



André Hallak

**O documentário perfurado: um estudo sobre as  
possibilidades de abertura e expansão do  
filme/vídeodocumentário**

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2009

André Hallak

O documentário perfurado: um estudo sobre  
as possibilidades de abertura e expansão do  
filme/vídeodocumentário

Dissertação apresentada ao curso de  
Mestrado da Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal de Minas Gerais,  
como requisito parcial à obtenção do  
título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e  
tecnologia da Imagem.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Kraiser

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2009

Aos meus pais, por  
tudo.

## **Agradecimentos**

A Marcelo Kraiser, por acolher, acompanhar e interferir nesta pesquisa.

A Eduardo de Jesus e Cynthia Farina, pela leitura atenciosa e pelas construtivas críticas na qualificação.

A Daniel, Herdy e Leandro, pelo processo e pelo produto que tanto nos exigiu.

A André Brasil, pela ajuda no projeto.

A Consuelo Salomé, pela revisão atenta, e pela disposição em condições desfavoráveis.

A EBA, em especial a Zina, por acompanhar e por esperar.

A Barão e Enoque, companheiros de todos os dias.

A Eder, pela parceria.

A Marias e Jerônimo, pela eternidade.

A Marlice e Márcia por serem tias e a Ana por ser madrinha.

A grande família que me acompanha.

A Mônica e Jerônimo, pela vida e pela força, sempre.

A Aninha, pelo carinho, pelo companheirismo, pela convivência e pela paciência.

*Sometimes you have to lie  
to tell the truth.*  
Robert Flaherty

## Resumo

Esta dissertação investiga o constante atravessamento de conceitos e práticas artísticas no campo do filme/vídeodocumentário. As nuances desse atravessamento se manifestam em diferentes contextos e de diferentes maneiras, explicitando a potencialidade do gênero documentário de se autoquestionar através da desmontagem e da experimentação da sua linguagem. São investigados aspectos históricos do gênero documentário, utilizando-se também algumas ferramentas conceituais, enfatizando o pensamento de Gilles Deleuze sobre as imagens em movimento. Os filmes e vídeos são uma importante referência para este estudo, e os utilizamos para demonstrar como o hibridismo surge na própria prática fílmica e vídeográfica, e desmonta as categorias clássicas do documentário, em direção à vastidão de possibilidades do *documentário perfurado*.

## Abstract

This dissertation investigates the constant artistic concepts' crossing-over and also investigates practices in the film/videodocumentary field. The nuances of this crossing-over are manifested in different contexts and in different ways, highlighting the potential of the documentary genre to self-questioning through the disassembly and testing of it's own language. For this matter, historical aspects of the documentary genre are investigated by also using some conceptual tools to emphasize the thinking of Gilles Deleuze on moving images. Films and videos are an important reference for the matters of this study and therefore are used to demonstrate how the hybridism appears in the very heart of the filmic and videographic practices. The same films and videos are also used to dismantle the classical categories of documentary, toward the vast possibilities of the *drilled documentary*.

## Sumário

1. Introdução.....	8
2. Breve Histórico do documentário.....	13
2.1 A tentativa de representação da realidade.....	13
2.2 Relações entre os primórdios do documentário e a prática modernista.....	20
2.3 O cinema direto e o cinema verdade.....	22
2.4 Documentário; videoarte – do Brasil para o mundo, do mundo para o Brasil.....	25
3. Deleuze e documentário.....	34
3.1 O documentário a partir do pensamento cinematográfico deleuzeano.....	34
3.2 A <i>imagem-movimento</i> no documentário.....	36
3.3 Enquadramento e montagem.....	41
3.4 A <i>imagem-cristal</i> e as <i>potências do falso</i> .....	51
4. Arquivo de documentários.....	59
4.1 O enunciado de <i>Foucault</i> , de Deleuze.....	60
4.2 Vastidão, ou tendência ao infinito.....	64
4.3 Enunciados e documentários: o arquivo perfurado.....	67
5. <i>O nome é a última coisa que escolhe</i> .....	106
5.1 Relato de um projeto, de um processo e de um produto documental/artístico.....	107
5.2 O Projeto.....	107
5.3 Diário de bordo – o relato da viagem.....	109
5.4 A edição e o produto final.....	124
6. Conclusão.....	127
7. Referências Bibliográficas.....	131
8. Referências Audiovisuais.....	135



## 1. Introdução

A presente dissertação é resultado de um percurso pessoal ligado à teorias e práticas que tangem o universo do filme/vídeodocumentário. Em trabalhos teóricos anteriores – em especial o *Homo scaenicus*<sup>1</sup> – pesquisei sobre história, personagens, e relações sócio antropológicas nas produções audiovisuais do gênero. Em ensaios audiovisuais experimentei a linguagem documental em busca de conceitos híbridos e provocativos ligados, de forma geral, à prática artística.

Esta pesquisa é o desdobramento da monografia *Homo scanicus*. A monografia, que foi acompanhada por um ensaio audiovisual, tratou da análise e compreensão do personagem no documentário. Para isso fora realizada uma análise da história e conceituação geral de documentário, através, principalmente, de Bill Nichols, além de análises em torno da microsociologia (principalmente a partir do interacionismo simbólico de Blumer) e da teoria dos papéis sociais de Goffman. Na última parte da pesquisa, na qual se propunha a realização de um ensaio audiovisual homônimo, foram analisados documentários de Makhmalbaf, Cao Guimarães, Arthur Omar e Eduardo Coutinho. Essas obras foram entendidas a partir do conceito de “dispositivo” segundo a leitura que Gilles Deleuze faz do conceito de

---

<sup>1</sup> *Homo scaenicus* foi uma pesquisa realizada como trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social na PUC-Minas, em 2004. O grupo que realizou esse trabalho era composto por: Daniel Toledo, Leticia Eulálio, Renata Alvarenga e eu.

Michel Foucault.



Fig. 01: Frames do ensaio *Homo scaenicus*

Importante ressaltar que a atual proposta não é apenas uma continuidade da monografia *Homo scaenicus*. Ela é, simultaneamente, uma ruptura com seu antecessor. A perspectiva que este trabalho se propõe não visa a considerar os aspectos sócio antropológicos, nem mesmo as relações entre a história, conceitos e personagens do documentário. A perspectiva aqui é refletir sobre as potencialidades artísticas e estéticas que emergem nos trabalhos do gênero na contemporaneidade, assim como traçar algumas diagonais ligando trabalhos que surgem das constantes experimentações desta linguagem.

No primeiro capítulo o surgimento do documentário é retomado brevemente com o objetivo de se explicitar o processo que deu origem a um gênero vídeo/cinematográfico aberto, múltiplo e propício para conexões com outros gêneros e práticas. Um processo que não necessariamente segue uma ordem cronológica, mas é resultado de teorias e práticas que se aproximam e se afastam mutua e simultaneamente.

As conexões com outras práticas e campos artísticos interessam especialmente a este trabalho, e emergem neste capítulo a partir das análises de Bill Nichols sobre as relações entre os primórdios do documentário e as práticas modernistas. Uma análise histórica de Nichols que nos indica as condições que favorecem um experimentalismo aplicado, próprio de trabalhos artísticos, que se infiltram e atravessam trabalhos do gênero documentário.

São retomados movimentos e questões que buscaram rever a forma como a linguagem documental era trabalhada. A discussão é deslocada para uma perspectiva focada na produção documental brasileira, e sua relação com a videoarte.

Já no segundo capítulo a proposta é relacionar alguns dos conceitos desenvolvidos por Gilles Deleuze em *Cinema I: a imagem-movimento* e *Cinema II: a imagem-tempo*, com o cinema documentário. Nesses estudos Deleuze faz uma análise do cinema, a partir de conceitos apropriados de teóricos, e de outros por ele mesmo desenvolvidos para se pensar as produções artísticas cinematográficas que se utilizam da imagem em movimento. Embora Deleuze não tenha utilizado esses livros para falar do documentário em especial, utilizaremos alguns de seus pensamentos cinematográficos com esta perspectiva.

Durante alguns anos as produções documentais eram afastadas das artísticas por teóricos, ou mesmo por realizadores, com o intuito de que ela não se contaminasse com outros objetivos senão o de representar o real em sua pureza e brutalidade. As teorias atuais, incluindo a presente dissertação, consideram esta pureza impossível de ser alcançada, o que libertou esta categoria vídeo/cinematográfica, permitindo que sua nobreza artística, “recusada em grande parte

de sua história – muitas vezes pelos próprios documentaristas, que queriam se afastar da ideia do cinema como arte ou diversão”<sup>2</sup>, fosse readquirida.

Importante ressaltar que esse distanciamento teórico do universo artístico experimental não impediu que alguns cineastas realizassem trabalhos que combinassem ligações e relações envolvendo representação da realidade, linguagem cinematográfica e videográfica, arte e a própria realidade. Dessa forma cabe a este trabalho criar conexões entre os conceitos apresentados por Deleuze e o universo dos filme/vídeodocumentário.

No terceiro capítulo os elementos que compoem o mote para a elaboração desta dissertação – a relação da linguagem do documentário com a prática artística, o questionamento da possibilidade de representação da realidade – convergem na criação de categorias híbridas que permitem-se ser atravessadas, ou mesmo criadas, por quaisquer trabalhos de filme/vídeodocumentário – e alguns que não são classificados como tal. São enunciados que, juntos, integram um arquivo do gênero calcado em critérios fluídos, permitindo um transito livre entre enunciados, produções e conceitos.

Paralelamente à redação da dissertação foi realizado um trabalho prático. Um experimento que compartilha as motivações da presente pesquisa com o intuito de criar uma poesia audiovisual, a partir de um dispositivo construído. Realizamos<sup>3</sup> um documentário aberto às imprevisibilidades inerentes ao processo de feitura de quaisquer filmes que pretendem dialogar com a realidade. Um vídeo sem histórias ou temas prévios, cujo cerne está justamente na busca de personagens seja uma pessoa, um lugar, um objeto, ou mesmo um pensamento, para roteirizar a realidade

---

<sup>2</sup> LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla*. 2005.

<sup>3</sup> Os realizadores do vídeo *O nome é a última coisa que escolhe* são: Daniel Toledo, Leandro Aragão Thiago Herdy; com a direção de André Hallak.

com a qual deveríamos nos deparar e dialogar imagetivamente. O quarto capítulo da dissertação é, desta forma, um relato do processo que explicita os atravessamentos entre pensamento, teorias, produção, personagens e produtores.

## 2. Breve Histórico do Documentário

### 2.1 a tentativa de representação da realidade

Para alguns estudiosos, as raízes do documentário são anteriores à primeira projeção pública de imagens em movimento, pelos irmãos Lumière, em 1895, considerada oficialmente como o início do cinema. Erik Barnouw<sup>4</sup> considera que seus pioneiros são aqueles que, a partir de 1870, procuravam uma forma de *documentar* a realidade em movimento. Segundo ele, é nesse momento que o documentário começa a ser gerado. Estes “cientistas” – termo utilizado por Barnouw quando se referia a Pierre Jules César Jassen, Eadweard Muybridge e Étienne Jules Marey – tentavam desenvolver mecanismos para que diversas fotografias fossem tiradas em sequência. O objetivo deles era que fosse possível estudar determinados fenômenos como o movimento de Vênus passando pelo sol (Jansen), um cavalo correndo (Muybridge) ou um pássaro voando (Marey).

Dizer que o surgimento do documentário está, de certa forma, vinculado ao próprio surgimento do cinema é inquestionável. Afinal as primeiras imagens em movimento, captadas por uma câmera, pelos irmãos Lumière, tratavam-se de registros documentais das atividades urbanas da época. Elas retratavam cenas cotidianas, tais como: a chegada do trem na estação, a saída da fábrica no final do

---

<sup>4</sup> Autor de *Documentary: a History of the non-fiction film*.

expediente, folhas das árvores sendo movimentadas pelo vento. Os filmes – ou o registro da realidade naquele momento – não poderiam ainda ser consideradas filmes-documentários, pois no momento em que foram produzidas não existia uma problematização e legitimação do gênero enquanto tal. Contudo, a importância delas para a história do documentário é inquestionável, já que se configuram como o primeiro registro da realidade projetado em movimento. Vários exploradores, inspirados pela busca dos irmãos Lumière por retratar a época em que viviam, começaram a registrar suas expedições a lugares desconhecidos. Eram os chamados “filmes de viagem”, que também não tinham uma linguagem específica que os caracterizasse como documentário.

É a partir de *Nanook of the North*<sup>5</sup> que o documentário começa a se consolidar enquanto gênero cinematográfico. O gênero que se encontrava, até então, em estado embrionário veio a se desenvolver até o formato alcançado por Robert Flaherty, no filme finalizado em 1922. Sua concepção partiu da decisão de Flaherty de levar uma câmera para sua terceira expedição à Baía de Hudson (Canadá), com a finalidade de registrar e ilustrar sua pesquisa sobre um grupo de

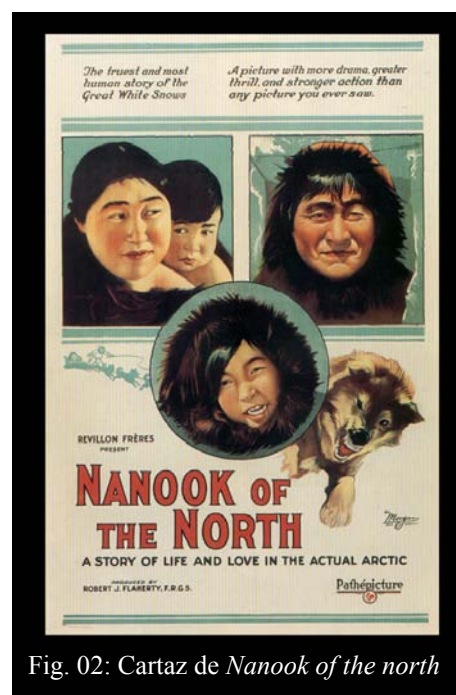


Fig. 02: Cartaz de *Nanook of the north*

esquimós, os Itvimutis. A produção se distingue dos filmes de viagem por apresentar uma sintaxe própria e uma linha narrativa, inexistentes nos primeiros filmes. O filme de Flaherty marca a passagem de documento para documentário<sup>6</sup> pela adição da narrativa cinematográfica ao registro da realidade. Diferentemente dos registros de

<sup>5</sup> Filme realizado por Robert Flaherty em 1922. No Brasil foi lançado com o nome *Nanook o esquimó*.

<sup>6</sup> NICHOLS, Bill. *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*. 2001.

viagem até então, *Nanook* contava a história de um esquimó, mostrava especificidades de seu cotidiano, sua família, a pesca, através de cenas montadas de forma a criar um personagem e uma vida narrada em torno dele.

Entretanto, foi com o escocês John Grierson, fundador da escola documentarista inglesa, que o gênero começou a ser formalizado. No artigo *First Principles of Documentary*, publicado em 1932, Grierson lançou o que seriam os primeiros princípios do documentário clássico. Ele dizia que:

Princípios fundamentais.(1) Nós acreditamos que a capacidade do cinema para movimentar-se, para observar e selecionar da própria vida, pode ser explorada numa nova e vital forma de arte. Os filmes dos estúdios ignoram amplamente essa possibilidade de abrir a tela para o mundo real. Eles fotografam histórias encenadas sobre fundos artificiais. O documentário fotografaria a cena viva e a história viva. (2) Nós acreditamos que o ator original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são melhores guias para uma interpretação do mundo moderno nas telas.[...] (3) Nós acreditamos, portanto, que os materiais e histórias tomados da matéria bruta podem ser melhores (mais reais no sentido filosófico) que o artigo encenado.[...] O documentário pode alcançar uma intimidade com o conhecimento e efeito impossíveis para as falsidades mecânicas do estúdio e a interpretação afetada do ator metropolitano.<sup>7</sup>

Dziga Vertov, outro importante documentarista da época, acreditava no desenvolvimento de uma “cine-escritura” dos fatos. De acordo com ele, a vida deveria ser captada de improviso e o sentido do documentário construído por meio da montagem. *O homem com a câmera*, filme de 1929, ilustra o estilo de filmagem desenvolvido por Vertov, também conhecido como “cine-olho”.

---

<sup>7</sup> First Principles. (1) We believe that the cinema's capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. [...] (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. [...] Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shim-sham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actor. – tradução nossa

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. 1932. In: FOWLER, Catherine (editor). *The european cinema reader*. Londres: Routledge. 2002, p 40.



Posteriormente, evoluções tecnológicas (como o desenvolvimento de equipamentos leves de filmagem e o surgimento do som sincrônico no cinema) contribuíram para mudanças na concepção do documentário. Assim, nas décadas de cinquenta e sessenta do século passado, a busca do registro espontâneo do real foi a marca forte das produções do gênero. O documentário clássico passou então a ser questionado por novos grupos de realizadores da França e dos EUA. O resultado foi o surgimento de dois movimentos que ficaram conhecidos como *cinema verdade*, encabeçado pelos franceses Jean Rouch e Edgar Morin, e *cinema direto*, cujos principais representantes são os americanos Robert Drew e Richard Leacock.

Ao longo da história, várias foram as tentativas de enquadrar as obras documentais em categorias específicas. Entretanto definir documentário nunca foi uma tarefa fácil devido, sobretudo, à mobilidade e à versatilidade do gênero. Bill Nichols, acredita que:

O documentário como prática conceitual não ocupa território fixo. Ele mobiliza um inventário não finito de técnicas, remete a um número não estabelecido de questões, e adota uma taxonomia de formas, estilos e modos não completamente conhecidos. O termo documentário deve ser ele próprio construído da maneira que o mundo que conhecemos e compartilhamos. A prática do filme documentário é o lugar da contestação e da mudança.<sup>8</sup>

Os documentários acompanham intimamente as mudanças ocorridas na sociedade, não apenas registrando-as, mas também participando e sendo influenciados por elas. Em decorrência dessa proximidade com a “vida real” e das suas constantes transformações, a estrutura e o “modo de pensar” do documentário também se alteram constantemente. Isto impossibilita uma classificação objetiva, estável ou científica desse tipo de obra. No entanto as tentativas de definição, e de

---

<sup>8</sup> “Documentary as a concept or practice occupies no fixed territory. It mobilizes no finite inventory of techniques, addresses no set number of issues, and adopts no completely known taxonomy of forms, styles, or modes. The term documentary must itself be constructed in much the same manner as the world we know and share. Documentary film practice is the site of contestation and change.” Tradução nossa. NICHOLS, BILL. *Representing reality*. 1991. p. 12.

oposição ao cinema de ficção levantaram questões relevantes para este e para outros estudos sobre o gênero.

A primeira delas aconteceu em 1948, quando cineastas se reuniram no congresso da World Union of Documentary para discutir sobre a nova forma de registro do real. O documentário foi qualificado na época como um filme que trata dos fatos reais e visa a compreender os problemas de ordem econômica, cultural, ou referentes às relações humanas. O conceito, que envolve a vinculação a compromissos sociais e que atribui a ele um caráter didático e essencialmente informativo, é uma ideia que persiste ainda hoje entre espectadores e produtores, apesar de ser menos difundida do que no passado. Acreditava-se que existiam assuntos específicos para serem tratados em documentários que, nesse momento, não tinham a função de proporcionar prazer estético ao espectador, mas principalmente de informá-lo sobre questões contextuais e históricas específicas. Além disso, o gênero deveria diferenciar-se da ficção, marcando claramente sua oposição a ela.

Na tentativa de reconstruir o domínio do documentário – freqüentemente questionado como linguagem e como objeto estético, ao mesmo tempo em que sofria o abalo do seu domínio pela recorrente afirmação de que “todo filme organiza-se como discurso” – Bill Nichols desenvolveu uma teoria que distingue documentário e ficção. A distinção se dá segundo suas estratégias diferenciadas de produção de sentido, sem recair nas distinções ingênuas do período anterior ao estruturalismo e à semiologia. Nichols, ao contrário dos demais “defensores” do documentário, não nega as suas propriedades narrativas e representativas, tampouco o seu caráter de discurso e artifício. O autor afirma que, ainda que através dos mesmos processos narrativos, a ficção oferece acesso a um “mundo fictício” e o documentário oferece

acesso a representações do “mundo histórico”, aquele no qual pessoas nascem e morrem. Defendendo fazer-se necessário que sejam consideradas as diversas dificuldades intrínsecas a todo processo de generalização sobre objetos estéticos, Nichols ainda afirma que o desenvolvimento das mesmas propriedades da imagem tem funções e objetivos diferentes nos dois modelos. Na ficção, contribuem para conferir verossimilhança à história narrada; no documentário, contribuem para conferir credibilidade e poder de persuasão ao argumento.<sup>9</sup>

No entanto torna-se cada vez mais difícil separar o que é realidade e o que não é na própria vida, quiçá no documentário. As pessoas, mesmo que inconscientemente, escolhem a maneira com que vão *expressar* o que pretendem ser, que por sua vez, não pode ser totalmente separado do que elas são<sup>10</sup>. A memória, tanto coletiva quanto individual, mistura acontecimentos vividos com impressões atribuídas. A linguagem, por sua vez, analisa e reconstrói os “fatos” narrados.

No cinema, não sei como aconteceu... temos a impressão de saber o que significam documentário e ficção; na verdade, creio que os dois momentos são diferentes, e vejo um pouco em quê, mas a coisa não é tão simples: em que momento o gesto de um operário é ficção, ou o gesto de uma mãe com seu filho, ou de uma namorada com seu namorado, em que momento?<sup>11</sup>

Esta inquietação do cineasta Jean-Luc Godard é respaldada pelo histórico de diferenciações frustradas entre os dois gêneros, somado ao complicador das representações na própria vida. A produção de um documentário envolve momentos distintos de construção de uma realidade. A começar pela captação, na qual são escolhidos os ângulos e os recortes do que será gravado pelo olho-câmera. Se

---

<sup>9</sup> NICHOLS, BILL. *Representing reality*. 1991.

<sup>10</sup> GOFFMAN, Erving. *A Representação do eu na vida cotidiana*. 1992.

<sup>11</sup> GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. 1989. p. 116.

existe um personagem, mais um complicador para esta construção, agora somando à sua representação a relação com a câmera e com a equipe técnica.

A realidade existe independente de sua observação? O simples fato de uma pessoa saber que está sendo observada em sua intimidade muda substancialmente o seu comportamento. A equipe de filmagem de um documentário perturba o ambiente social de tal maneira que o filme não traduz o estado em que tal ambiente se encontrava, mas sim um estado já perturbado pela equipe.<sup>12</sup>

Na montagem o que foi captado é re combinado da maneira que mais convier para o filme, criando uma narrativa outra, externa àquela do momento vivido e captado. Ainda há o roteiro, seja ele feito antes ou depois da captação das imagens, que busca conduzir o filme na direção de uma compreensão lógica própria de seu realizador.

Entretanto o questionamento em relação à capacidade do filme documentário de representar o real já é visível desde seus primórdios. Segundo Andréa França, desde o filme de Flaherty, *Nanook of the North* – tido aqui como o marco inicial do gênero documentário – e de *O homem com a câmera* de Dziga Vertov “que o pensamento e a reflexão sobre o campo do documentário não pararam mais de se debater entre as noções de verdade e mentira, autenticidade e ficção, realidade e mise-en-scène (cinema-olho, cinema do vivido, cinema-verdade, cinema-direto, etc.).”<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> ACIOLI, José de Lima. O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico. 1997. p. 167.

<sup>13</sup> FRANÇA, Andréa. Documentário brasileiro e artes visuais: passagens e verdades possíveis. 2006.

## 2.2 Relações entre os primórdios do documentário e a prática modernista

Para Bill Nichols o documentário toma forma, como uma prática da atualidade, nas décadas de 1920 e 1930. Quatro elementos favorecem esta afirmação de Nichols. O primeiro elemento é a retórica desenvolvida nos filmes em função da conjuntura político-social, já que neste período o cinema era requisitado para reforçar a afirmação de uma identidade nacional. Dessa forma o documentário serviria para afirmar, ou contestar, o poder do Estado. O gênero cresceu para ambos os lados, levantando questões públicas importantes e contribuindo para definir o papel do Estado a partir da afirmação, ou contestação, de sua relação com estas questões. O potencial do filme de contestar o Estado e sua lei, assim como o de afirmá-lo, fez do documentário um instável aliado daqueles que estavam no poder<sup>14</sup>. O segundo elemento que fortalece a importância desse momento histórico para o desenvolvimento de uma prática do documentário é o seu diálogo com as práticas modernistas.

Os dois elementos, somados à capacidade de filmar fenômenos visíveis com grande fidelidade, o que já era possível desde 1895, e a elaboração de técnicas narrativas distintas das do cinema de ficção, propiciaram o que Nichols chama de “onda” ou “forma do filme documentário”. Nenhum destes elementos, sozinhos, levariam ao aparecimento de um filme documentário. Para o autor, todos são de fundamental importância nesse surgimento, mas um deles merece especial atenção. O mais perigoso, o com maior potencial de desordem: a prática modernista.

---

<sup>14</sup> NICHOLS, Bill. 2001. *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*. In: *Critical Inquiry*, nº 27, 2001. The University Of Chicago Press.

Justamente o elemento que mais interessa ao presente trabalho, já que evidencia a relação do documentário com as práticas artísticas.

