um estilo consolidado por John Grierson e pelo movimento do documentarismo inglês que serviu de gramática para a linguagem da BBC (Nichols, 1991:76-103). Geralmente aqui as palavras, proferidas pelo narrador em *voice-over* próprio desse gênero audiovisual, “são o que inevitavelmente guiam o significado das imagens em filmes”. Graças a essas narrações feitas no estilo “voz de Deus”, ou seja, oniscientes e sem abertura para contradições, “podemos descrever filmes deste tipo como palestras profusamente ilustradas” (Rosenstone, 2010: 109-133).

Robert Rosenstone se debruça, em seu livro *A história nos filmes, os filmes na História*, sobre um documentário de linha ensaística, cujo tema é a Guerra Civil Espanhola: *El Perro Negro* (2005), de Peter Forgács, todo baseado numa montagem ao estilo das de Resnais, Marker e Varda. Quer dizer, não acompanhamos nele apenas uma narração encadeada por lógicas narrativas de causa e efeito, explicativas, mas sim uma montagem

3) LINS, Consuelo e REZENDE, Luiz Augusto (2009), “O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo”, Comunicação apresentada no 13º Encontro Socine-ECA/USP. Disponível em: <http://bohemosdebar.blogspot.com.br/2010/04/o-audiovisual-contemporaneo-e-criacao.html>. Consultado em 08/01/2014.

experimental e caótica de imagens não descritas por comentários *voice-over*. As imagens se chocam umas com as outras graças a tais efeitos de montagem etc. Para Rosenstone, *El Perro Negro*, a par de todo experimentalismo, não é “apenas uma obra de poesia visual que utiliza imagens da Guerra Civil Espanhola para evocar sentimentos gerais relativos a Guerra” (Rosenstone, 2010). O autor se pergunta então:

Por que uma obra tão abstrata, poética e fragmentada em sua narrativa pode ser considerada História? O que ela realmente nos diz sobre o conflito? (...) De certa maneira o filme cria uma espécie de contra-história, um desafio para que o espectador dê sentido àqueles elementos disparatados (...) Se uma das tarefas da História é tornar estranhos os acontecimentos conhecidos do passado, ou seja, fazer com que vejamos esses acontecimentos com novos olhos, *El Perro Negro* sem dúvida é História (Rosenstone, 2010: 109-133).

Rosenstone conclui dizendo que, por conta desse incentivo dado ao espectador para que ele mesmo construa o sentido, “existe um recato neste tipo de História, uma vontade de permitir que o espectador decida que lições tirar dos vários eventos retratados” (Rosenstone, 2010: 109-133).

Assim, no documentário ensaístico, no experimentalismo das montagens de imagens de arquivo e demais *found-footage*, o espectador faz a História com H maiúsculo também. Num processo mútuo, colaborativo, com o montador cinematográfico. Concluindo isso, cabe agora responder, por fim, sucintamente: como, afinal, as questões da representação do real se cruzam com as da análise do fato histórico? Qual o pensamento sobre a História que é próprio do documentário moderno?

A nosso ver, a produção documentária própria do cinema moderno, daquele cinema que se impõe no pós-guerra - com a força dos cinemas novos nacionais, contrapostos ao classicismo narrativo do cinema hollywoodiano -, pode ser bem exemplificada nas obras ensaísticas do grupo da *Rive Gauche* que analisamos. A própria ideia de que a modernidade narrativa só chega ao cinema décadas depois de já ter sido consolidada na literatura - ideia propalada por tantos cineastas e críticos da geração dos anos 60, como Jacques Rivette, ideia aceita até os dias de hoje, nos parece comprovar a teoria dos regimes artísticos de Jacques Rancière de que falamos no início.

De fato, esses documentários marcam a preponderância de um regime estético das artes, apesar dos confrontos que eles incorporam, entre Classicismo e Modernismo, ou entre Realismo e Modernismo, como vimos, em sua análise. Tais confrontos apenas destacam tendências coexistentes que predominam em diferentes temporalidades, posto que, conforme a colocação de Rancière que já citamos, “a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (Rancière, 2005:11-51).

A distinção aristotélica entre Poesia e História, própria do regime representativo, é borrada, no subjetivismo e na poeticidade dos curtas-metragens documentários de Resnais e Varda, acima analisados. Pertencentes que são a um regime estético das artes. Eles são Poesia e são História. Seu pensamento sobre a História é poetizante. Sua Poesia, sua sensorialidade, seu subjetivismo, por outro lado, é plenamente historiográfico, é perscrutador do mundo histórico, seu documentador, seu revelador. Mundo histórico que seria, de tal forma, melhor analisado graças à ênfase consciente desses cineastas no aspecto lacunar da representação, a ênfase brechtiana, anti-ilusionista, nas interrupções, nos efeitos de distanciamento e reflexividade, no comentário paralelo sobre

o espetáculo. Efeitos brechtianos traduzidos cinematograficamente nos termos de uma montagem cheia de choques, assim também eisensteiniana, vertoviana. Uma montagem conceitual, que é evidenciadora tanto das lacunas entre os planos quanto das lacunas entre as ideias. Uma montagem principalmente reveladora das lacunas presentes no relato dos fatos históricos aludidos e representados por esses filmes. São filmes que, de fato, corroboram as colocações de Didi-Huberman, como vimos, de que o Todo, a interpretação e o entendimento total do fato histórico, é impossível. O mais perto que chegarmos dele, a mais lacunar, incompleta e assumidamente subjetiva, ou poética, será sua representação.