A explosão da vanguarda modernista, com suas próprias questões sociais, convenções formais, combinações de conceitos e práticas, propicia uma junção de técnicas de representação e contexto social, marca um movimento de documentário inovador. As formas tradicionais de representar a realidade, cristalizadas, pouco criativas, que se aprisionaram na dualidade entre afirmar ou contestar o Estado, são extrapoladas pela pulsão artística das práticas modernistas. Uma nova energia é adicionada a um movimento que se encontrava estagnado na sua forma tradicional vigente e submetido à ações políticas panfletárias.

Artistas eram tomados pelo impulso do documentário, motivados pelo impacto social e o combinam com a tradição modernista. Nomes conhecidos como Man Ray, Joris Ivens, Buñuel, Salvador Dali, entre outros, produziam documentários a partir das explorações do movimento. Nichols dá especial destaque para a força dessa fusão na União Soviética. O movimento construtivista, que cresceu no país com figuras conhecidas como Rodchenko e Mayakovsky, combinava inovação formal com aplicação social<sup>15</sup>. Dziga Vertov, que também era parte do movimento embora se dedicasse mais à feitura de filmes, realizava “experimentos comunicacionais” – denominação presente na introdução de *O Homem com a câmera*, filme lançado por Vertov em 1929 – a partir da junção de linguagens dos construtivistas com uma nova linguagem do documentário. O filme mescla inovação formal, a partir de uma construção de sentidos marcados pelo trabalho autoral. Esta última característica é traço marcante nos trabalhos que transitavam nesta fusão. Característica que

---

<sup>15</sup> NICHOLS, Bill. *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*. 2001.

permeia, até hoje, os trabalhos que atravessam os campos das artes plásticas e do documentário.

### 2.3 O *cinema direto* e o *cinema verdade*

O *cinema direto* e o *cinema verdade*, movimentos já mencionados anteriormente, surgem justamente de um questionamento da forma como se organizava a grande maioria dos documentários até então. Tidos como clássicos, estes últimos eram caracterizados pela investigação de uma realidade objetiva, que se apresenta ao espectador por meio da narração em off, acompanhada de imagens ilustrativas. Ou seja, a realidade é trazida em forma de um argumento objetivo que, por sua vez, é explicitado pela narração e legitimado de forma indutiva pelas imagens. De um modo geral apresentam uma grande coesão interna (ausência de brechas e quebras), característica que os aproxima de uma tendência afirmativa à medida que os afasta da possibilidade de que seus argumentos tornem-se temas de discussão. Geralmente evitam contradições, escondem o caráter de discurso e empregam o modelo particular/geral - correspondente à exposição de depoimentos e ações de personagens como dados puros e superficiais, que em seguida são generalizados e adequados pelo locutor ao argumento do documentário.

A impressão de objetividade proposta e induzida pelos documentários clássicos é levada ao extremo nos filmes pertencentes ao *cinema direto* - movimento que reuniu um grupo de jovens realizadores e que se desenvolveu principalmente na

década de 60 nos EUA e na Inglaterra. Além de motivações discursivas e conceituais, o *cinema direto* possui motivações tecnológicas, por se valer de recursos surgidos nessa época como: câmeras mais compactas e dinâmicas e, principalmente, a possibilidade de captação de som direto.

Ao mesmo tempo em que corresponde à continuação da busca pelo real que fora iniciada pelo documentário clássico, o *cinema direto* abandona a tendência a controlar as situações filmadas, inerentes ao documentário clássico. Da-Rin descreve da seguinte maneira a estrutura básica do *cinema direto*:

O cinema direto procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal; defendeu extremadamente a não intervenção; suprimiu o roteiro e minimizou a direção; desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica; renunciou a qualquer forma de controle sobre os eventos que se passavam diante da câmera; privilegiou o plano-sequência sincrônico; adotou uma montagem que enfatizava a duração da observação; evitou o comentário, a música em *off*, os letrados, as encenações e as entrevistas.<sup>16</sup>

A ênfase é a observação, “*a vida observada pela câmera*”. A montagem, que tende ao tempo real, busca um objetivismo extremado e privilegia a autenticidade e a espontaneidade. Em relação ao documentário clássico, o modo observacional de representação inaugura o discurso direto, em detrimento de letrados e *offs*. Em uma perspectiva teórica, o *cinema direto* afasta-se da função estética do cinema, em direção à busca de uma sensação de presença física.

A transparência do documentário e a sua capacidade de apresentar o real sem nele intervir foram novamente questionadas, mesmo sendo considerados todos os cuidados propostos pelo *cinema direto*. A escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a duração dessa exibição e a ordenação dos planos entre si foram indicados como fortes e inevitáveis indícios de subjetividade

---

<sup>16</sup> DA-RIN, Silvio. *Espelho partido* - tradição e transformação do documentário cinematográfico. 1995. p. 100.



nas imagens. Nesse instante surge o *cinema verdade* – também na década de 60 e principalmente na França – que abandona a busca pela captação de uma realidade pré-existente e independente do encontro entre documentarista e personagem ao assumir a subjetividade inerente a qualquer representação. O documentarista do *cinema verdade*, relacionado ao modo interativo de representação, abandona a utopia de uma reprodução especular do real e assume o seu papel mediador, em alguns casos, de provocador. Da-Rin diz do *cinema verdade*:

[...] enfatizou a intervenção do cineasta, ao invés de procurar suprimi-la. A interação entre a equipe e os atores sociais - pessoas convocadas a participar do filme - assume o primeiro plano, na forma de interpelação, entrevista ou depoimento. A montagem articula a continuidade espaço-temporal deste encontro e a continuidade dos pontos de vista em jogo. A subjetividade do cineasta e dos participantes da filmagem é plenamente assumida.<sup>17</sup>

O *cinema verdade* caracteriza-se principalmente pela intenção de trazer à tona o caráter de artefato das obras documentais, evidenciando o processo de manipulação ocorrido ao longo do desenvolvimento do documentário. As entrevistas e os depoimentos assumem lugar de destaque, privilegiando a interação entre equipe e entrevistados. Os representantes do *cinema verdade*, entre os quais os franceses Jean Rouch e Edgar Morin, eliminavam o fosso entre um lado da câmera e outro – assim como existia no *cinema direto* – e propunham circulação e trocas experienciais entre as duas partes.

Sendo assim, o *cinema verdade* mantém a verdade como objetivo, mas propõe outro modo de acesso a ela: se no *cinema direto* a verdade preexiste e basta esperar que ela aconteça, o *cinema verdade* busca a realidade emergente e eventual, que aparece no momento do encontro entre a câmera e o entrevistado,

---

<sup>17</sup> DA-RIN, Silvio. *Espelho partido* - tradição e transformação do documentário cinematográfico. 1995. p. 100 e 101.

através de uma série de estratégias e provocações. No *cinema verdade*, assim como no *cinema direto*, o argumento emerge da situação captada.

## 2.4 Documentário; videoarte – do Brasil para o Mundo, do Mundo para o Brasil

Na década de 60 no Brasil, o documentário se utiliza das mudanças tecnológicas, privilegiando a voz do “outro” como questão essencial para os cineastas (a entrevista é extremamente facilitada com a possibilidade do som direto). Esses filmes eram realizados na sua maioria por diretores ligados ao Cinema Novo, que se encontrava efervescente. No entanto, segundo Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, autoras de *Filmar o real*, os documentários brasileiros deste período seguiam caminhos diferentes dos experimentados por outros movimentos.

Diferentemente de movimentos inovadores do documentário neste período – tais como o Cinema Verdade francês e o cinema direto norte-americano, que aboliram a narração *over* descarnada, onisciente e onipresente, em favor de um universo sonoro rico e variado –, a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente.<sup>18</sup>

A crescente utilização de entrevistas como meio de acesso à voz do “outro” não demonstrava efetivamente um comprometimento com as questões colocadas ao documentário naquele período. Os filmes nacionais continuavam se utilizando de concepções prontas. Os argumentos eram elaborados muitas vezes antes mesmo

---

<sup>18</sup> LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. 2008. p. 22.

da realização das entrevistas, que surgiam como elemento retórico para a afirmação de uma posição já estabelecida.

É também neste período que, segundo Arlindo Machado, “muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas”<sup>19</sup>. A convergência entre um universo audiovisual com aparatos mais acessíveis – entretanto ainda preso a premissas clássicas por seus realizadores – e uma comunidade de artistas sedentos por novos meios e materiais para sua produção, culminou no surgimento efervescente de um documentário crítico em relação a sua própria linguagem. Essa crítica se dava através do experimentalismo, que voltava os olhares para o próprio gênero e sua capacidade de representar determinados problemas e questões relacionadas à experiência popular.

Uma das aparições mais importantes para esse movimento contestador é Arthur Omar que, em 1972, lança seu filme *Congo*, seguido do ensaio crítico *O antidocumentário provisoriamente*. Omar critica as boas intenções dos documentaristas preocupados com as questões populares, explicita a distância entre eles e as motivações sociais que expunham e explicita a falsidade de toda representação imagética.

O filme antidocumentário teria muito mais uma função de examinar a impossibilidade de se conhecer, do que tentar fornecer um conhecimento novo. Ele é um filme que alude muito mais do que propõe. Não estou propondo uma nova visão da congada, o **Congo**, objetivamente, não é o tema do filme, o tema é a tensão entre o conhecimento erudito e uma prática popular que está colocada em outro nível de realidade e que em última instância não se comunica.

Eu quero questionar a estrutura do documentário como sendo produtor da satisfação do conhecimento, porque na verdade você só vai ter a sensação de conhecer, quando aquele objeto estiver longe de ser apreendido. Eu não trato desse objeto. Trato da maneira como esse objeto é tratado por um

---

<sup>19</sup> MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. 2003. p. 14.

determinado discurso. Isso é o antidocumentário – é quase um filme epistemológico.<sup>20</sup>

Poucos anos depois Glauber Rocha nos oferece *Di/Glauber* (1977). Um documentário narrado na primeira pessoa, demonstrando a relação de afeto – mesmo à distância em muitos momentos – entre o diretor e o objeto do filme, o pintor Di Cavalcanti que acabava de falecer. Glauber interfere durante o enterro do pintor, filma o caixão e o corpo. Sua narração é frenética e apaixonada. Incomoda, mostra a viúva e a amante. Produz uma das mais belas homenagens já realizadas no cinema,



Fig. 03: Frames de *Di/Glauber*

paradoxalmente banida das telas nacionais pela família do pintor.

Congo e *Di/Glauber* são filmes experimentais, reflexivos, ensaísticos; obras em que a intervenção dos cineastas é central e explícita, realizadas a partir de um material audiovisual heterogêneo, e nas quais o que importa não são as “coisas” propriamente, mas a relação que se pode estabelecer entre elas.<sup>21</sup>

Arthur Omar apresenta outra obra essencial, *O som ou o tratado de harmonia* (1984). O filme se apropria de uma linguagem radicalmente experimental, própria do

<sup>20</sup> Entrevista de ARTHUR OMAR para GUIOMAR RAMOS sobre o anti-documentário em *Congo* (1972) e *O Anno de 1798* (1975) - outubro de 93. <<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuomar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/sobreoantidocumentario.html>> Acessado em 14/09/2009.

<sup>21</sup> LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. 2008. p. 24.

vídeo daquele período. Utilizando-se de ruídos, entrevistas e imagens provocativas, Omar busca uma relação atípica com o espectador em torno da questão sonora. Ele interfere, dá argumentos, descontextualiza imagens, insere intervenções sonoras durante as falas, aumenta o volume da música, abre um orelha humana para exibir como o documentário funciona.



Fig. 04: Frames de *O som ou o tratado de harmonia*

A linguagem audiovisual está em voga. A partir de meados da década de 70 os primeiros aparelhos de produção de vídeo, conhecidos como *portapack* chegam ao Brasil. O audiovisual passa a ser experimentado não somente no cinema, mas também no vídeo. Os videoartistas começam a se alastrar pelo Brasil. A busca por novos materiais encontra na linguagem eletrônica um meio mais acessível e maleável que o anterior equivalente audiovisual, a película. Com um ambiente altamente favorável, é nos anos 80 e 90 que os documentários se infiltram nas videoartes com mais força, ou que as videoartes dilaceraram o documentário com maior intensidade. A diversidade das produções revela a diversidade das linguagens.

*Do outro lado da sua casa* (1985), vídeodocumentário de Marcelo Machado, Paulo Morelli e Renato Barbieri (diretores ligados ao grupo Olhar Eletrônico) é uma importante referência dentro desse contexto. O vídeo busca o “outro” marginalizado, excluído, pertencente a outra classe, como criticado por Omar em seus

antidocumentários. No entanto os realizadores se apropriam das convicções do *cinema verdade* de Jean Rouch e Edgar Morin, tornando mais complexa a relação de distâncias entre documentaristas e objetos, e alavancando discussões pertinentes tanto para o documentário e a videoarte, quanto para as questões sociais que aborda.

Microfone explícito, Morelli, Barbieri e Machado vão para as ruas dispostos a dar voz aos “personagens” encontrados [...], os documentaristas da Olhar Eletrônico chegam a passar o microfone para Gilberto, um de seus personagens, num esforço evidente de alçar seu “objeto” à condição de sujeito da experiência que o próprio vídeo propõe. O procedimento, além de desvelar, reflexivamente, o set da entrevista, complexifica, expressivamente a representação dos moradores de rua levada a cabo pelo vídeo – confrontando com “iguais” diferentes, Gilberto veste outros papéis, e todos saem ampliados dos encontros. Assumindo e amplificando certa tendência minoritária no cinema documental brasileiro a partir dos anos 60, *Do outro lado de sua casa*, ao incorporar a participação ativa de Gilberto, não supõe uma realidade anterior e intocável, mas grava justamente a intervenção que o vídeo provoca e propõe entre aqueles que retrata.<sup>22</sup>

A videoarte abre caminho para a diversidade da produção. Ela é o espaço do hibridismo, das infiltrações. A imagem eletrônica não é tão transparente quanto a cinematográfica ou fotográfica. O real no vídeo é traduzido por linhas, ele é colocado na esfera do impulso, do manipulável digitalmente. É o campo dos grafismos, das edições complexas, entrecortadas. Dos textos sobre as imagens, dos textos sem as imagens. Das descontextualizações, reconstruções, ligações. A imagem eletrônica “pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão”<sup>23</sup>.

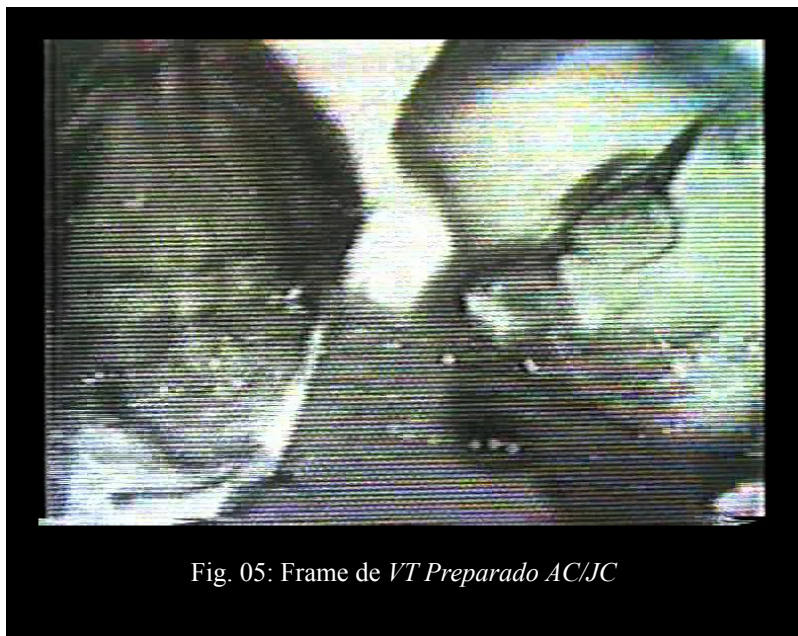
Com as novas ferramentas surgem experiências de extrema importância tanto para o universo da arte, como para o do documentário. Um trabalho consensualmente considerado como limítrofe é *VT Preparado AC/JC* (1986).

---

<sup>22</sup> MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. 2003. p. 190-191.

<sup>23</sup> MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. 2003. p. 29.

Realizado por Walter Silveira e Pedro Vieira (da TVDO, outro importante grupo da videarte brasileira) o vídeo é uma homenagem ao músico do silêncio John Cage (JC) e do poeta das páginas em branco Augusto de Campos (AC).



As imagens, na sua maioria, não existem. Uma tela branca, com rápidos flashes de palavras, poucas, e de fragmentos de imagens. Nestes fragmentos de imagens John Cage, que também aparece nos fragmentos sonoros. Um registro criativo da presença do músico na Bienal de São Paulo naquele ano, relacionando sua obra à de Augusto de Campos. Documentário? O vídeo da TVDO é motivado por um acontecimento real, utiliza-se de imagens e sons captados do acontecimento, além de, na sua forma, na sua linguagem, se relacionar intrinsecamente com objetos de sua pesquisa: os trabalhos de John Cage e Augusto de Campos. Portanto para esta dissertação a resposta é sim.

Nesse sentido, documentário também é *Parabolic People* (1991), de Sandra Kogut. Nova York, Dacar, Tóquio, Moscou... Kogut implantou videocabinas em diversas capitais do mundo abrindo a possibilidade para que os transeuntes pudessem entrar e deixar sua mensagem, seja ela qual e como for. Na edição essas

imagens foram recortadas, recombinadas, fragmentadas, criando relações inesperadas através da combinação de janelas e uso de grafismo. Como resultado *Parabolic People* é uma série de vídeos que criam conexões diversas em contextos múltiplos.

São muitos os vídeos tidos como “artes”, ou as videoartes, que se tencionam com o universo do documentário. Esta relação entre a produção artística e a documental, muitas vezes ignorada pelos próprios documentaristas e teóricos, subsidiou e enriqueceu a história do cinema e do vídeo, chegando a uma explosão de trabalhos híbridos no Brasil desde o *boom* da videoarte.

Os exemplos dessa relação na videografia brasileira são inúmeros. Caco de Souza e Kiko Goifman produziram *Tereza* (1992). Uma complexa imersão no universo carcerário, através de um trabalho imagético revelador. Goifman produziu posteriormente *33* (2004), outro documentário experimental que mostra a busca do próprio autor pela sua mãe biológica. Na mesma linha outro vídeo de Sandra Kogut, *Um passaporte húngaro* (2003). Nesse trabalho a diretora mostra, com delicadeza, sua odisséia para conseguir um passaporte húngaro, já que tem parentesco com aquele país.

Carlos Nader realizou diversos trabalhos documentais que tangem a videoarte, e que circulam nos ambientes das produções artísticas. Dentre eles *O beijoqueiro* (1992), *Trovoada* (1995), *O fim da viagem* (1996), *Carlos Nader* (1997). As produções de Nader se caracterizam por um olhar particular, aprofundado – o

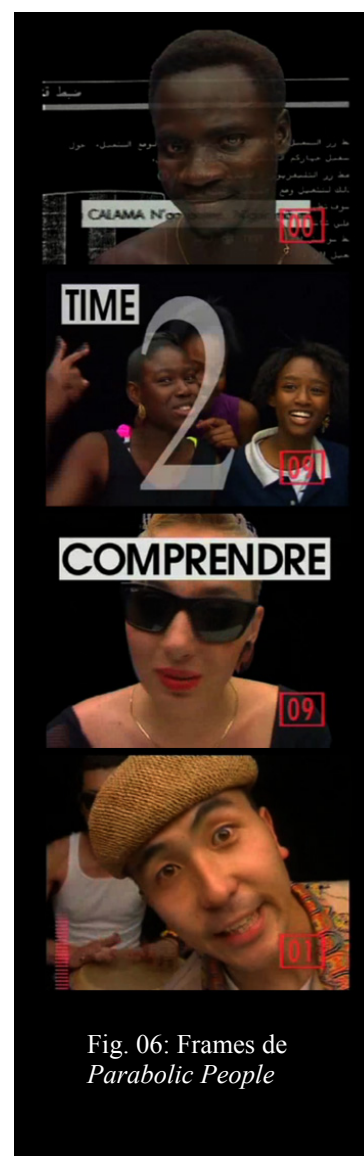


Fig. 06: Frames de *Parabolic People*



autor chegou a morar com alguns de seus personagens, como em *O beijoqueiro* e *O fim da viagem* – resultando num trabalho experimental tanto na abordagem como na edição de seus vídeos.

Outro realizador essencial para a investigação entre o documentário e as artes visuais é Cao Guimarães. *Acidente*, concebido em parceria com Pablo Lobato, é um filme disparado por um poema com o nome de 20 cidades mineiras, escolhidos aleatoriamente. O roteiro é o poema. Os documentaristas deveriam, então, ir àquelas cidades e captar fragmentos cotidianos que, por algum motivo, mantinham uma relação fluida com seus nomes. O trabalho mais recente de Guimarães, *Andarilho*, marca fortemente a infiltração no campo das artes visuais de maneira que foi escolhido para abrir a Bienal de São Paulo em 2008. Sobre Cao Guimarães, e em especial sobre esses dois trabalhos Esther Hamburger escreveu:

O movimento em direção ao documentário vem em busca da elaboração artística do acidente, do imprevisto, do inusitado, daquilo que escapa às regras dos gêneros narrativos. Esse foco no inexplicável como elemento produtivo que tece a sociabilidade cotidiana, esbarra nos grandes acidentes, matéria-prima por excelência do espetáculo visual. Mas o movimento se dá justamente na direção de forjar abordagens que fujam das fórmulas convencionais. Longe dos grandes eventos ou das personagens célebres, interessa a digressão sobre detalhes em geral invisíveis ou enredados em uma série de outros elementos.<sup>24</sup>

Não poderia deixar de citar *Rua de Mão Dupla*, vídeoinstalação documental (posteriormente transformada em vídeo single-channel) que exhibe duplas de pessoas em diferentes monitores. Essas duplas trocaram de casa por 24h munidas com uma câmera. O material é editado de maneira que vemos uma pessoa observando o “outro” filmando sua casa e, depois, comentando sobre suas impressões.

---

<sup>24</sup> HAMBURGER, Esther. Cinema de perambulação. 2007. p. 114.

Se já em Vertov ligações entre o documentário e as práticas modernistas se revelam, se no *cinema direto* e no *cinema verdade* a estrutura clássica dos documentários é questionada e suas perspectivas ampliadas, é no vídeo brasileiro que a tensão entre documentário e artes plásticas chega ao seu ápice para este estudo, apresentando-se com toda sua complexidade e diversidade. Esses trabalhos citados aqui fugazmente serão retomados no terceiro capítulo quando se defrontarão com outros de diferentes contextos e com diferentes motivações. Contudo a aparição deles neste momento demonstra a riqueza e produtividade da efervescente conexão entre as artes visuais e o documentário no contexto brasileiro. No capítulo seguinte veremos uma análise cinematográfica e filosófica do filme documentário, amparada por conceitos encontrados nos livros *Cinema I* e *Cinema II* de Gilles Deleuze.

## 3. Deleuze e documentário

### 3.1 o documentário a partir do pensamento cinematográfico deleuzeano

Gilles Deleuze nos oferece dois estudos sobre as imagens e os signos do cinema: *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*. Tais estudos foram desenvolvidos a partir do conceito bergsoniano de duração. Segundo Deleuze, a riqueza da descoberta de Henri Bergson é tamanha que dificilmente teremos chegado às consequências máximas de sua exploração. Ao contrário de Deleuze, Bergson não discute esses conceitos para falar da imagem cinematográfica, pois o próprio Bergson, em outro estudo, critica sumariamente o cinema. Vale considerar que essa crítica é fundamentada pelo fato de Bergson ter conhecido apenas os primórdios da imagem cinematográfica. E, segundo Deleuze, “a essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram”<sup>25</sup>. Bergson presenciou somente o início do cinema, e sabia, mais do que qualquer outro, das limitações desses primórdios. “Ele dizia, por exemplo, que a novidade da vida não podia aparecer em seus primórdios, porque no

---

<sup>25</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema*. 1985. p. 11.

início a vida era forçada a imitar a matéria... Não é a mesma coisa para o cinema? Em seus primórdios o cinema não é forçado a imitar a percepção natural?”<sup>26</sup>

No presente capítulo será trabalhada a abordagem cinematográfica deleuzeana a partir de alguns conceitos presentes nos livros *Cinema I* e *Cinema II*, relacionando-os com o cinema documentário. Embora o autor não aborde o documentário nesses dois livros, utilizaremos esses conceitos escolhidos como ferramentas, de certa forma ampliando o campo de ação dos conceitos. Esta análise tem como pano de fundo o breve histórico sobre o documentário visto no capítulo anterior. Aliás, a importância desta análise se dá, justamente, pela posição adquirida pelo documentário – e, conseqüentemente, pelas teorias e discussões em relação ao gênero – após o período das vanguardas modernistas.

Os filmes documentários estiveram, durante muitos anos, estagnados na necessidade de representar o real em sua pureza e brutalidade. Como se construía o contato entre o documentário e a realidade; o quanto o documentarista influenciava a cena gravada; o quanto as pessoas entrevistadas estavam representando diante da câmera: estas eram as questões que guiavam as discussões e as produções no período pós-vanguardas e anterior ao *boom* da videoarte na década de 80.

Outro aspecto relevante desta pesquisa se deve à crescente utilização da linguagem documental já estabelecida (ou seja, pouco experimental) na produção de filmes governamentais, filmes históricos, estudos antropológicos, etc. O que provoca sua exclusão do que é, ou ao menos foi, considerado como “cinema artístico”.

O cinema documentário readquiriu nobreza artística tardiamente. Nobreza “que lhe foi recusada em grande parte de sua história – muitas vezes pelos próprios

---

<sup>26</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema*. 1985. p. 11.

documentaristas, que queriam se afastar da ideia do cinema como arte ou diversão”<sup>27</sup>. Por isso as análises e teorias relativas ao gênero não passaram pelos pensamentos que enriqueciam o cinema, como *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*. Deleuze explicita que os grandes autores de cinema pensam com imagens-movimento e imagens-tempo, e que esses pensamentos podem ser estudados, trabalhados, conceituados, como ele o faz nos dois livros mencionados. Cabe a este trabalho trazer alguns pontos da análise deleuzeana para o universo do cinema documental de maneira a elucidar os pensamentos suscitados pelos documentaristas. Pretende-se avaliar as potencialidades do gênero a partir de conceitos que tangem a *Imagem-movimento* e a *Imagem-tempo* para, posteriormente, retornar à apreciação de obras numa classificação móvel.

### 3.2 A *imagem-movimento* no documentário

Para introduzir seu estudo sobre a imagem-movimento, Deleuze retoma *A evolução criadora* de Henry Bergson. São três as teses sobre o movimento apresentadas por Bergson nesse livro. A primeira delas diz que movimento e espaço percorrido não se confundem. Enquanto o espaço percorrido é passado, o movimento é presente, está em curso. O movimento é o ato de percorrer<sup>28</sup>. O movimento de um filme, o que vemos na tela, não é, simplesmente, uma imagem de um instante ocorrido num determinado momento passado. Mas sim um movimento

---

<sup>27</sup> LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla*. 2005.

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 9.

presente que constantemente recria o filme no contato com o espectador que, como ele, “está em curso”.

Ainda na primeira tese, Bergson, opondo-se à fenomenologia, afirma que o cinema reproduz a percepção natural através da reconstituição do movimento por meio de cortes imóveis de instantes no tempo. Seria do mesmo modo como fazemos na visão, acionamos um cinematógrafo interior e vemos/filmamos as imagens a nossa volta. A partir de 16 imagens por segundo nossos olhos não conseguem mais diferenciá-las fazendo com que, em sequência, as vejamos como pertencentes a um mesmo movimento. Deleuze, no entanto, coloca alguns questionamentos em relação à análise de Bergson:

Deve-se depreender daí que, segundo Bergson, o cinema seria somente a projeção, a reprodução de uma ilusão constante, universal? Como se tivéssemos sempre feito cinema sem saber? Mas então, muitos problemas se colocam. [...] E, de início, a reprodução da ilusão não é de certo modo, sua correção? A partir da artificialidade dos meios pode-se concluir a artificialidade do resultado?<sup>29</sup>

Deleuze propõe que apesar de no cinema termos uma sequência de imagens que juntas formam o movimento, na verdade o que ele – o cinema – nos oferece seria uma imagem média, e não uma sequência de fotogramas. Uma imagem cujo movimento não se adiciona, mas já é intrínseco a ela. Uma imagem-movimento. Existe sim um corte, mas não um corte imóvel ao qual se acrescenta o movimento, mas um corte móvel, do qual o movimento é parte integrante<sup>30</sup>. O cinema, desta forma, se comporta como uma máquina que produz o automovimento das imagens.

---

<sup>29</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 10.

<sup>30</sup> Ao recorrer ao corte móvel, Deleuze lembra que o próprio Bergson já havia descoberto esse conceito, antes do livro *A Evolução Criadora* e antes mesmo do surgimento do próprio cinema, em *Matière et Mémoire*.

Nesse sentido, a ilusão é corrigida ao mesmo tempo em que a imagem aparece ao espectador. É como se ao contar uma história, a fossemos melhorando de maneira que ficasse mais atraente para nosso interlocutor. O mesmo se faz no cinema e também no cinema documentário. A realidade filmada é enquadrada, provocada, montada, ou mesmo corrigida, para que se transforme em filme. Ela passa pela subjetividade de um documentarista com sua equipe técnica, pela dos entrevistados, e pela do pesquisador e daí em diante. Dessa forma a capacidade do documentário de representar o real é questionada. Em movimentos como o do cinema verdade, por exemplo, defende-se que ele nos oferece acesso a uma nova realidade, recriada pelas subjetividades dos envolvidos, pela artificialidade dos meios e pela própria linguagem cinematográfica.

A segunda tese de *A evolução criadora* diz respeito justamente à ilusão sobre o movimento, mas não somente no cinema. O erro atribuído a essa ilusão é único, seja no cinema ou na vida: “reconstituir o movimento através de instantes ou posições”. Segundo essa tese, esse processo acontece de maneiras distintas na antiguidade e na modernidade. Enquanto, no primeiro, a ilusão se dava numa sequência de instantes privilegiados – e os intervalos entre eles não importavam – , na ciência moderna verifica-se que esse movimento se constitui por instantes quaisquer. Sobre a mudança da concepção do movimento Deleuze diz:

A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento não mais à instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. Mesmo que o movimento fosse recomposto, *ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendententes (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)*.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 13. Grifos do autor.

Segundo Deleuze, Bergson conclui que o cinema estaria associado à ilusão moderna. Mas dois são os caminhos suscitados por esta conclusão. Em um dos caminhos a primeira tese de *A evolução criadora* é retomada já que, apesar de uma diferença no ponto de vista científico em relação às duas ilusões, o resultado das duas é muito semelhante. O movimento sendo recomposto – por poses, ou por cortes – em ambos os casos temos uma referência que tange a um Todo. Uma concepção ligada à filosofia antiga que se propõe a tratar de um todo dado, ou do eterno. Mas o que a perspectiva bergsoniana nos traz é justamente que o movimento só se faz “se o todo não é dado e nem pode vir a sê-lo”. Perspectiva que vai ao encontro desta ciência moderna que se propõe a trabalhar numa “*outra filosofia*”.

Quando reportamos o movimento a momentos quaisquer, devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia; e é o que Bergson se propõe finalmente a fazer: dar à ciência moderna a metafísica que lhe corresponde e que lhe esta faltando como uma metade falta à outra metade.<sup>32</sup>

A mudança de perspectiva de um *todo, eterno, universal*, para o *singular* e o *novo* são essenciais para se avançar na relação entre a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo* de Bergson e Deleuze, e documentário. A partir da proposição de Bergson, Deleuze coloca o cinema como parte integrante da nova forma de pensar o mundo. E vai além, pois segundo ele, a contribuição do cinema nesta nova perspectiva é essencial para que a conversão seja aplicada às artes e à vida. Isto é, ao mesmo tempo que o cinema é influenciado por esta concepção, ele a influencia, a dissemina.

---

<sup>32</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema I*. 1985. p. 16.



Aqui é possível arriscar uma ampliação dos conceitos de Deleuze para o documentário. Se as questões do documentário que o colocavam na perspectiva clássica foram superadas tardiamente (quando comparado ao cinema de ficção), é na relação com o singular que o seu desenvolvimento se faz, e que suas forças se consolidam. Quando a perspectiva se desloca do todo, inatingível, inabarcável, para o singular, o documentário se abre para receber a realidade a partir de olhares também singulares, de perspectivas mínimas, e passa a pertencer, ao invés de representar.

Para Deleuze, um outro ponto de vista nos é oferecido, uma nova noção emerge desta segunda tese. Nesta nova noção, o cinema “não seria mais o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão, mas, ao contrário, o órgão da mais nova realidade a ser aperfeiçoado”. A partir dos estudos e da relação de Deleuze com o cinema, ele cria um outro plano de imanência, uma outra forma de pensar como as coisas se desenvolvem no mundo. Ao mesmo tempo ele desenvolve uma outra visão sobre os signos do tempo, da diferença sem identidade e fora da representação.

A terceira tese se abre justamente da noção de um todo que não pode ser dado. Mas um todo que é constantemente reconfigurado pelo movimento. O movimento modifica a duração ou o todo. “[...] O todo, os todos estão precisamente na duração, são a própria duração na medida que ela não pára de mudar”. O todo, no caso do documentário, está diante de uma realidade que constantemente reconfigura o filme. A relação filme-realidade, sempre em movimento durante a produção e durante a apreciação de um documentário, não pode ser dada como algo definitivo ou concreto. Esta relação está sempre em questão, abalando e sendo abalada por ambos os extremos.

O documentário é um produto do encontro entre um autor, documentarista, e um objeto – seja ele pessoa/personagem, fato histórico, lugar, etc.. O filme surge desta relação, ele transforma e é transformado por ela. O todo (seja ele o filme, ou a realidade filmada) é constantemente reconfigurado, re combinado, pela singularidade da relação, pela novidade do encontro entre documentarista e realidade. Um novo real surge do encontro, um real momentâneo, em *movimento*.

O movimento encontra-se nesse constante trânsito entre as partes e a duração, ou o todo. Ele é, ao mesmo tempo, o que diz respeito aos meandros, ao singular, às especificidades das partes, e à célula de metamorfose desse todo que não se estagna, ao contrário, muda constantemente.

### 3.3 Enquadramento e montagem

A análise de enquadramento em Gilles Deleuze começa com o que ele chama de uma definição muito simples de enquadramento, de modo que ela possa ser, até mesmo, questionada no decorrer da conceituação. Enquadramento é “a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios”<sup>33</sup>. O enquadramento é, portanto, a definição de como os elementos serão abordados no quadro. Os elementos são obviamente imagens por si só, ou seja, o quadro é também um conjunto de vários quadros, podendo ser reenquadrados. Assim como um conjunto de vários quadros, o quadro é uma limitação, na medida em que

---

<sup>33</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 22.

escolhe-se determinado ângulo, ou determinada composição que exclui alguns elementos encontrados na cena “real”. A noção de quadro como limite é de extrema importância nesta análise de documentário, já que esse limite é determinado por alguém – o diretor do filme, o *cameraman*, etc. – e por um aparato, a câmera.

[...] o quadro sempre foi geométrico *ou* físico, se constitui o sistema fechado em relação a coordenadas escolhidas ou em relação a variáveis selecionadas. Assim, ora o quadro é concebido como uma composição de espaço em paralelas e diagonais, constituindo um receptáculo de modo tal que as massas e linhas da imagem que vêm ocupá-lo encontrarão um equilíbrio, e seus movimentos uma invariante. [...] Ora o quadro é concebido como uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem.<sup>34</sup>

Como visto, o quadro contém vários quadros. Esses sub-quadros podem ser vistos separadamente e contêm em si elementos que remetem ao quadro. Ao mesmo tempo um sub-quadro, quando recortado, forma um novo enquadramento.

O conjunto não se divide em partes sem mudar a cada vez de natureza: não se trata nem do divisível nem do indivisível, mas do ‘dividual’. [...] A divisibilidade da matéria significa que as partes entram em conjuntos variados, que não param de se subdividir em subconjuntos ou são, eles próprios, o subconjunto de um conjunto mais vasto, ao infinito. É por isso que a matéria se define ao mesmo tempo pela tendência em constituir sistemas fechados e pelo inacabamento desta tendência.<sup>35</sup>

Para Deleuze a imagem cinematográfica é sempre *dividual*. Segundo ele, esta concepção é explicitada quando “a tela, enquanto quadro dos quadros, confere uma medida comum àquilo que não a tem”<sup>36</sup>. Seja um plano aberto de uma grande paisagem, seja um primeiro plano de um dedo mínimo. Na imagem cinematográfica a esses dois elementos, de proporções tão distantes quando vistas a olho nu, é conferida uma mesma medida.

---

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 23.

<sup>35</sup> *Ibidem*. p. 25.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

Alcança-se, então, o extracampo. Todo quadro remete a um espaço fora dele. Elementos que “embora perfeitamente presente, não se ouve nem se vê”. Por mais fechado que possa parecer um conjunto, o extracampo estará presente, e quanto mais fechado, talvez, mais fortalecido, mais pulsante o extracampo se mostrará. Segundo Deleuze o extracampo opera de duas maneiras distintas, remetendo, cada uma, à forma de enquadrar.

O aspecto mais óbvio do extracampo seria o que está de fora do quadro. É como se fossemos abrindo o quadro, num movimento de *zoom-out* imaginário, para visualizar o que está ao redor do que vemos, mas que, por algum motivo, não se escolheu enquadrar<sup>37</sup>. Em determinados filmes extracampo pode ser potencializado neste sentido, como por exemplo em alguns documentários mais intimistas quando o personagem é filmado olhando para um ponto distante. Como a cena do filme *Acidente*, de Cao Guimarães e Pablo Lobato, na cidade de Olhos D’água. O “personagem” aparece durante um longo tempo olhando para frente, mas não é para a câmera, não é para a equipe técnica que está por trás dela. Não se sabe ao certo o que ele observa, não se mostra o que ele observa, apenas vemos seu rosto remetendo a algo que está fora do quadro.

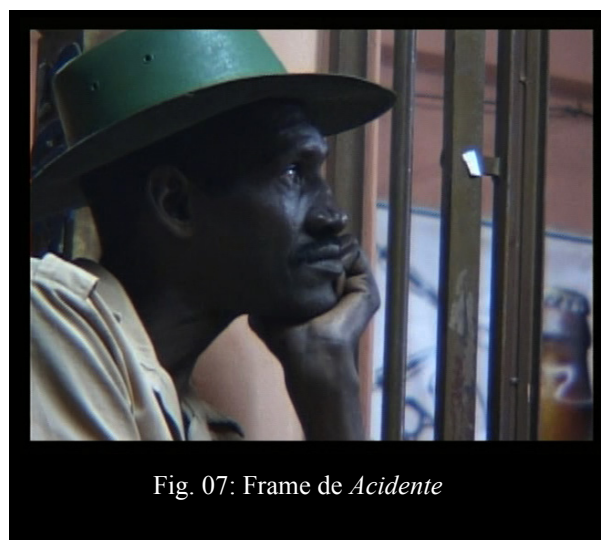


Fig. 07: Frame de *Acidente*

---

<sup>37</sup> Este aspecto do extracampo se relaciona fortemente com a concepção de quadro como limite, descrita anteriormente. A referida importância dessa concepção para o documentário se dá pela influência da subjetividade de quem produz o filme, e do aparato câmera, na determinação deste limite. Considerando que no documentário a cena filmada é, geralmente, uma cena “real”, estas influências são alguns dos elementos que interferem em como a “realidade” está sendo montada e mostrada.

Este é o primeiro sentido do que chamamos extracampo: se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um conjunto maior, ou um outro com o qual o primeiro forma um maior, que por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo extracampo, etc.<sup>38</sup>

O segundo aspecto do extracampo não é da ordem do visual e/ou sonoro como o primeiro. Neste o quadro remete ao todo. Por mais que se dê um *zoom-out*, o todo não pode ser alcançado. Para Deleuze, o todo “remete mais ao tempo ou até ao espírito do que à matéria e ao espaço”. O *zoom-out* revela um espaço imagético/imaginário, e o todo encontra-se em outra dimensão.

A noção de todo é antes o que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si próprio, e o que o força a se prolongar num conjunto maior. O todo é, pois, como o fio que atravessa os conjuntos e confere a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar um com o outro ao infinito.<sup>39</sup>

O todo é um “fio” aparentemente “tênuo” que liga as partes criando uma relação que transpasse o filme, conferindo a este uma singularidade própria, e, às vezes, nova. Esse fio é também aberto, e passa por cada conjunto criando a ligação entre eles. No filme de Guimarães e Lobato, por exemplo, esse fio pode ser representado pela relação que se estabelece com o nome das cidades que eles seguiriam. Esses nomes compõe um poema, criado pelos documentaristas, que serviria como guia do filme – já que deveriam ir às cidades mencionadas no poema –, além de serem também o objeto, pois a proposta era criar conexões delicadas com os nomes a partir do encontro com suas respectivas cidades. Mas as conexões não são explícitas, podem passar despercebidas aos espectadores desatentos. Ao contrário do primeiro aspecto do extracampo que existe pela sua função visível, imagética, a relação com o todo não é visível, não é audível. Ele é temporal e

---

<sup>38</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 28.

<sup>39</sup> *Ibidem*. p. 28.

espiritual. Ambos os aspectos devem ser analisados juntos, o extracampo não existe com um ou outro, mas com a coincidência dos dois.

E há sempre, simultaneamente, dois aspectos do extracampo: a relação atualizável com outros conjuntos, a relação virtual com o todo. Mas num caso a segunda relação, a mais misteriosa, será atingida indiretamente, no infinito, por intermédio e extensão da primeira, na sucessão das imagens; no outro caso ela será atingida mais diretamente, na própria imagem, através da limitação e neutralização da primeira.<sup>40</sup>

O conceito de extracampo se revela muito pertinente para o fortalecimento da associação entre a *imagem-movimento* e documentário a que este capítulo se propõe. Deleuze faz uma relação entre a espessura do fio que liga os conjuntos e a forma através da qual os dois aspectos do extracampo irão se revelar. Quanto mais grosso o fio que liga o que está no campo com o que está fora dele, mais o primeiro aspecto, aquele visível, estará presente. Ao contrário, quando o fio é muito tênue, “ele não se contenta em reforçar o fechamento do quadro, ou em eliminar sua relação com o exterior”<sup>41</sup>. Pois quanto mais tênue é a ligação, melhor se expressa a relação temporal e espiritual “no sistema que nunca é perfeitamente fechado”<sup>42</sup>. Se nos documentários clássicos – aqueles cuja argumentação é consistente e coerente – o fio é grosso, as imagens se ligam através de prolongamentos, através de relações atualizáveis, visíveis, controladas e determinadas.

Em documentários que transitam na relação aqui pesquisada (com as artes visuais) a linha se torna mais tênue e o diálogo entre a cena, o todo e a realidade passa a operar de outra maneira. Ao invés de se fechar numa certa imagem da realidade e criar relações visíveis entre imagens, a relação se abre para o encontro entre tempo, espaço, espírito e realidade, criando outros tipos de associação entre o

---

<sup>40</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 30.

<sup>41</sup> *Ibidem*. p. 29.

<sup>42</sup> *Ibidem*. p. 30.

filme, as subjetividades envolvidas, a realidade e o espectador. E é desse movimento que emerge a possibilidade do novo, inusitado – é nesse encontro que a capacidade do documentário de se chocar com a realidade se mostra potente e atuante. Esse é o todo do filme documentário em constante movimento, em constante construção. A cada encontro, uma nova perspectiva, um novo tempo, movimento.

*A decupagem é a determinação do plano, e o plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado [...] O todo é o que muda, é o aberto ou a duração. [...] o movimento tem duas faces, tão inseparáveis quanto o direito e o avesso, o recto e o verso: ele é relação entre partes, e é afecção do todo.<sup>43</sup>*

O todo é sempre influenciado pelo movimento. Mas Deleuze considera que o movimento da imagem – pessoas andando no quadro, carros passando, folhas caindo – seria o estado primitivo do cinema, no qual não se tem imagem-movimento, apenas movimentos na imagem.

*O Cinema é primeiramente imagem-movimento: nem sequer há alguma “relação” entre a imagem e o movimento, o cinema cria o automovimento da imagem.<sup>44</sup>*

O cinema se liberta da cena de duas formas, a primeira, mais óbvia, seria o movimento da câmera. Quando a câmera se movimenta, ela cria uma imagem-movimento, sem a necessidade de a cena estar em movimento. A outra forma, mais complexa, é a montagem. Através da montagem, planos parados, ou mesmo cenas paradas, podem ganhar movimento.

---

<sup>43</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 31. Grifo do autor.

<sup>44</sup> DELEUZE, Gilles. *Dúvidas sobre o imaginário*. 1996. p. 84.

Através dos *raccords\**, dos cortes e dos *falsos raccords\*\**, a montagem é a determinação do Todo. [...] Mas por que o todo é justamente o objeto da montagem? Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Entretanto, este todo que muda, este tempo ou esta duração, parece ser apreendido só indiretamente, em relação às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que tem por objetos as imagens movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem do tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. Nem por isso a montagem vem depois. De certo modo, é até preciso que o todo seja primeiro, seja pressuposto.<sup>45</sup>

Ao falar de montagem, Deleuze cria uma distinção entre quatro grandes tendências que estariam associadas às escolas americana, francesa, soviética e alemã, em determinados contextos históricos e a partir de práticas e pensamentos de determinados autores. Embora de grande valia para a análise de montagem no cinema, para este texto não se faz necessário que nos debruçemos nas discussões propostas por essas escolas e autores, mas sim que apreendamos alguns dos conceitos por eles pregados. No entanto um autor em especial será melhor trabalhado. Trata-se de Dziga Vertov. Nome já citado anteriormente nesta dissertação, Vertov é uma importante referência para o presente estudo e a única dentre as citadas por Deleuze que trabalha no universo documental com mais persistência.

Retornando à citação de Deleuze que diz respeito à montagem: é na montagem que o tênue fio que liga as partes realiza sua costura final. É neste momento que todas as construções feitas anteriormente – seja na concepção do filme, seja em sua produção – retornam de modo que os elementos constituintes desse todo sejam reunidos na consecução do produto final. A montagem exprime a

---

\* O *raccord* é uma seqüência de planos que fazem parte de um mesmo movimento, gerando uma continuidade entre eles.

\*\* Deleuze faz uma breve explicação de um falso *raccord*: “O *falso raccord* não é nem um *raccord* de continuidade, nem uma ruptura ou uma descontinuidade no *raccord*. O *falso raccord* é por si mesmo uma dimensão do Aberto, que escapa aos conjuntos e às suas partes. Ele realiza outra potência do extracampo, este alhures ou esta zona vazia, este ‘branco sobre branco impossível de filmar’”.

<sup>45</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 28.



mudança de tempo, o tempo que decorreu desde o início ao final da história contada. Esse todo que, segundo Deleuze, às vezes deve ser pressuposto, de modo que vá se fortalecendo na construção do filme.

Mas no documentário a relações acontecem de maneira um pouco diferente. O tempo da história contada, muitas vezes, reflete o tempo de produção do filme. Por mais que um fio condutor possa ser pressuposto, o documentário lida com os personagens do mundo real. Se cada um tem sua vida própria, cada história contada tem também vida própria, de forma que os autores desse gênero a não devem pressupor, sem estar a todo momento abertos ao que revela a realidade dos personagens e histórias, no confronto com o filme. O fio inicial, o todo pressuposto, é ainda mais tênue, mais passível de se reconfigurar, não no sentido de uma ruptura, mas de um fortalecimento da sua potência enquanto ligação entre conjuntos, entre realidade e filme. Novamente, quanto mais tênue é a ligação desse fio, mais potente o todo. Mais rico se torna o encontro entre filme e personagens, entre linguagem e histórias, entre a arte e a realidade. Deleuze faz uma breve referência à relação do documentário com a “atualidade” ao falar de Vertov:

Evidentemente, o que Vertov mostrava era o homem presente na natureza, suas ações, suas paixões, sua vida. Mas, se procedia por meio de documentários e atualidades, se recusava violentamente a encenação da Natureza e o roteiro da ação, era por uma razão profunda. Pouco importava que se tratasse de máquinas, paisagens, edifícios ou homens: cada um, mesmo a mais encantadora camponesa ou a criança mais comovente, se apresentava como sistemas materiais em perpétua interação. Eram catalisadores, transformadores, conversores, que recebiam e restituíam movimentos, cuja velocidade, direção e ordem modificavam, fazendo a matéria evoluir para estados menos ‘prováveis’, operando mudanças que não podem ser medidas por suas dimensões próprias. Não é que Vertov considerasse os seres como máquinas, mas sim que as máquinas tinham ‘coração’, e ‘rolavam, tremiam, fremiam e lançavam raios’, como o homem também podia fazer, com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema I*. 1985. p. 56.

Sempre numa interação do *homem com a câmera*, da câmera com a vida. Vertov realizava experimentos a partir de teorias e conceitos que desenvolvia e em que acreditava. Nestes experimentos as imagens se chocam com a realidade, não é simplesmente uma representação a partir de um pressuposto ou de uma pesquisa, vai além, é uma recriação da realidade através do olhar de um autor.

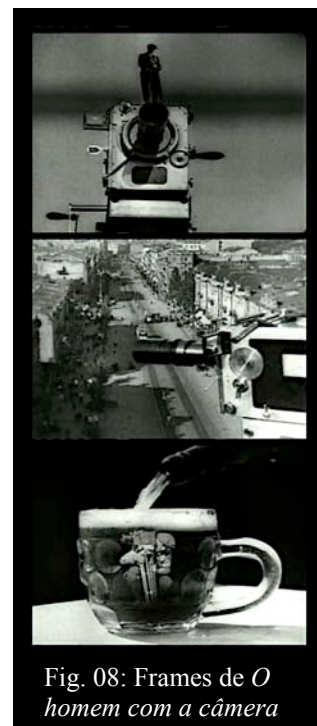


Fig. 08: Frames de *O homem com a câmera*

Em Vertov, o intervalo de movimento é a percepção, o olhar de relance, o olho. Simplesmente, o olho não é o olho demasiado imóvel do homem, é o olho da câmera, isto é, um olho da matéria, uma percepção tal como existe na matéria, tal como se estende um ponto onde uma ação começa até o ponto onde vai a reação, tal como preenche o intervalo entre os dois, percorrendo o universo e batendo segundo seus intervalos. [...] E a própria montagem estará sempre adaptando as transformações de movimentos no universo material ao intervalo de movimento no olho da câmera: o ritmo.<sup>49</sup>

Deleuze observa a importância tanto da gravação como da montagem para imprimir o ritmo necessário à obra de Vertov.