Referências bibliográficas

- ADRIANO, C. (1996), “*O mistério de Varda*” in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 Setembro, p. 4.
- ARISTÓTELES (1992), “*Poética*” in *Aristóteles, Horácio, Longino: a Poética Clássica*, São Paulo: Cultrix. 5ª Ed., pp.19-52.
- BARTHES, Roland (2004), *O rumor da língua*, São Paulo: Martins Fontes.
- _____ (2003), *Crítica e verdade*, São Paulo: Perspectiva.
- _____ (1990), *O óbvio e o obtuso: Ensaio crítico III*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRECHT, Bertolt (1970), *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- DELEUZE, Gilles (1990), *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2003), *Images malgré tout*, Paris: Les Editions de Minuit.

- _____ (2008), *Cuando las imágenes temen posición: el ojo de la historia*, Madrid: A. Machado Libros.
- DUBOIS, Philippe (2004), *O Ato Fotográfico*, Campinas: Papirus.
- FINA, Luciana (1993), “Daguerrencontro, Outubro 1992 - Entrevista de Agnès Varda” in *Catálogo da Mostra Agnès Varda, os filmes e as fotografias*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa. 1ª Ed., pp. 1-100.
- GODARD, Jean-Luc (1972), *Godard on Godard*, New York: Da Capo Press.
- HAUSER, Arnold (1998), *História social da arte e da literatura*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LINS, Consuelo e REZENDE, Luiz Augusto (2009), “O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo”, Comunicação apresentada no 13º Encontro Socine – ECA/USP. Disponível em: <http://bohemosdebar.blogspot.com.br/2010/04/o-audiovisual-contemporaneo-e-criacao.html>. Consultado em 08/01/2014
- LUKACS, Georg (1968), *Ensaio sobre Literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MULVEY, Laura (1983), “Prazer visual e cinema narrativo” in Ismail Xavier (ed.), *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1ª Ed., pp. 437-455.
- NICHOLS, Bill (1991), *Representing Reality*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- POSADA, Francisco (1970), *Lukács, Brecht e a situação do realismo socialista*, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- RABINOWITZ, Paula (1994), *They must be represented: the politics of documentary*, London/New York: Verso.
- RANCIÈRE, Jacques (2005), *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo: EXO Experimental/ Ed. 34.

- RESNAIS, Alain (1969), “Alain Resnais, Robbe-Grillet e ‘Marienbad’ - Entrevista feita por Jacques Rivette e André S. Labarthe”, publicada na *Cahiers du Cinéma* de Setembro de 1961” in Alain Resnais, *Cadernos de Cinema*, Lisboa: Publicações Don Quixote.
- _____ (1966), “Conversa com Alain Resnais - Entrevista feita por Robert Benayoun, Jean-Louis Pays e Michel Ciment”, publicada na *Positif* de Outubro in Alain Resnais, *Cadernos de Cinema*, Lisboa: Publicações Don Quixote.
- _____ (1986), “Alain Resnais: Memórias de Noite e Neblina - Entrevista concedida a Richard Ruskin” in Richard Ruskin (Ed.), *Nouit et Brouillard*, Copenhagen: Aarhus University Press. pp.1-184.
- ROSENSTONE, Robert (2010), *A História nos filmes, os filmes na História*, São Paulo: Paz e Terra.
- ROUD, Richard (1963), “The Left Bank” in *Sight and Sound*, vol. 32, n. 1, pp. 24-27.
- STAM, Robert (2003), *Introdução à teoria do cinema*, Campinas: Papirus.
- TRUFFAUT, François (1958), “Ô Saisons, Ô Chateaux”, in *Cahiers du cinéma*, n. 84, Paris, p. 50.
- VARDA, Agnès e AMIEL, Mireille (1975), “Propos sur le cinéma par Agnès Varda” in *Cinéma 75*, n. 204, Paris, pp.1-100.

Filmografia

Noite e Neblina (1955), de Alain Resnais.

O canto do estireno (1958), de Alain Resnais.

Hiroshima, meu amor (1959), de Alain Resnais.

História(s) do Cinema (1998) de Jean-Luc Godard.

La Pointe Courte (1954), de Agnès Varda.

Oh Estações, Oh Castelos! (1957), de Agnès Varda.

Uncle Yanco (1967). de Agnès Varda.

Nausicaa (1970), de Agnès Varda.

El Perro Negro (2005), de Peter Forgács.