É preciso dizer que a montagem já se encontrava em toda parte, nos dois momentos precedentes. Ela se encontra antes do ato de filmar, na escolha do material, isto é, das porções de matéria, às vezes muito distantes ou longínquas, que vão entrar em interação (a vida como ela é). Ela se encontra na filmagem, nos intervalos ocupados pelo olho-câmera (o câmera que segue, corre, entra, sai, em suma, a vida no filme). Ela se encontra depois da filmagem na sala de montagem, onde material e tomada são confrontados um com o outro (a vida do filme), e nos espectadores, que confrontam a vida no filme e a vida como ela é. São esses os três níveis explicitamente mostrados como coexistentes em 'O Homem da Câmera', mas que já inspiravam toda a obra precedente.<sup>50</sup>

Se a montagem está presente em todo o processo fílmico, se ela reforça a presença autoral, em Vertov ela está soberanamente presente. Vemos uns fotogramas parados, uma mulher os manipula, eles se movimentam. O processo de

<sup>49</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 56.

<sup>50</sup> *Ibidem*. p. 56 e 57.

montagem, as máquinas, as relações máquinas/pessoas, aparecem diante da câmera-olho. A construção do filme revelada, compartilhada com o espectador. A montagem por associação: a mulher acorda, o mendigo acorda, a cidade acorda, ela pisca o olho, as persianas abrem e fecham, a câmera se fecha e abre. Começa o dia na cidade, começa o dia do filme.



Fig. 09: Frames de *O homem com a câmera*

Vertov esforçava-se para que o todo se confundisse com o conjunto infinito da matéria, e para que o intervalo se confundisse com um olho na matéria, câmera.<sup>51</sup>

A montagem é, portanto, um conceito essencial para o estudo das relações entre filme e realidade, entre arte e vida. A montagem não está presente somente no filme, está presente em várias formas de manifestações artísticas contemporâneas, representada a seu modo. Em obras em que se pretende o choque com a realidade, o artista monta a forma em que vê esse choque, escolhe como vai expressá-lo para o público. A montagem é o último nível da recriação da realidade do qual o artista participa, antes de oferecer a obra para outras análises e construções.

<sup>51</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 1*. 1985. p. 57.

### 3.4 A imagem-cristal e as potências do falso

Deleuze nos oferece ainda um segundo estudo relativo ao cinema, *Cinema 2*: a imagem-tempo. Neste estudo dois conceitos se mostram adequados para a discussão aqui proposta, a *imagem-cristal* e as *potências do falso*.

Também nesse estudo, ele parte de uma evocação de Bergson, ao apresentar a imagem bifacial:

Em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há 'coalescência' entre os dois. Há formação de uma imagem bifacial, atual e virtual. É como se uma imagem especular, uma foto, um cartão-postal se animassem, ganhassem independência e passassem para o atual, com o risco de a imagem atual voltar ao espelho, retomar lugar no cartão postal ou na foto, segundo um duplo movimento de liberação e de captura.<sup>52</sup>

O par *atual* e *virtual* não para de se movimentar, um influencia o outro, um se cola no outro. São diferentes, porém indissociáveis. A imagem atual tem uma correspondente virtual, "como um duplo ou reflexo".

Vimos como, em percursos mais amplos, a percepção e a lembrança, o real e o imaginário, o físico e o mental, ou, antes, suas imagens, se perseguiram sem descanso, correndo uma atrás da outra e remetendo uma à outra, em torno de um ponto de indiscernibilidade. Mas o que constitui tal ponto de indiscernibilidade é precisamente o menor circuito, quer dizer, a coalescência da imagem atual e da imagem virtual, a imagem bifacial, a um tempo atual e virtual<sup>53</sup>

A indiscernibilidade, a coalescência entre a imagem atual e virtual é o que, no pequeno circuito interior, permite que a imagem atual cristalize "*sua própria* imagem virtual". Alcançando, assim, a imagem-cristal.

---

<sup>52</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*. 2005. p. 88.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

Deleuze nos chama a atenção para o fato de que as duas faces da imagem-cristal não se confundem, a confusão – não a indiscernibilidade – entre real e imaginário só se faz “na cabeça” de alguém. Apesar de indiscerníveis, as descrições relativas à imagem atual e à imagem virtual não se desvanecem. A dificuldade em dissociar as duas faces ocorre por se chegar a tal ponto que não conseguimos mais diferenciar o papel de cada uma delas. Os papéis se misturam, se chocam, se completam.

Com efeito, não há virtual que não se torne atual em relação ao atual, com este se tornando virtual nesta mesma relação: são um avesso e um direito perfeitamente reversíveis. São ‘imagens mútuas’, como diz Bachelard, nas quais se efetua uma troca. A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza.<sup>54</sup>

Portanto apesar de a confusão entre real e virtual poder se passar na cabeça de alguém, a indiscernibilidade não segue o mesmo caminho. Ela não se faz na cabeça de alguém, mas é inerente a certas imagens.

A imagem atual e sua imagem virtual constituem, portanto, o menor circuito interior, em última análise, uma ponta ou um ponto, mas um ponto físico que não deixa de ter elementos distintos (um pouco como o átomo epicuriano). Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual que não param de se trocar. Quando a imagem virtual se torna atual, então é visível e límpida, como num espelho ou na solidez do cristal terminado. Mas a imagem atual também se torna virtual, por seu lado, remetida a outra parte, invisível, opaca e tenebrosa, como um cristal que mal foi retirado da terra. O par atual-virtual se prolonga, pois, imediatamente em opaco-límpido, expressão de sua troca. No entanto, basta que as condições (notadamente de temperatura) se modifiquem para que a face límpida se escureça, e a face opaca adquira ou reencontre sua limpidez. A troca é relançada. Há, sim, distinção das duas faces, mas não discernibilidade, enquanto as condições não forem precisadas.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*. 2005. p. 89.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

Nas investigações de Edgar Morin e Jean Rouch em meados dos anos 60, em meio ao movimento Cinema Verdade, começa-se a repensar a relação dos personagens com seus discursos e suas lembranças. Quando documentaristas incentivam a fabulação<sup>56</sup> dos personagens, sua representação diante da câmera, etc., é, de certa maneira, uma provocação dentre as afirmações de Deleuze no universo da prática do cinema documental.

O imaginário é uma noção muito complicada, porque está no entrecruzamento dos dois pares. O imaginário não é o irreal, mas a indiscernibilidade entre o real e o irreal. Os dois termos não se correspondem, eles permanecem distintos, mas não cessam de trocar sua distinção. E o que se vê bem no fenômeno cristalino, segundo três aspectos: existe a troca entre uma imagem atual e uma imagem virtual, o virtual tornando-se atual e vice-versa; e também há uma troca entre o límpido e o opaco, o opaco tornando-se límpido e inversamente; enfim, há a troca entre o germe e um meio.<sup>57</sup>

O atual e a lembrança obscura dos personagens se misturam. “O passado coexiste com o presente que foi”<sup>58</sup>, eles não são passíveis de separação sem que se caia na cilada das faces da imagem-cristal.

[...] a imagem virtual em estado puro se define, não em função de um novo presente com referência ao qual ela seria (relativamente) passada, mas em função do atual presente, do qual ela é o passado, absoluta e simultaneamente: particular, ela é no entanto “passado em geral”, no sentido que ainda não tem data. Pura virtualidade, ela não tem que se atualizar, já que é estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base ou de ponta a todos os outros.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> A palavra fabulação será utilizada nesta dissertação no sentido exprimido por Cesar Guimarães em seu artigo “O Rosto do Outro”. Guimarães (2000) acredita que os desejos mais descabidos são os que possuem a maior grandeza, pois se equilibram no improvável, na força da fabulação. O autor acrescenta que a fabulação criadora não é exclusiva em certos sujeitos, mas em todos aqueles que dispõem de algum meio expressivo - escrita, voz, corpo, imagem - que permita “liberar a vida lá onde ela é prisioneira”. Isto explicita a influência da estratégia empregada no momento da filmagem. A pessoa que é filmada não chega somente com a consciência de ser filmada; chega também com seu inconsciente em direção à cena. Assim, ainda que não intencional, a pessoa se libera, se expõe de forma não planejada, altera seu discurso ao encontrar-se com o documentarista  
“...a fabulação é um movimento vivo, uma força criadora que anima a imaginação simbólica, nos mais diversos planos: biológico, psicossocial, sociológico e antropológico. No contexto das relações entre indivíduo e sociedade, enquanto a inteligência, ao resistir às exigências sociais, pende para o egoísmo, a função fabuladora surge como uma guardiã da sociabilidade.” (GUIMARÃES, 2000, p.1)

<sup>57</sup> DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o imaginário. 1996. p. 84 e 85.

<sup>58</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*. 2005.

<sup>59</sup> *Ibidem*. p. 100.

A partir do conceito da imagem-cristal – e de outros trabalhados em *A imagem-tempo* – Deleuze retoma a noção de potências do falso, conceito que começa a ser desenvolvido em *Lógica do sentido* e *Diferença e repetição* ambos nos anos 60. Para alcançar tal conceito, o autor introduz, opondo, dois regimes da imagem: um orgânico e um cristalino. O primeiro seria relativo às descrições sensório-motoras que supõem a independência de um objeto preexistente.

Não importa saber se o objeto é realmente independente; nem se são exteriores ou cenários. O que conta é que, cenários ou exteriores, o meio descrito seja posto como independente da descrição que a câmera dele faz, e valha por uma realidade supostamente preexistente.<sup>60</sup>

Já a descrição cristalina substituiria seu objeto. Não seria necessária a preexistência deste objeto, não se trata de uma descrição sensório-motora, mas sim uma descrição puramente ótica e sonora. Uma descrição que não para, que não se estagna, ao contrário, está aberta a uma nova que, assim como ela, a substitui e ao seu objeto. Enquanto na descrição orgânica tende-se a uma continuidade, uma cronologia (mesmo que com quebras, ou *flashbacks*, não há uma ruptura com a lógica da continuidade ou da cronologia, apenas escapes que pertencem à mesma ordem), nas descrições cristalinas as conexões acontecem de forma diferente:

Bem diferente é o regime cristalino: o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio. Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*. 2005. p. 155.

<sup>61</sup> *Ibidem*. p. 156.

O regime cristalino remete à imagem-cristal, como a vimos, num constante movimento de troca atual-virtual. Ele rompe com a cronologia, com a continuidade do orgânico.

Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não cronológico, que produz movimentos necessariamente ‘anormais’, essencialmente ‘falsos’.<sup>62</sup>

Enquanto no regime orgânico os movimentos “anormais” representam uma quebra, no cristalino eles são uma constante. Este regime é feito dos movimentos “falsos”, feito de falsos *raccords*. Segundo Deleuze, a partir desta perspectiva a montagem, ato cinematográfico essencial, mudaria de sentido.

[...] em vez de compor as imagens-movimento de tal maneira que delas saia uma imagem indireta do tempo, ela decompõe as relações numa imagem-tempo direta de tal maneira que desta saiam todos os movimentos possíveis. Não são as lembranças nem os sonhos que determinam essas relações crônicas. As imagens-lembrança ou sonho estão em vias de atualização nos esquemas sensório-motores, e supõe sua ampliação ou enfraquecimento, mas não a ruptura em favor de outra coisa. Se o tempo aparece diretamente é nas *pontas de presente desatualizadas*, é nos *lençóis de passado virtuais*. A imagem indireta do tempo se constrói no regime orgânico, segundo as situações sensório-motoras, mas as duas imagens-tempo diretas são vistas no regime cristalino segundo situações óticas e sonoras puras.<sup>63</sup>

A narração no regime orgânico segue esta mesma lógica, enraizada nas relações sensório-motoras, no tempo cronológico, na continuidade “normal”, tendo as quebras, os falsos *raccords* como exceções, mas a narração do regime cristalino desmorona essas relações.

Resulta disso um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, que dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente

---

<sup>62</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*. 2005. p. 159.

<sup>63</sup> *Ibidem*.



falsificante. [...] É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros.<sup>64</sup>

Deleuze destaca que não se trata da verdade individual, “cada um com sua verdade”: mais do que a relatividade é a verdade do relativo. Trata-se de uma rede formada por várias trocas entre atual e virtual, entre lembranças obscuras, e realidades. Uma rede que vem deixar indiscernível o que é verdadeiro e o que é falso.

A descrição cristalina atingia já a indiscernibilidade do real e do imaginário, as da narração falsificante que lhe corresponde vai um pouco adiante e coloca no presente diferenças inexplicáveis; no passado alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso.<sup>65</sup>

Como aspirar à verdade sobre esta ou aquela história? Como comprovar teorias ou fatos históricos através de imagens e sons? Alguns documentaristas tentam resolver estas questões através de documentos, entrevistas comprobatórias, pesquisas. Outros, notadamente os que se ocupam de pensar a linguagem documental, os que nutrem o intercâmbio deste gênero com o das artes, se apropriam das potências do falso e, ao invés de negar a narração falsificante, explicitamente, a incluem no filme, problematizando os dualismos verdade/ficção nos documentários. De fato ela está sempre presente, não somente no filme, mas nas conversas informais, no modo que as pessoas lidam com o passado, com a memória e como elas constroem o presente a partir disso. No âmbito da memória, não se diferencia o verdadeiro do falso. Como os relatos e depoimentos são baseados na memória, uma carga falsificante em potencial está sempre presente.

---

<sup>64</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema 2*. 2005. p. 161.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

Embora na ocasião do surgimento do documentário tenha-se tentado criar uma diferenciação clara em relação aos filmes de ficção, o que presenciamos em filmes de diversos períodos foi justamente um questionamento à rigidez dessa diferenciação. O primeiro longa-metragem do cineasta francês Jean Rouch, por exemplo, é uma ficção feita pelos personagens “reais”, e narrada por eles? Ou é um documentário com uma narração falsificante declarada? *Jaguar* seria um documentário para contar a história de migrantes que iam de Níger para Gana em busca de trabalho. No entanto Rouch declarou que seria muito difícil realizar um documentário sobre migrações, por isso resolveu que faria uma ficção. Sem um roteiro, convidou alguns migrantes para representar um personagem, para fazer um filme de ficção. Os próprios migrantes eram os atores e, posteriormente, foram convidados a narrar de improviso sobre as imagens produzidas por Rouch, já que o filme fora originalmente gravado sem som.

No filme de Rouch, assim como em vários outros que se situam entre documentário e ficção, não se aplica a tentativa de diferenciar o que é verdade e o que não é. O falso e o verdadeiro tornam-se a verdade instantânea daquele personagem, ou mesmo daquele filme. A tentativa de suprir a carga de falsificação de alguns documentários, está coberta de novas falsificações em potencial. Elas utilizam as mesmas estratégias da memória: enquanto a memória busca os elementos nos resquícios de lembrança que temos, os documentaristas



Fig. 10: Frames de *Jaguar*

buscam os resquícios de documentos, de imagens, etc., e os unem em uma narração falsificante própria. Assim como a História que estudamos na escola, os documentários históricos tornam-se mais uma mentira em potencial.

## 4. Arquivo de documentários

Creio que me é permitido, aqui, uma observação elementar; a de quão suspeita é uma sabedoria que se funda não sobre um pensamento, mas sobre uma mera comodidade classificatória [...]<sup>66</sup>

Este capítulo apresenta alguns pensamentos transversais relativos ao universo do vídeo/filme documentário a partir de conexões abertas e diagonais com o campo das artes, entre os próprios documentários, entre eles e os filmes de ficção, entre teorias e práticas. Trata-se de uma forma de classificação que desvia-se de uma lógica classificativa tradicional – geralmente hierárquica verticalizada, ou horizontal explicativa. A intenção é criar diagonais que permitam iluminar relações entre documentários, entre práticas artísticas e videocinematográficas, entre diversos pensamentos tangentes às obras audiovisuais que de alguma forma atraem e são atraídas por este projeto.

Cada uma destas diagonais são como *enunciados* e o todo da classificação é como um *arquivo*, numa aproximação aos conceitos homônimos de Foucault, tal como vistos por Deleuze. É de se ressaltar que os conceitos de Foucault são muito mais amplos e de difícil aplicação. Tentar aplicá-los neste texto seria reduzi-los à ferramentas menos potentes que as apresentadas por Foucault e Deleuze.

---

<sup>66</sup> BORGES, Jorge Luis. A penúltima versão da realidade (1928). 1998. p. 209.

Desejamos, no entanto, utilizar alguns dos raios de luz disparados pela leitura que Deleuze faz desses conceitos.

#### 4.1 O *enunciado* em *Foucault*, de Deleuze

Um novo arquivista foi nomeado na cidade. Mas será que foi mesmo nomeado? Ou agiria ele por sua própria conta? [...]

O novo arquivista anuncia que só vai se ocupar dos enunciados. Ele não vai tratar daquilo que era, de mil maneiras, a preocupação dos arquivistas anteriores: as proposições e as frases. Ele vai negligenciar a hierarquia vertical das proposições, que se dispõem umas sobre as outras, e também a lateralidade das frases, onde cada uma parece responder a outra. Móvel, ele se instalará numa espécie de diagonal, que tornará legível o que não podia ser apreendido de nenhum outro lugar, precisamente os enunciados. Uma lógica atonal? É normal que sintamos uma certa inquietude. Pois o arquivista, de propósito, não dá exemplos. Considera que já os deu em grande número há tempos, embora ele próprio não soubesse, naquele instante, que eram exemplos.<sup>67</sup>

Foucault define o *enunciado*, opondo-o às *proposições* e *frases* no livro *Arqueologia do Saber*. Ele realiza uma diferenciação rígida, científica, com o intuito de “ver se é mesmo do *enunciado* que se trata na análise das formações discursivas”<sup>68</sup> (em relação ao que havia discutido nos capítulos anteriores desse mesmo livro). Deleuze retoma a análise de Foucault, no livro que carrega seu nome (*Foucault*), e reconstrói a oposição em outros termos, como visto na citação acima. Ao seu modo, descreve poeticamente a relação entre *enunciado*, *proposições* e *frases*, e exprime como se dá a diferença entre estes termos. Deleuze lembra, também, a importância do caráter de raridade dos *enunciados*. Demonstra como, a

---

<sup>67</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 1988. p. 13-14.

<sup>68</sup> FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 2008. p. 90.

partir desta característica, pode-se perceber sua oposição para as frases e proposições.

Ainda mais que Foucault explica que os enunciados são, essencialmente, raros. [...] É inclusive, uma das características que fazem com que eles se oponham às proposições e às frases. Pois, proposições, podemos conceber quantas quisermos, tantas quanto pudermos exprimir umas “sobre” as outras conforme a distinção dos tipos [...]. Quanto ao que é realmente dito, sua raridade de *facto* deve-se a que uma frase nega, impede, contradiz ou recalca outras frases [...]<sup>69</sup>

Se por um lado as proposições e as frases são suscetíveis a contradições e abstrações – se as frases podem se opor umas às outras, ou se as proposições podem se sobrepor umas às outras –, por outro os *enunciados* são inerentes à sua condição de raridade.

Os enunciados, ao contrário, são inseparáveis de um espaço de raridade, no qual se distribuem num princípio de parcimônia ou, mesmo, de déficit. Não há possível nem virtual no domínio dos enunciados; nele tudo é real, e nele toda realidade está manifesta: importa apenas o que foi formulado, ali, em dado momento, e com tais lacunas, tais brancos.<sup>70</sup>

Permito-me aqui uma rápida interrupção à explanação em torno dos *enunciados* para rever um ponto pertinente ao presente estudo. Em vários momentos surgiu a questão da relação entre documentário e ficção, no sentido de uma duvidosa oposição entre estes termos, assim como seria duvidosa uma oposição entre o que é real e o que não é no universo fílmico de forma geral. Portanto, ao se tratar do conceito de *enunciado* tal como visto na citação acima, esta possível oposição deixa de ser uma questão já que, no *enunciado*, existe apenas aquele momento, “real”, “dado”, mesmo que com “lacunas” e “brancos”. Esta concepção é de extrema importância para a dissertação, de maneira que

---

<sup>69</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 1988. p. 14.

<sup>70</sup> *Ibidem*. p. 15.

atravessará este terceiro capítulo, assim como permeia o vídeodocumentário que a acompanha.

Outra característica destacada por Deleuze é a de que o *enunciado* carrega consigo uma singularidade. Ele sempre exprime uma singularidade, o que o poupa da necessidade da originalidade. A noção de singular é inerente a ele. Foucault diz que, uma mesma coisa, dita ao mesmo tempo por duas pessoas diferentes, são duas enunciações distintas. Da mesma forma que se uma mesma pessoa disser a mesma coisa várias vezes, são várias enunciações dispersas num tempo<sup>71</sup>. O *enunciado*, desta forma, “se conserva em si, em seu espaço, e vive enquanto este espaço durar ou for reconstituído”<sup>72</sup>.

O enunciado, com efeito, não se confunde com a emissão de singularidades que ele supõe, mas com o comportamento da curva que passa na vizinhança delas, e mais geralmente com as regras do campo em que elas se distribuem e se reproduzem.<sup>73</sup>

A origem do *enunciado* é tida por Deleuze como pouco pertinente. Segundo o autor não é preciso ser alguém ou mesmo um EU para se produzir um *enunciado*. Os “lugares” de sujeito são bastante variáveis, não remetem a um cogito ou a um sujeito transcendental. O *enunciado* é associado a um acúmulo, ele é um objeto específico que, através deste acúmulo, se conserva, se transmite ou se repete.

Por isso, substitui as noções de origem, e de retorno à origem: tal como a memória bergsoniana, o enunciado se conserva em si, em seu espaço, e vive enquanto esse espaço durar ou for reconstituído.<sup>74</sup>

Seguindo esta mesma linha, Deleuze ressalta também que saber se um grupo de *enunciados* definirão um espaço, ou o contrário: pouco interessa.

---

<sup>71</sup> FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 2008. p. 114.

<sup>72</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 1988. p. 16.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

[...] Não há espaço homogêneo indiferente aos enunciados, nem enunciados sem localização, os dois se confundem ao nível das regras de formação. O importante é que essas regras de formação não se deixam reduzir nem a axiomas, como acontece com as preposições, nem a um contexto, como as frases. [...] Bem diferente é o que passa no enunciado: ele é inseparável de uma variação inerente pela qual nunca estamos em um sistema, jamais paramos de passar de um sistema ao outro (mesmo no interior de uma mesma língua). O enunciado não é lateral nem vertical, ele é transversal, e suas regras são do mesmo nível que ele.<sup>75</sup>

As características de mobilidade e de transversalidade são essenciais para o uso que faremos de *enunciados*. Deleuze destaca essas características associando-as à ideia de multiplicidade, já presente em Foucault. Com efeito os *enunciados* não formam uma estrutura ou um sistema, mas uma multiplicidade. Eles são definidos por linhas de variação, ou por um campo de vetores. Em relação ao sujeito, por estas e por várias razões, no *enunciado* ele é também móvel – diferentemente de uma frase, por exemplo, que necessita de um sujeito enunciante. São várias as posições de sujeitos que não remetem a alguém externo de onde ele derivaria, mas, justamente, do próprio *enunciado*. Eles se autoalimentam gerando uma máquina de *enunciados* sem começo nem fim. Uma máquina anônima geradora de *enunciados*. Uma máquina que, segundo Deleuze, produz, talvez, “os *enunciados* mais comoventes de Foucault”<sup>76</sup>.

O que nos perguntamos é se não há limiares, estéticos por exemplo, que mobilizam o saber numa direção que não é a de uma ciência e que permitiriam definir um texto literário, ou uma obra pictórica, dentro de práticas discursivas às quais elas pertencem. [...] E é nesse ponto que nunca foi atingido pelos lógicos, pelos formalistas ou pelos intérpretes, Ciência e poesia são, igualmente, saber.<sup>77</sup>

Uma questão ainda não esta clara. Em *Foucault*, Deleuze não se delonga para tratar do *arquivo* em si. Mas, afinal, o que é o *arquivo*?

---

<sup>75</sup> DELEUZE, Gilles. *Foucault*. 1988. p. 17.

<sup>76</sup> *Ibidem*. p. 19. Grifo nosso.

<sup>77</sup> *Ibidem*. p. 30-31.



A arqueologia, a genealogia, são igualmente uma geologia. A arqueologia não é necessariamente o passado. Há uma arqueologia do presente; de certa maneira ela está sempre no presente. A arqueologia é o arquivo e o arquivo tem duas partes: áudio-visual. A lição de gramática e a lição das coisas. [...] É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, e as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contato da luz com as coisas. Do mesmo modo é preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados. E o enúnciável numa época é o regime da linguagem, e as variações inerentes pelas quais ele não cessa de passar, saltando de um sistema homogêneo ao outro (a língua está sempre em desequilíbrio). O grande princípio histórico de Foucault é: toda formação histórica diz tudo o que pode dizer, e vê tudo que pode ver. [...] E nós atualmente: o que somos capazes de dizer hoje, o que somos capazes de ver?<sup>78</sup>

Esta explanação de Deleuze em torno do *arquivo* interessa para o presente estudo na medida que revela a noção de *arquivo* em relação aos *enunciados*. O *arquivo* agrupa os *enunciados*. Ele exprime a condição de visibilidade das coisas, ele apresenta o audiovisual que fora dilacerado, aberto e iluminado; seus estilhaços, seus relâmpagos. O *arquivo* permite que os vários *enunciados*, as várias diagonais que traçaremos aqui em torno de múltiplas questões relativas ao documentário – em especial na sua relação com a linguagem e com as artes – convivam em relação a um todo, que seria o todo desta pesquisa.

## 4.2 Vastidão, ou tendência ao infinito

A criação destes *enunciados* parte de uma visão pessoal sobre o que pode ser inserido na categoria documentário. Dessa maneira, esta visão inclui influências adquiridas através de leituras, de filmes e vídeos assistidos, de conversas em sala

---

<sup>78</sup> DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. 1996. p 120-121.

de aula, de conversas informais, e ainda influências da prática de produção de vídeo. Nem sempre as leituras, os filmes e vídeos, as conversas ou as produções tratavam do universo documental de forma direta. Contudo as contribuições desses elementos que se encontram fora do “universo do documentário” não são menos importantes. Elas ampliam as discussões e enriquecem a classificação proposta.

O que norteia a classificação, ou seja, o conceito de *enunciado*, faz com que eles sejam como máquinas de ver e de fazer ver, máquinas autônomas que se multiplicam para além das linhas aqui descritas, desprogramando que era programado. Máquinas que combinam e que recombinaem, tendendo ao infinito – algo como a *Biblioteca de Babel* de Jorge Luis Borges:

O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. [...]

Há quinhentos anos, o chefe de um hexágono superior deparou com um livro tão confuso como os outros, porém que possuía quase duas folhas de linhas homogêneas. [...] Esses exemplos permitiram que um bibliotecário de gênio descobrisse a lei fundamental da Biblioteca. Esse pensador observou que todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula, as vinte e duas letras do alfabeto. Também alegou um fato que todos os viajantes confirmaram: "Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos". Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas. Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpelações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito.<sup>79</sup>

Os *enunciados* desta classificação, assim como os livros da biblioteca de Borges, surgem de combinações e recombinações. Ligações entre filmes de

---

<sup>79</sup> BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel (1941). 1998. p. 516 e 519.

diferentes épocas e contextos, conexões entre os próprios *enunciados*, tangentes entre o universo do filme documentário e o das artes visuais, entre teorias e práticas. Possibilitam um número vastíssimo de encontros. Neste capítulo vamos destacar algumas destas diagonais, tornando visíveis e tangíveis *enunciados* que permitam a imersão em questões relevantes para este estudo.

É importante ressaltar que os *enunciados* não se excluem, não se chocam diretamente marcando rígidas oposições. Ao contrário eles se completam, se infiltram, se enriquecem mutuamente formando um campo, o qual todas as formas de documentário poderiam atravessar. Os filmes não estão, dessa forma, presos a um ou outro *enunciado*. Eles tangem alguns, ou mesmo vários, tendo características de uns e de outros com diferentes intensidades. Os filmes e vídeos, por sua vez, criam *enunciados*, fazendo com que o campo se amplie e que a classificação se fortaleça. Eles são, na verdade, a energia mais duradoura para que a máquina de ver e fazer ver perpetue seu movimento. É a partir deles que a tendência ao infinito se estabelece.

Apesar do número limitado de *enunciados* que serão aqui descritos, cada filme existente é, em potencial, o criador de outros vários. Sem mencionar os filmes que ainda estão por vir, tendo outra infinidade de *enunciados* em potencial. Aliás é justamente nesta vinculação dos *enunciados* com os filmes, da indiscernibilidade entre sujeito e objeto, na relação entre os dois, que se encontra a vastidão e a autonomia da máquina da visibilidade.

### 4.3 *Enunciados* e documentários: o *arquivo* perfurado

As tangentes constituintes do *arquivo* aqui descrito passam por documentários de diferentes períodos históricos, com diferentes perspectivas em termos de temas e linguagens. Não estão presentes somente os filmes que conservam fortes características da relação pesquisada, neste estudo, entre documentário e artes visuais. Optei, portanto, por incluir aqui filmes que se aproximam e que se distanciam em inúmeros aspectos para que a multiplicidade das relações fosse ampliada. Documentários tradicionais, não-documentários, instalações artísticas, enfim, alguns classificáveis outros que se encontram “entre” as classificações se chocam, abrindo-se para que outros raios os iluminem e os exponham. São documentários conhecidos mundialmente, com outros marginais, filmes políticos com trabalhos plásticos, antigos e novos; desordenados e relacionados por diagonais formadoras dos diversos *enunciados*. Deparemo-nos então com estes *enunciados*.

#### **Documentário tese**

Nesse *enunciado* os autores já possuem, previamente, uma teoria sobre o tema a ser tratado, e desejam comprová-la na forma de um filme. Geralmente são motivados por essa teoria a realizá-lo. Para isso, utilizam estratégias comuns a documentários, como pesquisas históricas e de campo. Trechos de entrevistas com pessoas que são importantes para o tema, uso de textos comprobatórios (podendo ser uma narração, um texto escrito na tela, a fala de um condutor do documentário,

ou mesmo um conjunto dessas alternativas), imagens ou sequência de imagens (a escolha de um certo ordenamento para se direcionar o entendimento da sequência), entre outras estratégias.

Documentários que seguem esta linha não necessariamente apresentam linguagens, estruturas e/ou narrativas parecidas entre si. Podemos citar *Fahrenheit 9/11* (2004) de Michael Moore, *Ilha das Flores* (1989) de Jorge Furtado, ou *Drifters* (1929), de John Grierson. Os três tangem as mesmas características, apesar de possuírem outras notadamente diferentes e de serem produzidos em épocas e locais também distintos.

O filme de Moore é narrado em primeira pessoa. O diretor cria um texto informal, que se aproxima do espectador. Ele próprio é um personagem do filme, o principal personagem. Apresenta sua teoria sobre o então presidente do Estados Unidos, George W. Bush, com o nítido intuito de impedir sua reeleição para a presidência. Entretém o espectador com seu perfil de apresentador cômico, ao mesmo tempo que divulga sua teoria sobre o assunto. Ele é o guia do filme, e a pesquisa o legitimador de sua teoria, que é injetada no espectador, em alguns momentos, e em outros martelada com intensidade.

Sua argumentação gira em torno de uma relação de Bush com a família Bin Laden, com empresas da indústria bélica, e de uma não legitimidade da forma com que ganhou a primeira eleição. Comprova sua tese através do personagem por ele criado; de um intenso trabalho de pesquisa; de entrevistas com americanos comuns, que de alguma forma concordam ou reforçam esta teoria; e da narrativa criada com a união desses elementos.

Na sua pesquisa estão imagens de Bush quando trabalhava para empresas petrolíferas que recebiam financiamento dos Bin Landen, incluindo seu depoimento

sobre as facilidades de acesso ao poder em função de seu pai ser o então presidente dos Estados Unidos (depoimento de 1992, quando George Bush, o pai, era o líder americano). Cenas de George W. Bush no início de seu mandato em 2000, sofrendo severas críticas da oposição, após uma eleição duvidosa, e também cenas com depoimentos de Bush engasgando ao tentar expressar o que estaria fazendo na sua casa de campo durante tanto tempo, na ocasião em que tirou umas “férias” indevidas já que acabava de se tornar o presidente do país. Documentos e entrevistas que comprovavam a relação dos Bush – pai e filho – com a família Bin Laden e com empresas que lucraram milhões fornecendo armamento para a guerra do Iraque.



Fig. 11: Frames de *Fahrenheit 9/11*

Para reforçar seu repúdio a essa guerra, Moore produz também entrevistas muito pertinentes para seu filme, com soldados americanos no Iraque (nas quais alguns expressam o desagrado por estar naquela “guerra sem sentido”, e outros seu prazer em ligar o equipamento de som dos tanques e “sair atirando” em iraquianos). Além da entrevista com uma americana fanática, que aparece colocando a bandeira dos EUA na porta de casa, mas que, aos poucos, revela seu desagrado com a guerra, em função da morte de seu filho que –, assim como alguns soldados, que Moore entrevistou – preferia não estar no Iraque por não entender o sentido do conflito.

Diferente de Moore, Grierson não realiza entrevistas, não explicita defender uma tese, não carrega consigo o tom moralista e incisivo de *Fahrenheit 9/11*. A narrativa de seu filme se mostra como um simples registro. É um documentário que, se produzido hoje, talvez seria taxado de filme institucional/propagandístico, mas que, contextualizado, ocupa uma posição importante na história e na linguagem de filmes do gênero. *Drifters*(1929) mostra o cotidiano de pescadores do peixe *herring*, na Inglaterra. Contudo, o filme é financiado pelo governo inglês, e o propósito de mostrar a moderna indústria inglesa (neste caso a pesqueira) é muito claro, como é explicitado em seu letreiro inicial:

A pesca do peixe herring mudou. Sua história fora uma fábula de obscuras navegações e do refúgio nas vilas, sua história agora é um épico do vapor e do aço. Os pescadores ainda tem suas casas nas antigas vilas – Mas, a cada estação, eles vão para o trabalho em uma moderna indústria.<sup>80</sup>

Se o que é apresentado ao espectador é um simples registro, o que está por trás é um discurso propagandístico do governo inglês sobre o avanço do país, sua moderna indústria, seus bravos trabalhadores e seus prósperos mercados. Apesar de não usar entrevistas – em função de uma limitação técnica dos equipamentos – naquele período não era possível a gravação de áudio direto –, o filme se legitima pelas imagens de pessoas comuns – não atores – gravadas em externas, não em estúdio. Exceção feita a uma cena dos peixes num aquário, colocados em meio à pesca durante a montagem do filme, de modo a simular os peixes que estão no mar e serão pescados.

O documentário se legitima também pelo modo através do qual o enredo é construído: começando com a calma vila dos pescadores, mostra a saída para

---

<sup>80</sup> “The herring fishing has changed. Its story was once a idyll of brown sails and village harbours, its story is now an epic of steam and steel. Fisherman still have their homes in the old-time villages – But they go down, for each season, to the labour of a modern industry.” – tradução nossa.  
GRIERSON, Jonh. *Drifters*. 1929.

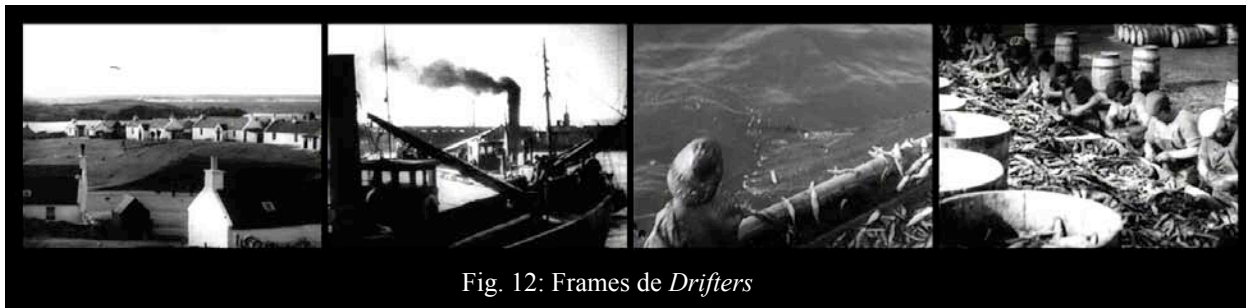


Fig. 12: Frames de *Drifters*

pesca, as dificuldades e belezas da viagem em alto mar, e o triunfo do homem e da máquina, ao final, com uma pesca farta e um porto eufórico à espera das mercadorias frescas.

Se Grierson utilizava os “atores originais” e as “cenas originais” – modo com se referia às pessoas e lugares gravados em seus documentários, por não serem atores profissionais e pelas gravações não acontecerem em estúdio, Jorge Furtado, diretor brasileiro, se utiliza de atores profissionais e cenas montadas para comprovar sua tese. *Ilha das Flores* é um documentário pouco comum neste sentido. Não se baseia em entrevistas ou cenas captadas como “registros da realidade”. Utiliza atores, cenas montadas, gráficos e animações irônicas, de modo a ilustrar um texto narrado em *off*, também irônico, que é o sustentador do discurso do diretor. Assim como Moore, sua posição em relação aos fatos é clara. Seu filme é uma crítica a sociedade de consumo, ao poder do dinheiro, ao modo como as classes sociais se apresentam no mundo. Nos créditos os personagens são apresentados:

“Dona Anete na verdade é  
Ciça Reckziegel

Seus Familiares na verdade são  
Douglas Trainini  
Julia Barth  
Igor Costa”<sup>81</sup>

Para muitos o filme de Furtado poderia não ser considerado um documentário em função do sistemático e explícito uso de atores e de uma história construída. No

---

<sup>81</sup> FURTADO, Jorge. *Ilha das Flores*. 1989.



entanto o seu pertencimento à classe “documentário” é unânime. Na imensa maioria das referências ao filme, ele consta como documentário. Apesar de usar atores, locações, uma história fictícia, estúdio, entre outros artifícios tradicionalmente atribuídos aos filmes de ficção, *Ilha das Flores* trata de questões pertinentes e de uma história que poderia ser realidade (apesar de caricaturada). Mas esse não é o caso de grande parte das ficções? Não são histórias que poderiam ser reais, ou muitas vezes, baseadas em fatos reais? De certa forma sim. Mas no filme de Furtado estratégias tradicionais de documentários são utilizadas criando um campo que lhe permitiu ser legitimado enquanto um exemplo do gênero. Narração comprobatória em *off*, uso de dados estatísticos, explicações históricas, etc. Além de uma questão que talvez seja determinante, ele foi, corajosamente, apresentado ao mundo enquanto documentário.

### **Pré-produtos**

Documentários concebidos antes de sua produção, são filmes que se baseiam em pesquisas e roteiros pré-definidos, ou seja, se estruturam a partir de ideias já formadas, com entrevistas já planejadas, imagens já decupadas e montagem já definida. Filmes que, durante o processo de produção, não se deixam modificar pelo contato com a realidade. Resistem à afirmação de Comolli, à necessidade do documentário de não roteirizar, de se deixar atravessar pela realidade no momento de sua produção, apostando na consistência e completude de um trabalho cuidadosamente planejado.

É o exemplo dos filmes *Drifters*, de Grierson e *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado. Ambos anteriormente citados, são tangenciados também por estas

diagonais. Características como: planejamento; pré-roteiro para gravação e edição; entre outras, são facilmente identificáveis nestas produções. A ordem das imagens, o modo como seria o encadeamento entre elas, já era pré-definida. Percebeu-se, claramente nos próprios filmes, que eles contêm narrativas muito parecidas com as encontradas em filmes de ficção. É uma forma de envolvimento do espectador fica evidente.

No caso destes dois exemplos é como se uma história estivesse sendo contada. Aliás, as características desta categoria se assemelham com características encontradas em filmes de ficção, como roteiros bem definidos, planejamento e um forte trabalho de pré-produção. São filmes que, antes mesmo de sair do papel, já estão prontos no que diz respeito ao todo que representa.



## Derivados

Nem todos os filmes que contam com planejamento e com pré-produção se aproximam dos filmes de ficção. Alguns documentários se baseiam em trabalho anterior: pesquisa, identificação prévia de entrevistados – embora o filme possa ainda não estar definido por completo. É o caso de filmes como *Edifício Master* (2002) de Eduardo Coutinho. Logo no início Coutinho explicita, através de uma

narração em *off*, as estratégias de produção do filme. Conta que o processo de pesquisa e identificação de entrevistados durou um mês, período no qual membros de sua equipe habitaram, literalmente, o



Fig. 14: Frame de *Edifício Master*

edifício em questão. Durante esse período a equipe, tendo alugado um apartamento no prédio, realizava uma pesquisa sobre o local, identificava personagens, realizava pré-entrevistas, de modo que o filme foi planejado a partir dessa pesquisa, de uma pré-produção, e da construção de um pré-roteiro para a gravação das entrevistas e imagens. O filme de Coutinho, apesar de um intenso planejamento, não possuía um roteiro definitivo, uma estrutura final definida.

Outro diretor que trabalha constantemente com filmes derivados de uma pesquisa prévia, mas que, ao mesmo tempo, permite ser influenciado pelo seu processo é Kiko Goifman. Sua pesquisa sobre a vida no cárcere – sobre como o tempo e as pessoas se relacionam nesse ambiente privado de um contato com o mundo exterior – rendeu duas produções bastante distintas. *Tereza* (1992), um de seus primeiros trabalhos, é uma instigante imersão na temporalidade de uma das maiores penitenciárias de São Paulo. Um curto documentário que revela diversos contextos da prisão, através da relação dos presos com o espaço e entre si.

*Valetes em Slow Motion* (1998) é outro experimento associado também à pesquisa de Goifman em ambientes carcerários. Este, no entanto, se apresenta para o espectador na forma de um CD-ROM (agora também como DVD-ROM). Através desta plataforma que permite a interatividade, podemos experienciar as relações

propostas por Goifman entre antropologia e arte, entre imagens plásticas, reveladoras, e a severa realidade daquele ambiente. Em ambos esses trabalhos foi preciso, além da pesquisa teórica e antropológica do artista, de um planejamento e uma pré-produção para que o ambiente fechado, protegido, isolado, pudesse ser, de alguma forma, explorado.

Podemos nos referir também à *Voracidade Máxima*, da dupla Maurício Dias e Walter Riedweg. Uma videoinstalação na qual o espectador é colocado diante de uma relação entre os artistas e alguns garotos de programa que vivem e trabalham em Barcelona. O trabalho foi construído através de uma situação montada previamente pelos artistas. Os entrevistados são convidados a participar da cena montada que inclui máscaras com reproduções dos rostos dos próprios



Fig. 15: Imagens de *Voracidade Máxima*  
Fonte: Videobrasil On-Line

artistas (para que os garotos não precisassem se expor) e roupões para o entrevistador – que são os próprios artistas – e para entrevistado. Incluí também um quarto de motel com uma grande cama e espelhos de modo a simular o momento dos garotos com seus clientes.

A ordem das entrevistas expostas, o encadeamento das histórias contadas, como elas seriam expostas, as relações a serem estabelecidas: tudo isso sofre a

influência do processo vivido pelos documentaristas. Eles se deixam atravessar pela realidade daquele momento, permitem que a concepção anterior daquela realidade investigada seja revista. Mas o atravessamento ainda é contido, mantendo limites e questões – e, principalmente, mantendo o objeto previsto no planejamento inicial.

### **Imagem-Imersão**

Alguns trabalhos convidam o espectador para uma imersão imagética com intensidade. São produções que trabalham de maneira radical com as imagens e sons, explorando a temporalidade destes elementos, criando fricções entre eles ao invés de uma relação de harmonia plena e explicativa.

Um artista que trabalha constantemente nesta relação é Arthur Omar. *O som ou o tratado de harmonia* (1984), por exemplo, é um documentário experimental que explora questões sonoras a partir de uma construção pouco usual entre imagens e sons, entre documentário, linguagem e realidade. Omar, como citado no primeiro capítulo deste trabalho, crítico à forma de construção dos documentários clássicos, evoca, mais que um tema, uma discussão em torno da própria linguagem experimental, através da imersão num ambiente sonoro-imagético com alto grau de experimentalismo. Ele se torna provocativo através da descontextualização entre imagem e som, incomoda, misturando ruídos às entrevistas, explora o potencial estético de cenas construídas. Chega ao ápice quando abre uma cabeça humana, revelando a interioridade do aparelho auditivo, ou mais objetivamente, o interior da construção documental.

O já citado *Valetes em Slow Motion* (1998), de Kiko Goifman é outro trabalho que convida o espectador a uma imersão em um universo, valendo-se, no entanto,

de características muito diferentes das de Omar. Goifman se utiliza do hibridismo e da semi-abertura da interatividade para provocar a relação do espectador com sua obra. O trabalho não existe sem a intromissão do espectador, ela é indispensável a ele. *Valetes...* também não busca uma explanação “documental” sobre o universo abordado, no caso o carcerário. Ele almeja criar relações entre arte e antropologia, entre o espectador e sua obra, através de cenas duras, de trabalhos de outros artistas que tangem o mesmo universo, de depoimentos e da ação do fruidor do trabalho.

Inlcui aqui também trabalhos referência para a história da videoarte brasileira, como *VT Preparado AC/JC* de Walter Silveira e Pedro Vieira, e como as videocartas de Eder Santos, *Framed by Curtains* e *Neptunes choice*. Apesar destes vídeos geralmente não serem incluídos na categoria “documentários”, serão aqui citados como pertencentes a ela. Enquanto o vídeo de Silveira e Vieira convidam à imersão pela ausência de imagens e pela colagem de sons – *VT Preparado AC/JC* (já citado no primeiro capítulo) se constrói pelo uso constante da tela em branco com flashes de imagens. Os de Santos o fazem através do uso exacerbado de plásticas e trabalhadas cenas: editadas, cuidadosamente compostas, ritmadamente editadas.



Fig. 16: Frames de, respectivamente, *Framed by Curtains* e *Neptunes Choice*

## **Work in progress**

O filme sendo modificado no momento de sua produção. O processo influenciando e sendo influenciado pelo produto. São filmes que se constroem, ou que se completam, durante sua feitura. Não significa que não exista pesquisa, planejamento ou pré-roteiros. Significa que o filme se deixa influenciar, constante e intensamente, pelos choques com a realidade durante a fase de produção; que a estrutura, os contextos, e, às vezes, até o próprio objeto do filme sofram alterações durante o processo, modificando substancialmente um produto previamente planejado. Não existem critérios rígidos para sua caracterização. Diferentes filmes, com diferentes características, e que se deixam influenciar pelo processo, com diferentes níveis de intensidade, se relacionam com este *enunciado*.

Um documentário que tem uma conexão potente com estas características é *Os espigadores e a espigadora* (2000), de Agnes Varda. Embora sigam direções muito diferentes, o filme de Varda possui estratégias narrativas semelhantes ao de Michael Moore. Varda, assim como Moore, utiliza uma narração em *off* para criar uma linha, um fio condutor para seu filme. Ela também é uma personagem importante. No entanto os dois diretores se relacionam de forma profundamente diferente com o mundo e com as coisas.

*Os espigadores e a espigadora* é uma viagem em busca do antigo hábito de espigar, muito tradicional na França. Espigadores são as pessoas que pegam os restos da colheita “oficial”, reaproveitando o que tenha sido deixado para trás. No decorrer do filme, o tradicional modo de espigar é relacionado com outros hábitos contemporâneos, como o das pessoas que catam os restos depois de uma feira, ou

o dos artistas que fazem trabalhos com materiais reciclados, ou mesmo o da própria Agnes Varda que colhe imagens com uma pequena câmera digital, imagens que não podem ser captadas pelas câmeras “oficiais”, grandes, de difícil manuseio, e de alta qualidade.

A espigadora do título é a própria diretora que está conhecendo o novo modo de se capturar e trabalhar com imagens em movimento, um modo mais simples, acessível, marginal. Varda se debruça sobre o tema procurado, sem ter muitos pressupostos. O filme e sua pesquisa se misturam. Os personagens surgem, ao mesmo tempo, para a documentarista e para os espectadores.

Essa relação de constante descoberta fica clara no decorrer do filme. Logo no primeiro depoimento, a entrevistada diz que foi “pega de surpresa”, demonstrando não haver um contato anterior à entrevista, ou mesmo uma preparação para esta. Em outro momento, um produtor de batatas apresenta as batatas

em forma de coração. Em função de seu tamanho e formato fora do padrão, elas são rejeitadas pelo mercado, mas aceitas pelos espigadores. As batatas em forma de coração tornam-se uma obsessão para Varda que as procura em todas as plantações que percorre. Essa pequena e delicada busca, claramente, não fora prevista, mas se transforma em um forte elemento durante todo o filme.



Fig. 17: Frames de *Os espigadores e a espigadora*



Outra procura que também guia o filme é a busca pelos quadros de artistas conhecidos, como Millet e Breton, que representam o ato de espigar. Os quadros sempre estão no caminho da viagem, são citados e procurados. Em um determinado momento do caminho, Varda se depara com um quadro de espigadores em um humilde antiquário. Uma “releitura” dos quadros de Millet e Breton, em uma mesma imagem. Mais um exemplo de uma situação inesperada inserida no filme. Ela compra o quadro e o exhibe para a câmera após gravar o passeio no antiquário, que culmina na pertinente coincidência: o encontro com a pintura.

Essa relação de Varda com os acontecimentos e com as descobertas durante o filme é revelada em *2 anos depois* (2002). Impulsionada pelo sucesso de *Os espigadores e a espigadora*, a diretora realizou, dois anos depois, uma continuação do primeiro filme. Nesse novo documentário, ela exhibe cartas recebidas de espectadores envolvidos pelo filme, que apresentam outros espigadores, mais batatas em forma de coração, entre outras histórias, comentários e elogios em torno do tema e do filme. Ela segue algumas dessas histórias, e vai atrás de alguns dos personagens do primeiro filme para ver como andam as relações deles com o ato de espigar.

No final Varda dá um sincero depoimento para a câmera contando como ela ficou surpresa pelo sucesso de seu filme e pelo número de cartas que recebeu. Comenta sobre as cartas que elogiavam a consistência de sua argumentação em torno do tema, a potência das relações que ela criou com o ato de espigar. Nesse depoimento ela revela que não tinha a consciência das relações e de suas potência durante a realização do filme. Diz que partiu de um argumento, mas que a consistência foi sendo construída na feitura dele, surgindo aos poucos, à medida que as situações iam se desdobrando. Um trabalho que foi concebido pelo e durante

o processo, cujo objeto era uma busca simples que foi sendo motivada e enriquecida pelo acaso.

*Acidente* de Cão Guimarães e Pablo Lobato é outra produção construída claramente durante seu processo. O filme tem, como roteiro, um poema composto pelo nome de 20 cidades mineiras.

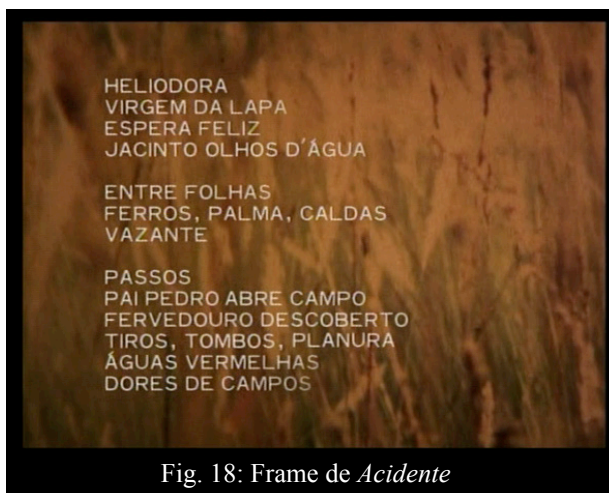
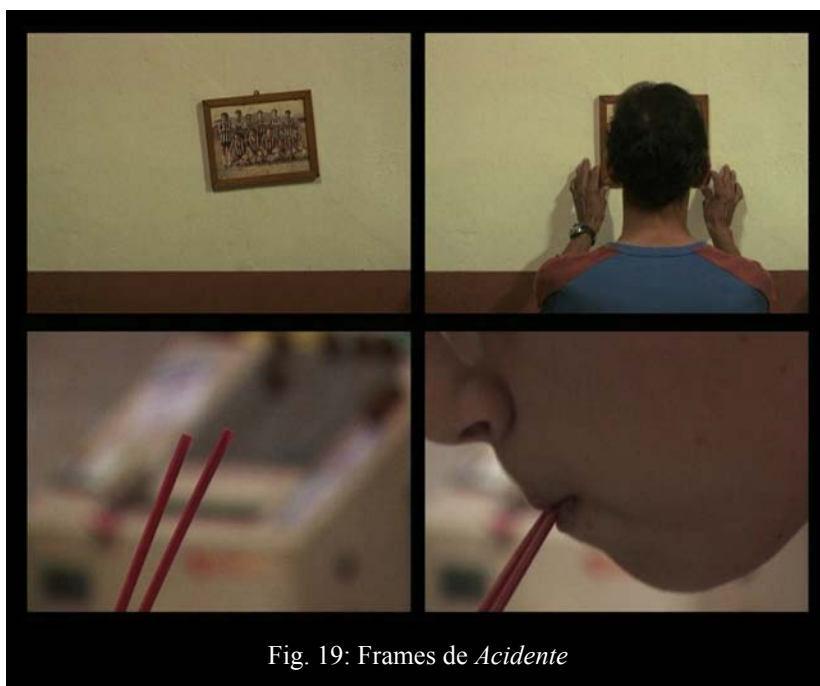


Fig. 18: Frame de *Acidente*

A proposta era ir às cidades em busca dos nomes. Não existia uma pesquisa em torno das cidades, nem personagens pré-definidos. O documentário, partindo das três estrofes do poema, é dividido em três grandes partes, e as partes subdivididas em nomes das cidades. O tempo de cada cidade varia, cada uma com o tempo de que precisa para a cena. As cenas são situações cotidianas que, de alguma forma, se relacionam com o nome da respectiva cidade. Relações delicadas, mas com extrema consistência de imagens, de sons, de conceito. Todo o documentário é fruto do acaso do descobrimento destas pequenas relações no momento de sua produção.

Duas cidades que expressam bem a sutileza do encontro entre os documentaristas e aquela realidade são: “Espera Feliz” e “Palma”. A primeira é representada por uma sequência de situações nas quais: quando esperando-se,

algo acontece. Um quadro fora de posição na parede à espera de alguém para consertá-lo, um canudinho de refrigerante ou de suco à espera de uma boca para sugá-lo, um bico de pneu de bicicleta à espera da tampa para ser atarraxada, entre outras esperas. Todas são contempladas: uma, em seguida à outra, e assim por diante.



“Palma” consiste em várias cenas captadas em uma mesma rua. Uma íngreme subida, um chão de calçamento, várias pessoas passando. As imagens, provavelmente num fim de tarde, são captadas em 8 mm. Recurso que lhes confere uma característica plástica. Os sons, dos passos das pessoas, da bola que desce a ladeira quicando, do brinquedo que é puxado pela criança se destacam. O volume dos áudios é elevado de modo que a sensação de repetição se torne suficientemente consistente para que o relacionemos com um “bater palma”.

## Filmes dispositivos

Conceito de viés, tanto filosófico quanto semiótico, um dispositivo pode ser entendido como um mecanismo ou uma rede de mecanismos de diversas espécies que se articulam, provocando algum fenômeno ou potencializando o estado de algo. Recursos materiais, tecnológicos, subjetividades, ações, estratégias e práticas discursivas são alguns dos possíveis componentes de um dispositivo. A partir do conceito de Foucault, Deleuze<sup>82</sup> repensa os dispositivos como um conjunto de redes móveis articuladas, instável e circunstancial.

É antes de mais uma meada, um conjunto multilinear, composto por linhas de natureza diferente. E, no dispositivo, as linhas não delimitam ou envolvem sistemas homogêneos por sua própria conta, como o objecto, o sujeito, a linguagem, etc., mas seguem direcções, traçam processos que estão sempre em desequilíbrio, e que ora se aproximam ora se afastam umas das outras.<sup>83</sup>

Sendo assim, um dispositivo está sempre atrelado a um processo, cujo resultado ou produto não existiria sem o desenvolvimento e a aplicação do dispositivo.

[...] os dispositivos são como as máquinas de Raymond Roussel, máquinas de fazer ver e de fazer falar, tal como são analisadas por Foucault. A visibilidade é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis, inseparáveis de um dispositivo ou de outro – não remete para uma luz em geral que viria iluminar os objectos preexistentes. Cada dispositivo tem o seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objecto que sem ela não existe.<sup>84</sup>

Deleuze associa o conceito de dispositivo a duas grandezas fundamentais: o singular e o novo. Grandezas essas que defende como legítimas e valiosas na

---

<sup>82</sup> DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo?. 1996.

<sup>83</sup> *Ibidem.* p. 83.

<sup>84</sup> *Ibidem.* p. 84.

contemporaneidade, criticando assim o paradigma que afirma que apenas o universal e o eterno são capazes de representar o real.

Novamente, no exemplo, *Acidente*: o filme parte do poema citado anteriormente e se desdobra. O processo do filme é o próprio filme. Não existe um roteiro anterior, elaborado e rígido. Existiam estratégias de abordagem, “linhas de luz”, que criam um campo favorável ao acontecimento do filme. Instabilidade, falta de controle. Não se sabia, a priori, o que os encontros em cada cidade iriam gerar, a ideia é disparada, os recursos, as subjetividades, as estratégias são os elementos do dispositivo que garantem a feitura do filme. Um processo de controle e descontrole. Um movimento cíclico pertencente a produção de filmes de maneira geral, extremado no caso de filmes que se assumem enquanto dispositivos. Em *Acidente*, a busca pelos nomes das cidades é o que motiva o filme. O poema é o guia desta busca. Quando ela é disparada, o filme se faz. Resultado do encontro entre documentaristas e cidades.

Os filmes dispositivos não passam por mecanismos de controle como os *Work in progress* e os *Derivados*. Eles seguem linhas de descontrole, amparadas pelo próprio dispositivo e pelos limites geralmente atribuídos a eles.

Um outro filme de Cao Guimarães que também serve de exemplo para esta categoria é *Rua de mão dupla*. O dispositivo utilizado foi propor a duplas de indivíduos desconhecidos entre si que trocassem de casa, durante um dia e uma noite. Cada indivíduo deveria investigar o apartamento do outro e descrevê-lo, fosse a partir dos objetos pessoais ou da decoração. Cada participante contou com uma câmera para registrar suas percepções sobre o lugar. À medida que o indivíduo registrava sua investigação pela casa, era levado a construir uma imagem de quem ali residia.

Desta forma, os personagens do documentário – responsáveis pelo registro das imagens, pela narração do vídeo e por esporádicas aparições na imagem – se configuram como tal, à medida que se confrontam com o ambiente. No entanto, ao mesmo tempo em que se desenvolvem como personagens do vídeo, eles constituem imaginariamente o outro personagem, morador do apartamento onde estão.

Cada personagem é impulsionado por um único objetivo: tentar achar rastros do morador do local, rastros que o levem a construir a imagem mais fiel possível daquela pessoa. O personagem acaba por fazer revelações sobre si mesmo ao comentar a decoração, os objetos e a disposição do lugar em que o outro vive. Ele se expõe, ainda, pela forma como interage com o ambiente – desvolto ou envergonhado, ágil ou indeciso. Além disso, o próprio manuseio da câmera permite a emergência de traços subjetivos do indivíduo que filma, revelando sobre si mesmo, tanto quanto revela o que filma.

Consuelo Lins, documentarista e professora da UFRJ, escreveu um ensaio intitulado “Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea” (artigo já referido anteriormente), relacionando o trabalho de Cao Guimarães com a arte contemporânea e o conceito de dispositivo. No referido ensaio, Lins demonstra como o artista consegue, a partir dos dispositivos que criou, levantar questões tradicionais à documentários, através de instrumentos e práticas contemporâneas.

Cao Guimarães imprime nesse filme um curiosíssimo deslocamento em relação a todas as querelas em torno da "voz do outro" que atravessam a história do documentário, através de um gesto à primeira vista pequeno: altera a direção do que se solicita aos personagens em grande parte dos documentários baseados em conversas. Não quer que eles se voltem para si, que falem de suas vidas, que se revelem para a câmera; pede, antes, que falem de pessoas desconhecidas e filmem casas alheias. O resultado é surpreendente pois o que mais chama atenção ao longo do filme é a carga de

"exposição de si" contida em imagens e depoimentos teoricamente "sobre os outros" - mas de viés, indiretamente, quando menos se espera.<sup>85</sup>

O artista ainda criou um último dispositivo, exibir para cada participante o que foi gravado em sua casa. Mostrou para cada integrante da dupla as impressões do seu parceiro. Ou seja, após retornar para casa, o indivíduo assistiu, do seu ambiente, a filmagem que o outro havia produzido durante o tempo em que esteve em seu apartamento. Assistiu também a uma entrevista, na qual as pessoas falam de suas impressões durante esse dia. Na vídeoinstalação as imagens são exibidas em duplas de monitores. Cada personagem está em um monitor de vídeo.

Outro exemplo para compor este *enunciado* é *Salve o Cinema* (1995) do iraniano Makhmalbaf. Numa análise simplista, apesar de um estranhamento com a forma pouco tradicional através da qual o filme é conduzido, a hierarquização entre documentarista e personagem é bem parecida com a existente nos documentários tradicionais. O diretor leva essa relação (entre diretor e dirigido) ao extremo, sobretudo por meio de sua postura e da forma como o estúdio é montado. Ele cria uma situação na qual, ainda numa análise simplista, os personagens são meros objetos, estão ali apenas para obedecer suas ordens, ocupar lugares por ele estipulados, mostrar que são atores bons e obedientes e que, por isso, podem participar do filme. Eles não têm autonomia, à medida que fazem apenas o que Makhmalbaf lhes ordena.

O filme foi realizado a partir de um anúncio de jornal procurando interessados em participar da nova produção do diretor Makhmalbaf – uma das principais referências do cinema iraniano na contemporaneidade. São inúmeros os candidatos e, desde o momento da fila (que se caracteriza mais por uma não-fila devido ao

---

<sup>85</sup> LINS, Consuelo. *Rua de mão dupla*. 2005. p. 1.

tumulto), na porta do estúdio, as pessoas se tornam personagens do documentário que ali começava.

A proposta é, então, filmar o teste dos atores para o novo filme, o que significa que os candidatos, a partir do momento que se dispuseram a participar daquele teste, se tornam personagens do filme. Enquanto na fila, através de megafones, os personagens recebem a informação de que está se realizando o documentário, mas, ao entrarem no estúdio, parecem não mais se lembrar do anúncio e, por isso, se comportam como candidatos a atores.

A estrutura interna do estúdio, montada estrategicamente, corresponde a mais um importante dispositivo desenvolvido pelo diretor, para realçar a separação entre diretor e dirigido – e essa separação constitui também outro dispositivo importante, talvez o principal dentro da proposta de Makhmalbaf. No centro do estúdio um pequeno retângulo delimita o local onde devem ficar os dirigidos; poucos metros à frente encontra-se a mesa do diretor que, não por acaso, lembra a mesa de um professor – grande, imponente, com uma vista privilegiada. Câmeras e espelhos (na lateral esquerda dos candidatos e atrás do diretor) observam e refletem os personagens.



Fig. 20: Frames de *Salve o cinema*



É nesse cenário que Makhmalbaf realiza as entrevistas. Elas são feitas com estratégias pouco comuns. Primeiramente, os personagens devem ficar no retângulo central para eles estipulados. O diretor, invariavelmente sério e compenetrado, faz perguntas e pede ações cênicas que geralmente desencadeiam situações incômodas. Trabalha com o fracasso, joga com o desejo das pessoas de participarem do filme, de fazer cinema. Para o candidato não fracassar, deve “chorar em trinta segundos” ou “dar gargalhadas em dez segundos”. Com isso os entrevistados estão sempre numa situação desconfortável, constantemente pressionados. Talvez, nesses momentos de pressão, eles deixem escapar singularidades esquecidas e características inesperadas, domadas durante a convivência social.

Percebeu-se, então, que através de ações aparentemente insensíveis – expor o fracasso, pedir para chorar, colocar opções como “ser ator ou ser uma boa pessoa” – Makhmalbaf consegue depoimentos carregados de sentimentos. As perguntas, a postura, o cenário, todos os dispositivos são usados para desconstruir um discurso pronto, preparado para as câmeras e para uma entrevista de atores, e trazer um outro discurso, uma outra verdade, uma verdade instantânea resultante do encontro de Makhmalbaf com seus personagens. Ele emprega o cinema para questionar o próprio cinema, o documentário para questionar o próprio documentário. Ele joga com a fabulação das pessoas, com as regras sociais.

A sua maneira modesta, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável dos constrangimentos e das ordens, levar em consideração (ainda que para combater) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, diria eu, engajado no mundo.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. 2001. p. 102.

Valendo-se desses dispositivos, *Salve o cinema* abre espaço para a fabulação dos personagens. Desta maneira, em um momento do filme, Makhmalbaf pede para que as pessoas interpretem elas mesmas, em outro pede para elas interpretarem um personagem. Enquanto no primeiro os entrevistados ficam recuados, envergonhados, no segundo, quando a fabulação toma a cena, eles se soltam e conseguem trazer algo de novo, alcançando assim uma nova verdade, emergente e eventual.

O diretor, apesar de uma postura provocativa e até arrogante, escuta os personagens, disponibiliza espaço e tempo para que eles falem, para que expressem sua individualidade. O filme está permeado pelo inusitado, aberto à imprevisibilidade, constantemente desmontando ideias nele mesmo criadas. Num paradoxo estratégico: é por meio da performance incisiva, exigente, perversa e provocativa do diretor que são atingidos depoimentos sensíveis e que, ao contrário do que se diria à primeira vista, é desconstruída a tradicional hierarquização entre diretor e personagem, fazendo com que, dessa forma, o personagem tenha seu espaço, fabule, crie, se construa junto com o filme.

Outro filme, citado no primeiro capítulo desta dissertação, deve ser aqui expresso, ainda que de forma sucinta. Trata-se de *33*, de Kiko Goifman. Goifman, que é filho adotivo, parte em busca de sua mãe biológica. A busca teria 33 dias, já que o diretor tinha 33 anos. A regra foi claramente colocada como limite, como o determinante do tempo da busca. O diretor procurou detetives particulares e publicou sua busca na internet, utilizando-se desses recursos como fonte de dicas para sua busca, e ao mesmo tempo como elementos para seu documentário.

## Documentários de autor

A expressão “filme de autor” é popularmente utilizada para se diferenciar os filmes de diretores que marcam suas produções de maneira presente e coerente. São filmes geralmente tidos como artísticos, muitas vezes ligados a movimentos cinematográficos importantes como o dos concretistas russos, dos expressionistas alemães, dos neo-realistas italianos, entre outros.

Este *enunciado* é uma referência à expressão já reconhecida. Ele abarca documentários marcados fortemente pelo autor, seja por sua presença no vídeo/filme – autores que aparecem na tela ou usam uma narração em *off* –, seja pela potência dos elementos que constituem seus trabalhos e que marcam o documentário. Alguns exemplos da presença dos autores no documentário já foram citados em categorias anteriores. É o caso dos trabalhos de Michael Moore e Agnes Varda. Ambos guiam o documentários com suas vozes, através da narração em *off*, e aparecem na cena em alguns momentos. Ambos marcam seus filmes com as próprias personalidades, e suas opiniões sobre os temas abordados.

Um filme que não foi anteriormente citado, mas que segue uma linha parecida, nesse sentido da presença do autor é *Identidade de nós mesmos* (1964), de Wim Wenders. Wenders fora convidado pelo Centre Pompidou para realizar um filme sobre moda. Mas, para falar de moda, ele começa falando de si mesmo, de sua relação com a identidade, da relação da moda com a identidade. De sua relação com os primórdios do vídeo digital, recém



descobertos por Wenders na ocasião de feitura do filme. Sua narração é em *off*, mas aparece fisicamente em alguns momentos, com o estilista Yohji Yamamoto, personagem principal do documentário, juntamente com o próprio Wim Wenders.

O documentário, no entanto, não precisa da presença do autor para atravessar este *enunciado*. Alguns diretores, mesmo sem aparecer em nenhum de seus filmes, marcam fortemente sua produção com outros elementos. Cao Guimarães é um deles. *A alma do osso* e *Andarilho* seus documentários mais recentes, pertencentes a trilogia da solidão (ainda incompleta) demonstram claramente a força de seu trabalho, notadamente autoral. Seus filmes tem uma fotografia e um tempo muito particulares, que marcam o trabalho com um traço pessoal, sem a necessidade de uma aparição do autor para que esse traço seja identificado.

Alguns trabalhos do vídeo-artista Eder Santos também podem ser atribuídos a este grupo. É o caso de *Framed by curtains* e *Neptune's choice* – já citados anteriormente –, videocartas de, respectivamente, Hong Kong e Amsterdam. Ambos são vídeos produzidos com imagens cotidianas das cidades, imagens “de viagem” captadas por Santos durante sua estada nos locais. Esses vídeos (assim como os outros trabalhos do artista), são marcados por um processo intenso de pós-produção, que trata delicada e intensamente cada imagem. A edição é também característica, com acelerações e desacelerações de imagens de maneira a criar um ritmo também particular.

Os trabalhos de Carlos Nader, outro vídeoartista contemporâneo de Eder Santos, mas que se ocupa do gênero documental mais diretamente. Alguns de seus trabalhos já foram citados no primeiro capítulo, como *O beijoqueiro* e *O fim da*

*viagem*. O primeiro é um documentário sobre um “serial kisser” (beijoqueiro em série – tradução nossa) que procurava nas pessoas famosas suas potenciais vítimas.

O segundo é sobre um caminhoneiro que transporta porcos numa viagem de dois dias desde a recepção da carga, até a volta para casa. Nader realizou experiências mais radicais no que diz respeito à linguagem documental – experiências que nem sempre foram classificadas enquanto documentário. É o caso de *Carlos Nader* (1998) – vídeo que investiga a relação dos duplos, da identidade, da representação midiática, através de entrevistas com personagens inesperados e de colagens de imagens – e *Concepção* (2001) – no qual cria diversas relações imagéticas no que diz respeito à concepção da vida (a partir do nascimento de seu filho) e do vídeo.



Fig. 22: Frames de, respectivamente, *Carlos Nader* e *Concepção*

## Documentários subjetivos

A expressão “documentário subjetivo” é utilizado por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita<sup>87</sup> a partir de 2 filmes já citados neste *arquivo*: 33 de Kiko Goifman e *Um passaporte húngaro* de Sandra Kogut. As autoras adotam este nome ao abordar os referidos filmes, por eles girarem em torno de uma busca pessoal dos seus

<sup>87</sup> LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. 2008. p. 22.

realizadores. No *enunciado*, no entanto, a expressão “documentários subjetivos” será ampliada a partir de uma relação com o já conhecido significado de “câmera subjetiva”<sup>88</sup>. Para isso busca-se referência em dois outros documentários que, por motivos distintos, compõem este *enunciado*.

O primeiro seria o já mencionado *O fim da viagem*, de Carlos Nader. Para mostrar para o espectador as relações de um caminhoneiro em sua vida e em sua jornada, Nader convive intensamente com ele desde sua casa, até seu trabalho. Acorda com seu personagem, toma café, toma banho. Mas sua presença – quase como voyeur – é explícita a todo tempo. Temos a sensação de estarmos assistindo uma câmera subjetiva de Nader, vemos não só o que ele vê, mas como ele vê. Um trabalho de aproximação e convívio com seu personagem, a constituição de uma relação de confiança entre os dois.



O segundo trabalho é *Santiago* (2006), de João Moreira Salles. Santiago foi o mordomo da família de Salles durante muitos anos – quase trinta – o que conferia uma proximidade natural entre os dois. No entanto o que se revela no filme de Salles é uma relação de distância. As imagens foram filmadas em 1992, porém o diretor nunca conseguiu finalizar o filme. Em 2005 resolve se envolver com o material bruto, o que gera para ele e para o filme uma relação de descoberta. O documentário não é somente sobre Santiago, ele vai muito além, é um trabalho sobre o crescimento de

---

<sup>88</sup> A expressão câmera subjetiva é utilizada para designar os planos em que a câmera simula a visão de um personagem, como se ela nos mostrasse o que está vendo. Geralmente é uma câmera mais solta, leve, que simula o movimento da cabeça e dos olhos percorrendo algum ambiente, ou observando uma cena.

um documentarista, suas mudanças de concepção, ao mesmo tempo que revela uma mudança de concepção do próprio documentário.

O filme é narrado em primeira pessoa, o diretor é o narrador – o texto da narração é de Salles, embora a voz não seja dele – e, desde o início, apresenta o que será visto como o material de um filme que seria feito em 1992, mas não foi. Exprime suas ideias naquele período, revela como construiria a narrativa, mostra as imagens captadas em estúdio que serviriam como ilustração para as histórias de Santiago.

A partir da explicitação da proposta do documentário que queria realizar, Salles começa uma reflexão sobre a forma através da qual pretendia construir o filme. Revela para o espectador as interferências rudes dele e de uma amiga que o ajudara nas entrevistas, os constantes pedidos para Santiago repetir uma cena desta ou daquela maneira, as interrupções. Revela ainda imagens que foram gravadas de diversas formas, um mesmo enquadramento com a cadeira, sem a cadeira, com a vela, sem a vela. Uma busca pela imagem perfeita, de forma que, segundo ele, não sabia mais como realmente estava quando ali chegaram. s



Fig. 24: Frames de *Santiago*

No final do filme, fecha seu texto dizendo que quando Santiago iria revelar o que lhe era mais profundo e íntimo, ele não filmou pois não lhe interessava. Se o filme que Salles pensava em 1992 era carregado por uma visão clássica de documentário, na qual os personagens são incisivamente dirigidos e suas subjetividades grosseiramente apresentadas, as cenas milimetricamente montadas, o produto final é um trabalho que delicadamente nos apresentou Santiago a partir de vários momentos – notadamente os que não eram de interesse da equipe em 1992 – de onde sua intimidade e sua subjetividade emergem. Mais do que isso – o motivo que o coloca como documentário subjetivo – revela os mais íntimos pensamentos de Salles sobre a vida e sobre o fazer documentário. Os questionamentos que são hoje muito comuns ao gênero – a uma forma incisiva de manipulação fílmica da realidade – são revelados explicitamente, quase cientificamente<sup>89</sup>.

## **Performáticos**

São filmes nos quais personagens reais ou atores, guiam o trabalho, conduzindo o filme através de sua aparição constante. Muitas vezes esse personagem é o próprio diretor, como já explicitado no caso de Varda e Moore. Ambos aparecem e guiam seus trabalhos, criando uma *performance* a partir de si mesmos. Varda, por exemplo, tem sua primeira aparição em *Os espigadores e a espigadora* em uma cena característica. Ela se coloca em um museu como sendo a espigadora, enquanto fala de quadros que trabalham com a temática dos espigadores. Apresenta-se segurando um ramo, simulando uma espigadora

---

<sup>89</sup> Utilizaremos também a palavra “científico” ao falamos de *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. Os dois diretores têm realizado produções simultaneamente e em constante diálogo – Coutinho realiza seus filmes na produtora de Salles. O questionamento parecido, apesar de em trabalhos muito diferentes, à possibilidade de representação do real através do documentário não é uma mera coincidência.



tradicional, e quando a câmera se aproxima, ela deixa o ramo de lado e expõe a câmera digital, com a qual ela iria espigar imagens. Essa cena é narrada por ela, assimilando sua performance ao ato de espigar tradicional com a captação de imagens digitais: uma forma de ela espigar em outro contexto.

Já Michael Moore atravessa seus filmes com suas performances ativistas. No filme, citado anteriormente, *Fahrenheit 9/11*, por exemplo, Moore roda a Casa Branca lendo o “Decreto Patriota” para os congressistas, após descobrir que eles não o leram, assim como não leem a maioria dos documentos que assinam. Uma performance explícita que, obviamente, serve mais ao filme que aos congressistas que assistiram um trecho dela ao vivo.

Em outros trabalhos os *performers* são atores, representam explicitamente personagens criados para se infiltrar nas situações através das atuações. É o caso do repórter *Ernesto Varela*. Apesar do cunho jornalístico, os trabalhos de Marcelo Tas, representando *Varela*, são constantemente aceitos enquanto documentários. Isso se dá pelo aprofundamento que Tas realiza nos temas que escolhe focalizar.

*Varela* é um repórter atrapalhado, desengonçado, engraçado. Mas por trás do personagem encontra-se um forte e inteligente trabalho de pesquisa e preparação. As perguntas que Varela dirige a seus entrevistados, sempre em tom de brincadeira, são consistentes e profundas. Geralmente são questionamentos críticos, que podem passar por uma brincadeira aos desavisados. No entanto são perguntas densas que geram respostas também densas. Através da brincadeira crítica, *Varela* consegue trabalhar temas delicados de forma engraçada e profunda.

Um exemplo é o programa em Serra Pelada. *Varela* ficou alguns dias no coração de Serra Pelada, quando o garimpo na região estava no auge. Realizou entrevistas com os garimpeiros e com os prestadores de serviço na cidade

provisória. Brinca com os entrevistados, ao mesmo tempo que expõe a situação caótica de uma cidade improvisada, de trabalhadores vivendo em condições desumanas na corrida por uma pepita de ouro.



Fig. 25: Frames de *Varela em Serra Pelada*

## Filmes Menores

Tradicionalmente os documentários registram questões de importância reconhecida: expedições a lugares longínquos; questões políticas ou sociais; a vida de uma personalidade. Os filmes menores abordam outros tipos de temas, usam outros tipos de linguagem. Buscam temas pequenos, menos importantes, singulares. Buscam a desmontagem da macro-organização, o deslocamento da perspectiva tradicional, a dissolução de uma identidade. Exigem a movimentação dos conceitos e das linguagens experimentados nos documentários tradicionais. A dissolução da identidade, significa sair do igual, questionar as posições pré-estabelecidas.

Pequenas coisas, pequenos lugares, pequenos temas. Temas que atingem o todo não pela identificação ou por uma ideologia, mas pelos detalhes das relações, pela universalidade do singular. Um paradoxo entre o singular e o universal. O singular é o único, o específico, o que tem características próprias, diferentes de todas as outras, incomparável com qualquer outro. O universal quer a atingir todos,

representar todos, conter o universo que engloba. Quando são produzidos os filmes menores, quando o singular é levado para um filme, quando é tema de um documentário, há um deslocamento da relação de oposição entre ele e o universal.

O que era antes um paradoxo, se torna um encontro. O encontro do específico com o geral, da pequena parte, com o todo. Nesse encontro novas realidades são reveladas, tanto do específico, quanto do geral. As nuances são potencializadas, relacionadas, observadas. Os detalhes são o mais importante. É neles que a “argumentação” se sustenta. Eles são o personagem principal, a coluna vertebral do documentário *menor*.

Portanto não podemos confundir filmes menores com filmes de contextos menores que representariam um outro maior, como por exemplo, um filme que explicita a organização de uma pequena cidade, criando a conexão com a organização de um grande cidade. Na categoria “filmes menores”, a ligação do singular com o todo está no detalhe, nas pequenas relações. São documentários que utilizam com mais propriedade a característica fílmica, na medida em que, ao transformar o singular em “filme”, dão a ele a mesma importância de uma questão “maior” – política ou socialmente importante.

Um exemplo para esta categoria seria o trabalho da dupla Maurício Dias e Walter Riedveg. O primeiro brasileiro e o segundo suíço – já citados brevemente em outro momento – a dupla realiza trabalhos de arte contemporânea que esbarram constantemente no campo do documentário. Suas obras são geralmente instalações artísticas, e não um vídeodocumentário deslocado de sua exibição. Os temas são, na sua maioria, menores.

*Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos* (1998) é um desses trabalhos. Instalação pertencente a Bienal de SP na qual a dupla entrevista, e convive, com

vários porteiros da cidade de São Paulo que têm o nome Raimundo, Severino ou Francisco. Através de uma observação pessoal a dupla se interessou pelo fato de uma parcela significativa de porteiros de SP serem nordestinos e terem um destes três nomes.

Para expressar essa descoberta, ou essa inquietação, os artistas poderiam ter realizado um vídeo sobre a relação entre ser porteiro e estes nomes. Poderiam ter buscado relacionar a origem nordestina destes nomes com o êxodo rural que deslocou milhares de pessoas do nordeste para São Paulo em busca de trabalho, dinheiro e uma vida melhor. Eram vários os caminhos possíveis para se abordar a observação que fizeram. No entanto resolveram trabalhar de maneira a propiciar que o espectador entre no universo desses porteiros, no qual várias questões emergem, inclusive suas relações com o nordeste (por exemplo).

A dupla visitou a casa dos “Raimundos”; realizou entrevistas sobre situações que já vivenciaram, sobre suas relações com a cidade de São Paulo, etc.; e montou uma instalação onde esses elementos eram explicitados. Na instalação vários interfones ligados na parede com os depoimentos dos porteiros ficavam disponíveis para as pessoas apertarem o botão e escutarem as entrevistas. Ao lado, uma projeção exibia uma casa/cenário montada pela dupla a partir de todas as casas de porteiros que visitavam. Cada porteiro foi convidado a levar para a casa/cenário um objeto de sua preferência e agir como fazia todos os dias ao retornar do trabalho. Todos juntos.



Fig. 26: Imagens de *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*.  
Fonte: DVD Encontros Traduzidos/Videobrasil

Sobre o trabalho da dupla de artistas, de maneira mais ampla, Consuelo Lins diz:

Encontros, conversas, tensões, conflitos, confrontos, negociações com pessoas reais: é dessa “matéria-prima” que Mauricio Dias e Walter Riedweg extraem seus numerosos trabalhos desde o início dos anos 90, através da construção de “dispositivos relacionais” intimamente ligados ao contexto em que vão atuar. É uma produção artística em que a interação com o outro não acontece apenas no momento da exposição em museus e galerias, em proposições ao espectador nos espaços de arte, mas é o ponto de partida, o princípio “ativo”, o elemento provocador, aquilo sem o qual as obras não teriam simplesmente condições de existir. Não se trata portanto de artistas isolados no ambiente de trabalho, com suas ferramentas, reflexões e inspiração, mas de instalações, intervenções urbanas e projetos de arte pública que surgem, desde o início, compartilhados, co-produzidos, seja com grupos sociais mais definidos - meninos de rua, presos, adolescentes infratores, michês, policiais, imigrantes, refugiados políticos, camelôs, porteiros nordestinos, egípcios, cegos, - seja com indivíduos escolhidos ao acaso, anônimos, passantes.<sup>90</sup>

Desta forma, em *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*, a dupla de artistas consegue provocar uma imersão do público em questões muito particulares do universo dos porteiros. Questões diferentes das identitárias sobre o tema, não contrárias a elas, mas distintas. Outras relações são criadas emergindo de outros universos e de outros todos. Conexões criadas pelo encontro das singularidades com o filme.

## **Documentário no espaço**

Trabalhos que se utilizam de dispositivos documentais para produzir videoinstalações, vídeoperformances, intervenções urbanas, etc.. São documentários cuja forma de exibição extrapola o vídeo single-channel<sup>91</sup> – vídeo de um canal. Nesses projetos, além da feitura do vídeo – que é complexa por se tratar

---

<sup>90</sup> LINS, Consuelo. O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg. 2007. p. 1.

<sup>91</sup> A expressão single-channel, geralmente, é utilizada para tratar de vídeos realizados para serem assistidos em uma tela, sem a necessidade de uma montagem especial do espaço onde serão exibidos. As exceções são as videoinstalações single-channel, já que estas necessitam de uma montagem própria do trabalho.

de múltiplas telas, em muitos casos – a montagem do trabalho é essencial para sua realização. Os vídeos não existem fora, ou existem de forma diferente, como outro trabalho.

Três obras citadas aqui existem como videoinstalação: *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos* (cuja montagem foi referida pouco atrás) e *Voracidade máxima*, ambos da dupla Maurício Dias e Walter Riedweg; e *Rua de mão dupla*, de Cao Guimarães. Este último, posteriormente à realização da videoinstalação, reeditou o vídeo transformando-o em um longa-metragem single-channel.

Um artista em particular deve ser mencionado para compor este *enunciado*. Trata-se de Marcel Odenbach, artista alemão, considerado um dos pioneiros da videoarte mundial – seus primeiros vídeos foram realizados na primeira metade da década de 70 – e um dos mais importantes e expressivos videoartistas da Alemanha. A potência da sua produção encontra-se no alto grau de subjetividade que confere aos seus trabalhos, aliado a uma seleção de imagens – tanto por ele produzidas, quanto de arquivos raros e de filmes conhecidos – com alto grau de simbolismo. Ao mesmo tempo que um dos aspectos de sua obra tem um foco documental, outro carrega uma autorepresentação assumida.

*In still Waters crocodiles lurk* (1994-2005) é um documentário poético-visual do artista, exibido na forma de uma videoinstalação com duas telas. Um trabalho que revela aspectos radicais sobre a guerra civil e o genocídio em Ruanda. Para isso Odenbach edita e cola imagens e sons captados entre 1994 e 2005 em Ruanda, sem a utilização de textos explicativos ou depoimentos.

Outro trabalho da dupla Dias e Riedweg que trabalha o espaço de maneira diferente da dos já citados é *Mera vista point* (2002). Realizado na ocasião do Arte/ Cidade em 2002, *Mera vista point* foi uma intervenção artística de caráter

documental realizada no Largo da Concórdia em São Paulo. Foram escolhidos 33 feirantes do local, sendo que cada um deles iria fazer um vídeo de 1 minuto sobre o que estava vendendo na sua banca. Os 33 vídeos foram exibidos em 33 televisores, instalados nas bancas desses feirantes, e a fita era oferecida como cortesia para os clientes que gastavam mais de R\$ 30. Além do vídeos os artistas colocaram fotografias em grande escala dos feirantes na parte de cima de suas barracas. Uma torre foi construída no centro da feira, elevando um videobar de maneira que ali as pessoas teriam uma “mera vista” da feira, podendo visualizar as fotografias, além de apreciar a vista. *Mera vista point* se diferencia dos outros trabalhos citados por buscar um modelo e um circuito diferente de exibição. A intervenção foi exibida somente no local, não sendo possível sua reprodução em galerias de arte ou museus. A partir deste e de outros trabalhos de Dias e Riedweg Consuelo Lins conclui:



Fig. 27: Imagens de *Mera Vista Point*  
Fonte: DVD Encontros Traduzidos/Videobrasil

Os projetos de Dias e Riedweg renovam o diálogo entre documentário e arte contemporânea e as estratégias colocadas em cena para ativar o real podem ser vistas como um horizonte possível para impasses atuais da produção documental.<sup>92</sup>

<sup>92</sup> LINS, Consuelo. O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg. 2007. p. 8.

## **Falsos documentários**

Criações que simulam um vídeo-documentário. Histórias criadas e montadas de forma que pareçam documentários. Pessoas inventadas, inexistentes, que se transformam em personagens de um falso documentário. Ou mesmo histórias “reais”, que contadas em diferentes versões e por diferentes pessoas, formam uma outra história. Criam um novo contexto, uma realidade momentânea fruto da fabulação de seus “personagens”, dos reais e dos imaginários.

Retomemos *Ilha das Flores*, que já apareceu em várias momentos deste *arquivo*, e retorna aqui como um falso documentário. O filme de Jorge Furtado não tem entrevista, não conta a história das pessoas que aparecem na imagem. Os personagens são atores, o cenário é uma locação, a história é fictícia. Uma ficção para falar de uma situação real.

Aqui transitam também os filmes *Filmefobia* (2008) de Kiko Goifman e *Jogo de cena* (2007) de Eduardo Coutinho. Ambos combinam “personagens reais” com atores, sem criar uma distinção perceptível. No primeiro, Goifman propõe uma situação extrema na qual voluntários são colocados diante de seus medos mais profundos. Essas situações são mescladas com outras, interpretadas por atores, que simulam a mesma relação.

No filme de Coutinho, algumas mulheres que responderam a um anúncio de jornal se encontram com o diretor para dar depoimentos sobre suas vidas. Esses depoimentos são reproduzidos também por atrizes, algumas famosas e outras não, colocando em questão onde está o “falso”. Essa condição se torna complexa quando as “personagens reais” são interpretadas por atrizes não famosas, de modo que nós enquanto espectadores, nos confundimos. Ficamos na dúvida de quem realmente viveu aquela história.



As atrizes famosas, por sua vez, contam algumas situações sobre sua própria vida, em meio ao depoimento que fazem representando outra pessoa. Enquanto representam outras pessoas, as imagens destas atrizes são alternadas com a da pessoa representada, propondo uma comparação quase científica da diferença entre os depoimentos. Em um momento em especial essa comparação torna-se extremamente intrigante. Quando Andréia Beltrão, uma atriz conhecida, representa uma



Fig. 28: Frames de *Jogo de Cena*

mulher que conta a história de seu filho que faleceu quando ainda bebê, embora para ela ele ainda esteja vivo, a atriz se emociona muito, chora sem controle. Coutinho conversa com ela sobre isso, ela diz que não queria chorar, porque a mãe não chorava em seu depoimento, mas que ela não conseguia não chorar. Ela se envolvia profundamente com a história de forma que, para ela, chorar era inevitável. Ao final do filme restam ainda dúvidas em relação a quais mulheres eram atrizes representando o depoimento de outra pessoa, e quais representavam sua própria história.

*Projeto Apollo*: o vídeo, de Eder Santos, traça outras diagonais a essa *enunciação*. O vídeo pretende, através de depoimentos reais, questionar a chegada do homem à Lua e sugerir que teria sido uma farsa da televisão. Na imagem, vemos um cenário de improviso que mostra o homem descendo na lua. Nota-se que é uma maquete, que a imagem é falsa. Sobre a imagem passam legendas como as descritas abaixo.

Na verdade essa história toda que a gente conhece foi tudo forjado...

O módulo lunar tinha uma abertura bem pequena e não se sabe como o cara podia entrar e sair do módulo com aquela mochila nas costas...

Eu não posso afirmar nada, foi uma aliança entre o governo americano, o inglês e o russo feita com três raças de ETs um pouquinho depois da Segunda Guerra Mundial...

Abduziam quem quisesse para fazer as experiências em troca de tecnologia mas não tinham a cara de pau de falar que venderam a humanidade a três raças de ETs maus...

(Depoimentos recolhidos para a elaboração do vídeo *Projeto Apollo*: o vídeo, de Eder Santos.)

Será que o homem realmente foi à Lua? Ou foi uma invenção da televisão?

Será que essas pessoas realmente ouviram histórias reproduzidas ou foram elas mesmas suas criadoras?

...

Nota-se que dentro do *enunciado* que denominamos “filmes dispositivos”, emergem diversas produções que operam dentro da relação pesquisada neste projeto entre o documentário e as artes visuais. A força deste conceito ilumina os projetos que a circundam, ao mesmo tempo que oferece uma instabilidade que lhe é inerente. É a partir desta relação de potência e instabilidade do dispositivo que se construiu o projeto de realização de um produto audiovisual que acompanha esta pesquisa acadêmica. O projeto, assim como o relato de sua produção estarão presentes no capítulo seguinte.

#### **4. O nome é a última coisa que escolhe**

Estes homens ou estas mulheres que nós filmamos, que nesta relação aceitaram entrar, nela irão interferir e para ela transferir, com singularidade, tudo que carregam consigo de determinações e de dificuldades, de pesado e de graça, de sua sombra – que, com eles, não será reduzida –, tudo que a experiência de vida neles, terá modelado... Ao mesmo tempo, alguma coisa da complexidade e da opacidade das sociedades e alguma coisa da exceção irremediável de uma vida. Isto quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que se encontra lá com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que trama a máquina cinematográfica. Filmar os homens reais no mundo real representa estar tomado pela desordem dos modos de vida, pelo indizível das vicissitudes do mundo, aquilo que do real se obstina a enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. 2001. p. 105-106.

## 4.1 Relato de um projeto, de um processo e de um produto documental/artístico

Em 2003 iniciamos<sup>94</sup> um trabalho de conclusão de curso já mencionado na introdução desta dissertação. Esse trabalho resultou, além do texto acadêmico, numa série de curtos vídeos que problematizavam audiovisualmente as questões discutidas academicamente na pesquisa. Em 2005 o trabalho começou a se desenvolver em um segundo projeto, naquele momento denominado *Salve o cotidiano*. Prevíamos<sup>95</sup> a realização de um vídeo documentário a partir de questões que nos motivavam desde o trabalho de 2003. O projeto foi aprovado em 2007 e realizado em 2008/2009. O vídeo foi finalizado em agosto de 2009 com o título *O nome é a última coisa que escolhe*. O que segue neste capítulo é um relato do processo e do produto que dialoga com a presente pesquisa.

## 4.2 O Projeto

O projeto para realização do vídeo *O nome é a última coisa que escolhe* partia do princípio de que a popularização do termo documentário não garante que todas as pessoas o interpretem de uma mesma maneira. Assim o documentário deveria se desenvolver a partir das múltiplas interpretações.

---

<sup>94</sup> Em 2003 o grupo que realizaria este trabalho era composto por 4 pessoas: Daniel Toledo, Leticia Eulálio, Renata Alvarenga e eu.

<sup>95</sup> Os proponentes do projeto *Salve o cotidiano* eram 3 pessoas: Daniel Toledo, Thiago Herdy e eu.

*Salve o Cotidiano*<sup>96</sup> investigaria pessoas, histórias, lugares e imagens para que fossem estabelecidos diálogos simbólicos com a noção de documentário oferecida pelos personagens. Nesse contexto, cada personagem e cada história receberiam tratamento exclusivo, tanto no que tange à abordagem, como no que tange à própria montagem do vídeo documentário. A procura era por o que está à margem das pequenas ações, os momentos em que a representação, entendida aqui como a mediação usada pelas pessoas em suas relações, pulsa diante da câmera. Olhares, gestos, expressões, comentários, fabulações, tudo isso sob o olhar cuidadoso da câmera.

Importava aqui a forma como se dá o encontro entre câmera e personagem, a reação de cada “entrevistado” aos dispositivos propostos. Como as pessoas tratariam uma equipe técnica que se diz em busca de histórias, personagens e imagens para um documentário? Quais temas essas pessoas acreditam ser capazes de conduzir um documentário? A que ponto chega a fabulação de uma pessoa, ao deparar-se com a possibilidade de falar sobre as histórias e personagens que quiser?

A viagem em si era muito importante para o vídeo, ao configurar-se como dispositivo, metodologia, tema e objeto do documentário. A equipe sairia da Rodoviária de Belo Horizonte<sup>97</sup> para uma viagem que seguiria as fabulações dos personagens encontrados no caminho. O roteiro, sempre instável, seria definido pelas relações momentâneas que se criam e que, ao mesmo tempo, guiam a viagem e o documentário. Seriam escolhidas histórias que, segundo os entrevistados,

---

<sup>97</sup> No projeto original a saída seria na Praça Raul Soares, mas o plano foi modificada nos primeiros dias, conforme será descrito no relatório da viagem.

deveriam ser inseridas num documentário. Cada história faria a ligação com a seguinte e, assim, sucessivamente.

O vídeo seria uma procura pelas várias formas de representação de personagens e histórias. Buscava-se, por meio dos dispositivos de captação, a emergência desses personagens e, com o auxílio dos dispositivos de edição, uma reconfiguração das imagens e áudios de forma a evidenciar a diversidade de possibilidades de representação das histórias investigadas.

O projeto partia da concepção que enxergar a realidade pelo generalizável implica a limitação das possibilidades de representá-la, a redução das chances de identificação entre os personagens representados e aqueles que contemplam a representação. Visando provocar novos efeitos e estranhamentos na sociedade; caracterizado pela pluralidade de abordagens, personagens e territórios, o vídeodocumentário buscava oferecer ao público a ampliação da noção de representação documental. Tratava-se de um projeto para construção de um poema audiovisual, constituído a partir de um trabalho documental ensaístico.

### 4.3 Diário de bordo – o relato da viagem

Belo Horizonte, 05/12/08, sexta.

As gravações tiveram início em uma sexta-feira, quando a equipe do projeto foi até a Praça Raul Soares para captar imagens e áudios gerais, além de realizar entrevistas com seus frequentadores, em busca de histórias que os últimos julgassem ser adequadas para a condução de um documentário: "Estamos à

procura de histórias, personagens, temas e casos que deveriam ser contados em um documentário, segundo a opinião do público, daqueles que, no futuro, vão assistir ao nosso documentário. Você se lembra de alguma história, de alguma pessoa?". Para aproveitar a iluminação natural, as gravações foram realizadas entre 06 e 10 da manhã e retomadas, no mesmo dia, às 16h.



Fig. 29: Frames do material bruto de *O nome é a última coisa que escolhe*

Durante o intervalo, a equipe permaneceu reunida com o intuito de assistir e avaliar o material produzido ao longo da manhã, identificando pontos positivos, problemas e novas possibilidades de ação. Às 19h30, com o anoitecer, foi encerrado o primeiro dia de gravações. Nesse momento, algumas histórias já se anunciavam como possíveis caminhos, no entanto a equipe optou por explorar novos contextos e novos "personagens" para, desse modo, ampliar seu leque de opções.

Belo Horizonte, 06/12/08, sábado

A rotina se repetiu na manhã do dia seguinte, quando novas entrevistas foram realizadas e novas histórias, conhecidas. Após uma reunião realizada às 14hs, a equipe julgou pertinente alterar o lugar das entrevistas para a Praça da Rodoviária e o próprio espaço da estação, buscando, desse modo, pessoas submetidas a outros estados emocionais e a um contexto diretamente relacionado a outras cidades e outras memórias. Essa estratégia trouxe bons resultados, ou seja, histórias e personagens com características diferentes daqueles sugeridos nos momentos anteriores. Nesse momento, já havia algumas opções concretas de histórias a serem

seguidas. No entanto, devido à qualidade da experiência, optamos por explorar um pouco mais o espaço da rodoviária no dia seguinte.

Belo Horizonte, 07/12/08, domingo

No terceiro dia de entrevistas, as atividades tiveram início no período da tarde. Nesse momento já se notava uma preocupação geral com a diversidade das histórias e, conseqüentemente, com os perfis dos entrevistados. Buscamos evitar a repetição dos perfis mais fáceis – pessoas mais velhas e mais pobres – e trazer à cena pessoas de diferentes sexos, faixas etárias e status sócio-econômico. Essa estratégia surtiu efeito, de modo que a partir dela as histórias e as noções sobre o documentário se mostraram cada vez mais diversificadas. Além disso, percebemos, nesse ponto do trabalho, que o entusiasmo daquele que sugere a história seria um ponto-chave para a escolha do caminho a ser seguido. As atividades prosseguiram até o fim da noite, quando chegamos a um número de alternativas considerado suficiente.



Fig. 30: Frames do material bruto de *O nome é a última coisa que escolhe*

Belo Horizonte, 08/12/08, segunda

A segunda-feira representou o momento de escolher a primeira história a ser contada no documentário. Após assistir ao material produzido ao longo dos três dias de entrevistas, optamos por seguir a história da antiga madeireira Brasil-Holanda, em Nanuque, e do personagem Zé Moleque, um ex-funcionário da empresa. A história foi sugerida por um primo da esposa do Zé Moleque, com o qual nos



encontramos na rodoviária de Belo Horizonte, que nos apresentou, de modo bastante entusiasmado, a história de uma grande empresa que desempenhou papel de “mãe” da cidade durante os seus diversos anos de funcionamento. Nesse sentido, havia quatro elementos a serem explorados: a vida atual do Zé Moleque, as ruínas da Brasil-Holanda, a permanência da vila operária e a importância da empresa para a cidade, mesmo depois da sua falência.

Belo Horizonte, 09/12/08, terça

A terça-feira foi reservada para atividades de pré-produção e preparação para a viagem, que foi marcada para o dia seguinte.



Fig. 31: Frames do material bruto de *O nome é a última coisa que escolhe*

Belo Horizonte - Nanuque, 10/12/08, quarta

Na quarta-feira, a equipe saiu de Belo Horizonte em direção a Nanuque, localizada nas proximidades da fronteira de Minas Gerais com Bahia e Espírito Santo. Ao longo do trajeto, foram realizadas diversas interrupções com o intuito de registrar paisagens, placas de indicação e trechos específicos da estrada. Chegamos à cidade de Nanuque já no fim da noite, quando nos encaminhamos para o hotel e nos preparamos para o início das atividades, do dia seguinte.

Nanuque, 11/12/08, quinta

No primeiro dia em Nanuque, dedicamos a manhã a explorar a cidade, com o intuito de conhecer os espaços correspondentes à Brasil-Holanda e à vila operária.

Enquanto apenas algumas ruínas da empresa podiam ser vistas, grande parte das casas da vila mantinha a fachada original, ocupação e em bom estado de conservação. Na mesma região, decidimos procurar pelo personagem-referência, Zé Moleque, e rapidamente descobrimos que ele era proprietário de um pequeno bar nas imediações da vila. No período da tarde, fomos ao bar e nos apresentamos a ele, que nos recebeu de maneira tranquila e interessada. Nesse dia, apenas acompanhamos o seu cotidiano, registrando suas relações com os clientes e com o próprio bar. Registramos ainda algumas imagens das imediações, buscando traduzir em imagens o clima daquela região específica da cidade. Além disso, convidamos Zé Moleque para acompanhar-nos, no dia seguinte, até o espaço que abrigava a Brasil-Holanda.

Nanuque, 12/12/08, sexta

Durante a manhã, passamos no bar do Zé Moleque para levá-lo até a sede da Brasil-Holanda. Chegando lá, ele percorreu todo o antigo espaço da empresa, mostrando por meio dos seus vestígios os setores que, havia alguns anos, compunham a



Fig. 31: Frames do material bruto de *O nome é a última coisa que escolhe*

empresa. Com esse dispositivo, pretendíamos despertar nele algumas memórias até então bem guardadas, provocando no personagem um estado especial, a ser captado pelas câmeras da equipe. Depois de deixar Zé Moleque no bar, fomos até o topo de uma grande pedra de onde se podia ver a cidade inteira. Do topo da pedra gravamos algumas imagens e decidimos voltar no dia seguinte, para registrar os primeiros momentos da manhã. Passamos mais uma vez a tarde no bar do Zé Moleque, e dessa vez realizamos, com ele, uma entrevista mais estruturada, ainda que entremeada por diversas ações do seu cotidiano. Encerramos as atividades à noite, quando o bar estava prestes a ser fechado.

Nanuque, 13/12/08, sábado

No sábado, fomos novamente até o topo da pedra-mirante, para registrar os primeiros momentos do dia, aproveitando a bela luz do sol da manhã e a amplitude da vista oferecida pela pedra. Depois de registrar algumas imagens, fomos ao encontro de uma segunda fonte, Salvador, outro ex-funcionário da Brasil Holanda conhecido por ter realizado alguns registros audiovisuais da fábrica em seus tempos de pleno funcionamento. Apesar de não ter preservado o material audiovisual, Salvador mostrou-se grande conhecedor da história da Braisil-Holanda e bastante interessado em participar do documentário. Diante disso, agendamos uma entrevista com ele na tarde do mesmo dia, para encerrar a captação de material sobre a primeira parte do documentário. Era, portanto, hora de buscar a próxima história a ser seguida. Por conta disso, fomos até a rodoviária da cidade para realizar novas entrevistas, repetindo a estratégia que, em Belo Horizonte, havia trazido bons resultados. Depois de uma série de entrevistas, optamos por seguir a história indicada pela estudante Graciele: para ela, deveríamos fazer um documentário

sobre a vida do seu amigo Juninho que, aos 16 anos, havia passado por muitas experiências e se tornado uma pessoa especialmente interessante. Mais uma vez interessou-nos o entusiasmo com que a estudante indicou a história do amigo, que morava na pequena cidade de Lajedão, localizada na fronteira entre Minas Gerais e Bahia. No entanto, optamos por realizar mais entrevistas no dia seguinte, novamente com a intenção de ampliar o leque de alternativas.

Nanuque – Lajedão - Nanuque, 14/12/08, domingo

Depois de realizarmos algumas entrevistas durante a manhã, decidimos partir para a cidade de Lajedão, em busca de Juninho e Graciele. No primeiro momento fomos a casa de Graciele e fomos recebidos por sua mãe, que demonstrou grande resistência à participação da filha no documentário. Além disso, a menina não estava em casa, o que dificultou o desenvolvimento do processo. Seguimos então, em busca do Juninho. Nesse caso, encontramos mais resistência, tanto por parte do rapaz, como da sua irmã: ambos mostraram-se completamente relutantes em relação à participação dele no documentário. Voltamos, então, a Nanuque, com a intenção de encontrar uma nova história para dar prosseguimento ao documentário.

Nanuque – São João Del Rey, 15/12/08, segunda

Novas entrevistas foram realizadas na rodoviária da cidade, até que nos encontramos com uma senhora cuja filha estava em São João Del Rey, prestando vestibular para o curso de Artes Cênicas. Interessou-nos, então, a possibilidade de contar uma história que estivesse acontecendo no mesmo momento em que o documentário. Além disso, acompanhar a trajetória de uma adolescente de classe média e interessada em artes nos pareceu uma boa forma de romper com a primeira

história e trazer diversidade ao documentário. Pouco tempo depois de ouvirmos a história de Ana Karla, a menina de 17 anos que prestaria vestibular no dia seguinte, decidimos seguir a sua história e ir ao encontro dela, em São João Del Rey. Mais uma vez realizamos uma viagem com diversas pausas para registrar placas de sinalização, paisagens e outros elementos visuais que futuramente ilustrarão o caminho entre as duas cidades, entre as duas histórias. Durante o trajeto, entramos em contato com Ana Karla e combinamos o encontro do dia seguinte. Além disso, comunicamos à universidade sobre nosso desejo de registrar a participação da estudante e fomos autorizados a fazê-lo.

São João Del Rey, 16/12/08, terça

Chegando em São João Del Rey, conduzimos a estudante desde a casa onde estava hospedada até a universidade. Depois de acompanhar suas provas durante a manhã, almoçamos juntos e voltamos à universidade, onde ela enfrentaria mais algumas etapas. Durante todo o dia conversamos com Ana Karla sobre suas opiniões, experiências e expectativas em relação aos momentos ali vividos.

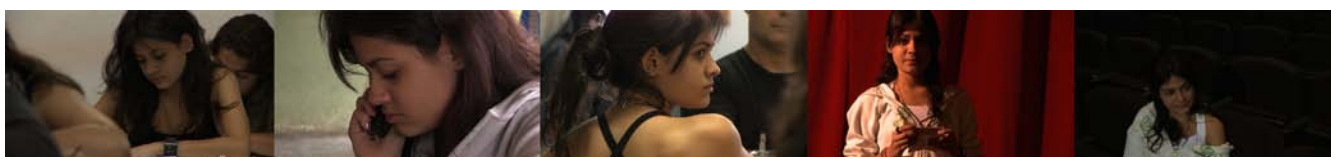


Fig. 33: Frames do material bruto de *O nome é a última coisa que escolhe*

Terminadas as provas, levamos a estudante até o teatro municipal da cidade, para que lá ela interpretasse o mesmo texto que havia preparado para a prova. Além disso, pedimos que ela interpretasse outros textos, como a “oração do vestibulando” distribuída na própria universidade, e outros personagens, como sua mãe e uma integrante da banca examinadora. Em seguida, fomos juntos até a rodoviária, onde

ela pegou um ônibus de volta para Nanuque e nós iniciamos a busca da terceira história que conduziria o documentário e a viagem.

São João Del Rey, 17/12/08, quarta

Depois de passarmos o dia na rodoviária, registrando imagens diversas e realizando entrevistas, já tínhamos uma nova história: Hugo, ex-jogador de futebol do time da pequena comunidade de Caquende, conhecida por vencer com admirável frequência os campeonatos de futebol rural da região. Segundo o entrevistado, Vicente, toda a comunidade demonstrava grande interesse por futebol e reconhecia ser Hugo, o grande nome do time que levava o nome da cidade. Além disso, dois detalhes da história nos chamaram a atenção: o apelido do time, “Curimba”, e a origem do nome do distrito, que derivava de “cá aquém de”. Era, no entanto, impossível chegar à cidade no mesmo dia, devido às fortes chuvas que certamente teriam danificado o trecho de estrada de terra a ser percorrido.

São João Del Rey – Caquende, 18/12/08, quinta

Chegando em Caquende, um povoado extremamente pequeno, encontramos apenas uma pessoa na rua, que nos informou que o Hugo, personagem-chave da história, não estava na cidade, mas deveria voltar no dia seguinte. Depois de algumas perguntas sobre o time local, seus troféus e a comunidade, de um modo geral, nos encaminhamos para o distrito mais próximo, “Capela do Saco”, onde nos hospedariamos durante o período de gravações em Caquende.

Caquende, 19/12/08, sexta

Chegando novamente em Caquende, nos encontramos com alguns irmãos de Hugo e aproveitamos para obter mais informações sobre o time e realizar novas entrevistas. Percebemos, nesse primeiro momento, uma grande desconfiança dos integrantes da comunidade em relação à nossa equipe. Essa história exigiria, portanto, que conquistássemos a confiança dos nossos personagens. Nesse momento, uma frequentadora do local “comprou” nossa ideia e passou a colaborar para que os moradores do distrito se interessassem em participar do documentário. Para começar, visitamos o bar da Chica, viúva do ex-capitão do time, que mantinha em seu estabelecimento a maior parte dos troféus conquistados pela equipe ao longo dos seus trinta anos de existência. Chica não mostrou resistência e forneceu uma longa entrevista que passou por temas como o passado do time, a relação com a torcida e a curiosa presença de vários irmãos, em dado momento do “Curimba”. Além disso, ela cantou alguns “gritos de guerra” da torcida e abriu caminho para a participação de outros personagens – como o próprio Hugo. Diante do tempo necessário para ganhar a confiança dos moradores de Caquende e da dificuldade prevista

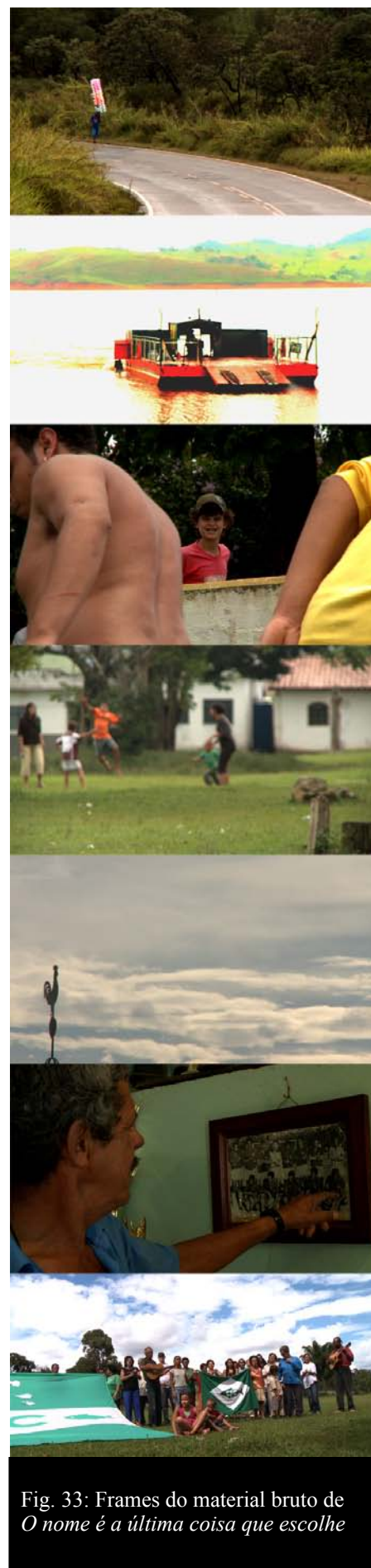


Fig. 33: Frames do material bruto de *O nome é a última coisa que escolhe*

para a descoberta da quarta história a ser contada no documentário, iniciamos a busca dessa história de forma simultânea às gravações referentes à terceira etapa. Durante a tarde desse dia, realizamos uma longa entrevista com Bete, a freqüentadora do local que havia “comprado” nossa ideia. Nessa entrevista, buscávamos o nosso próximo destino.

Caquende, 20/12/08, sábado

Na manhã do sábado, realizamos uma entrevista com Celso, importante líder do time e da comunidade, que nos recebeu em sua casa e explorou diversos temas relacionados à trajetória do time e ao talento de Hugo. Na parte da tarde, finalmente conseguimos realizar uma entrevista com Hugo, na varanda da sua casa, em que ele tratou da importância do futebol na sua vida, na sua família na comunidade, de um modo geral, entre outros temas que surgiram ao longo da conversa. Nesse momento, já percebíamos um interesse e aceitação significativamente maiores em relação ao nosso documentário. Foi aí que surgiu a ideia de realizar uma homenagem ao Hugo e ao time, na manhã do dia seguinte.

Caquende – Tiros, 21/12/08, domingo

Em Caquende, domingo é dia de reunir todos os moradores para a realização de uma missa na única igreja da cidade. Antes da missa, levamos Hugo até o bar da Chica, para que ele nos apresentasse os principais troféus, em sua opinião. A homenagem ao Hugo ficou, então, marcada para depois da missa. Nessa homenagem, todos os moradores da cidade se reuniram no centro do campo de futebol, carregando uma grande bandeira do time e cantando diversos “gritos de guerra” da torcida. Além disso, foi improvisada uma espécie de “calçada da fama”,



para que o Hugo pudesse deixar a marca dos seus pés que tanto orgulho deram ao povo da comunidade. Com o encerramento da homenagem, nos despedimos de Caquende em direção a Tiros, seguindo uma sugestão de Bete. Segundo ela, a cidade tinha alguma característica bastante sutil e difícil de expressar, mas que nos agradaria e ofereceria excelentes elementos para a produção do vídeo, como o predomínio e a força das mulheres da cidade. Confiando na possibilidade de estabelecer uma relação mais subjetiva com a cidade e seus personagens, decidimos ir a Tiros – onde, mais uma vez, chegamos junto ao anoitecer.

Tiros, 22/12/08, segunda

O primeiro dia em Tiros foi dedicado a gravar mulheres caminhando sozinhas na chuva, além de registrar espaços como a praça central, o cemitério e alguns estabelecimentos onde se podia ver o predomínio de mulheres trabalhando. Como a intenção era realizar um trabalho imagético mais subjetivo – sem buscar uma história efetivamente –, menos descritivo, não foram realizadas entrevistas nesse primeiro dia. Ao longo do dia, tomávamos conhecimento de algumas particularidades da cidade, como o grande contingente de pessoas que haviam emigrado para os Estados Unidos e, conseqüentemente, um curioso traço das famílias da cidade: muitas crianças eram criadas por suas avós, e não por seus pais, que estavam fora do Brasil.



Fig. 35: Frames do material bruto de *O nome é a última coisa que escolhe*

Para representar essa característica sem abrir mão deste caráter imagético – ausência de entrevista, de uma história narrativa – através do qual a cidade vinha

sendo tratada, acompanhamos o anoitecer em uma dessas famílias, onde avó e neto conviviam como mãe e filho. Tendo reunido material suficiente sobre a cidade, era hora de escolher a próxima história a ser seguida.

Tiros – Uberlândia, 23/12/08, quarta

Devido ao tamanho reduzido da cidade, apenas um ônibus chegava a cada dia. Por conta disso, decidimos procurar histórias em lugares aleatórios da cidade: uma loja, um cartório ou um salão de beleza, por exemplo. Foi justamente no salão de beleza que conhecemos Dieymes, um cabeleireiro que há dois anos frequentava a parada *gay* de Uberlândia. Segundo ele, algumas pessoas que ele havia conhecido no evento poderiam se interessar por participar do documentário e render boas cenas, por serem pessoas engraçadas e que tinham uma história de vida não convencional. Depois de algumas tentativas, o travesti Ylana Houston aceitou participar do documentário e, diante disso, fomos de Tiros a Uberlândia para encontrá-la.

Uberlândia, 24/12/08, quarta

No nosso primeiro dia em Uberlândia, fomos ao encontro de Ylana em sua casa, onde conhecemos sua mãe e irmã. Nesse primeiro dia, acompanhamos por algumas horas o cotidiano dela, que ainda nos mostrou alguns vídeos do seu trabalho, além de roupas, sapatos e acessórios que costumava usar nos shows. Como era dia de Natal, combinamos de encontrá-la na casa de um amigo, mais tarde, onde ela passaria a ceia e de onde iria para a boate em que trabalhava. Chegando lá, fomos muito bem recebidos (fomos convidados a lá almoçar na mesma casa nos dois dias seguintes) e nos dedicamos a registrar a relação de

Ylana com os demais convidados, interferindo o mínimo possível nesse primeiro momento. Acompanhamos, em seguida, a preparação de Ylana antes de seguir para a boate: depois de vestir uma roupa de mamãe-noel, ela se maquiou sob o olhar atento das câmeras. Depois de acompanharmos seu carro até a boate, registramos sua interação com os frequentadores da boate e, assim que ela se despediu, encerramos as atividades do dia.

Uberlândia, 25/12/08, quinta

No dia seguinte chegamos à casa de Ylana bem cedo, acompanhamos sua interação com seus familiares e as atividades que antecederiam a ida para a casa do seu amigo. Na casa dele, mais uma vez acompanhamos com a maior neutralidade possível as conversas e brincadeiras entre os amigos. No entanto, percebemos que a neutralidade parecia ser mais intimidadora do que uma participação discreta, e foi nesse momento que passamos a interagir com os personagens, deixando a câmera posicionada como um observador passivo da relação entre Ylana e seus amigos, entre seus amigos e os documentaristas e vice-versa.



Fig. 36: Frames do material bruto de *O nome é a última coisa que escolhe*

Uberlândia, 26/12/08, sexta

A cada dia ganhávamos mais intimidade com Ylana, sua família e seus amigos. Em dado momento, decidimos oferecer uma das câmeras à Ylana e uma amiga, para que elas registrassem aquilo que julgassem interessante, ao longo da reunião. Assim, além de termos os registros realizados por elas, teríamos também imagens das duas em relação com a câmera, representando, de certo modo, as formas como a presença de uma câmera altera o comportamento das pessoas, em geral. Depois da reunião na casa do mesmo amigo, seguimos para a boate, onde Ylana apresentaria os shows de algumas *drag queens*. Nesses momentos, mantivemos a câmera fixa nela, desde o momento em que se preparava, no camarim, até o fim das apresentações, quando ela descia do palco e se juntava novamente aos amigos. Também na boate entregamos uma das câmeras a ela. Mais uma vez, encerramos as atividades do dia assim que ela foi embora da boate.

Uberlândia – Araxá, 27/12/08, sábado

No último dia de gravações em Uberlândia, decidimos realizar uma entrevista com Ylana, para obter alguns áudios que, no momento da edição, poderiam ser combinados às imagens diretas e “naturalistas” que reunimos ao longo dos outros dias. Durante essa entrevista, ela falou abertamente sobre trabalho, namoro, homossexualidade, família, intervenções corporais e outros temas que surgiram ao longo da conversa. Devido à nossa extrema satisfação com a história de Ylana e à proximidade do fim da viagem, decidimos encerrar o documentário com essa história. Em razão da hora avançada, seguimos de Uberlândia a Araxá, antes de voltar em definitivo para Belo Horizonte.

Araxá – Belo Horizonte, 28/12/08, domingo

No domingo prosseguimos em viagem de Araxá até Belo Horizonte, mais uma vez registrando alguns trechos da estrada, placas de indicação, paisagens e cenas curiosas encontradas ao longo do caminho.

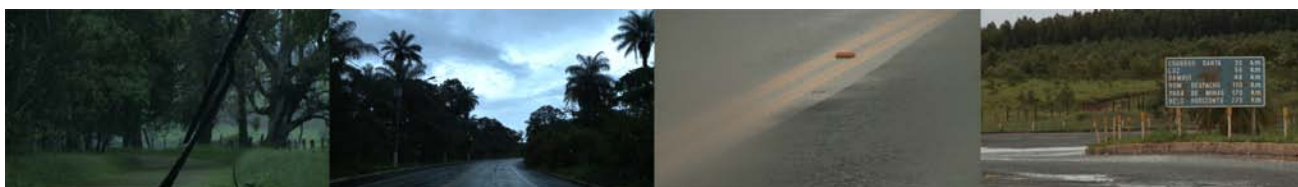


Fig. 37: Frames do material bruto de *O nome é a última coisa que escolhe*

#### 4.4 A edição e o produto final

O processo de edição do documentário durou aproximadamente 5 meses. O tempo alongado reflete as questões técnicas e conceituais com as quais nos deparamos e que não eram previstas desde o projeto inicial. Uma das primeiras foi a mudança de nome. Após a viagem o nome do projeto já nos instigava, e uma mudança era desejada. Num momento informal nos lembramos de muitas pessoas que diziam – ao serem provocadas em relação ao nome que elas indicariam para o filme a ser realizado – que o nome do filme deveria ser a última coisa a ser escolhida. Surge, desta maneira, *O nome é a última coisa que escolhe*, assumindo o que seria um erro gramatical – deveria ser *que se escolhe* – para desestabilizar a relação com frase e seu significado e, principalmente, com seu sujeito.

O documentário fora captado em alta definição<sup>98</sup>, o que trouxe questões técnicas não previstas, já que era um formato novo – a compressão da câmera –, recém lançado e pouco experimentado. Isso fez com que os trabalhos de sobreposição e tratamento de imagens demorassem mais do que era o usual com outros equipamentos. Ao mesmo tempo a alta qualidade da imagem captada fez com que esses trabalhos gerassem resultados mais apurados que os realizados com os outros equipamentos. Ao nos deparar com o resultado, passamos a conceber de forma diferente nossa relação com as imagens, com a forma de mostrar e de trabalhar a relação de umas com as outras. Essas questões técnicas, portanto, influenciaram consideravelmente a linha conceitual adquirida no decorrer do processo de edição.

No início da edição estávamos diante de, aproximadamente, 80 horas de material bruto. Diante de tantas imagens e sons, as concepções prévias eram poucas. Eram mínimas as direções estabelecidas pelo projeto e pela viagem. Começamos, então, um árduo trabalho de escavação pelas imagens em busca de um caminho para conceber o produto final. Iniciamos uma edição a partir dos áudios das buscas, dos momentos nos quais procurávamos histórias para seguir e problematizávamos questões em torno da concepção das pessoas sobre o gênero documentário. De uma colagem de sons e imagens marginais dessa busca, passamos para a primeira história seguida. Iniciamos a história com o depoimento de um personagem que explicava o que era a Brasil-Holanda, como era seu trabalho, sua relação com Nanuque, etc.. Paramos de editar. Começamos a nos questionar sobre como estávamos montando o trabalho. Buscávamos nossas concepções anteriores em relação a documentários. Por outro lado, resistíamos às

---

<sup>98</sup> Utilizamos a câmera Sony PMW-EX3, lançada em 2008.

afirmações de Comolli que iniciaram este capítulo – e que tanto nos motivou na realização deste projeto –, de nos deixar influenciar pela realidade vivida nos dias de captação. Estávamos diante dessas inquietudes que fizeram com que parássemos por alguns dias.

Retornamos a edição depois de algumas discussões. Envolvidos pelas questões colocadas por nós mesmos, pelo material bruto, por colaboradores que acompanhavam e participavam do processo de edição, mudamos a linha do vídeo, a qual persistiu até a sua conclusão. Começamos um lento e minucioso trabalho de composição de imagens e sons. Uma tentativa de expressar as histórias que vivemos e que ouvimos naqueles vinte dias, mas não por meio de um acesso explicativo à sua essência. Buscamos um acesso circunstancial a momentos daquela experiência que pudessem reformular, desprogramar a relação entre documentaristas-personagens-espectadores.

O resultado desse processo é o documentário experimental *O nome é a última coisa que escolhe* (2009), trabalho que acompanha e dialoga com esta pesquisa acadêmica.



## 6. Conclusão – o documentário perfurado

*Give us adequate images. We lack adequate images. Our civilization does not have adequate images. And I think a civilization is doomed or is going to die out like dinosaurs if it doesn't develop an adequate language for adequate images.*

Werner Herzog

O documentário está, acima de tudo, perfurado pelo mundo ao seu redor, já que ele foi entranhado por movimentos sociais e artísticos com forças e formas distintas, em tempos e dimensões múltiplas. Atualmente nota-se um movimento contrário, no qual o documentário é o sujeito da infiltração. Desta forma ele se dissemina nos diversos campos artísticos de produção e de exibição de imagens; um movimento que se intensifica juntamente com seu atravessamento. O gênero que se encontrava isolado, excluído do grande público e da possibilidade de influenciar e de se deixar influenciar pela diversidade do mundo, agora dilacera o mundo à sua volta e dilui-se nas fissuras do desejo contemporâneo de ver e de se deixar ser visto.



Sem dúvida o crescimento da produção vídeo/cinematográfica em geral é notado em todos os gêneros. O número de vídeos e filmes produzidos, as formas de produção, seus contextos, suas técnicas, linguagens e possibilidades; foram disseminados incessantemente nos últimos anos. Este fato é notado pelo surgimento de estruturas técnicas de produção – tanto no que diz respeito à captação de imagens e sons, quanto à edição – simplificadas: de baixo custo, fácil manuseio, grande mobilidade, etc.. No entanto nenhum gênero pôde ser tão influenciado por esta dimensão quanto o do documentário. No Brasil identificamos com facilidade este crescimento pelo número de documentários nacionais que chegam às salas de cinema. Se em 1996 apenas um filme documentário brasileiro esteve em salas de exibição comerciais, em 2007 foram vinte e nove produções.<sup>99</sup>

A expansão do gênero não se reduz ao número de filmes. Ela se expressa também em diversidade de linguagem, em hibridismos, em descoberta e em questionamentos. Quanto mais transpassado o documentário, mais ele se abre para a diversidade e mais ele se dilui pelos meios audiovisuais disponíveis. A presente pesquisa investigou o documentário dentro desse ambiente de relações, com outros meios e com o mundo, enquanto produto audiovisual rico e aberto. Privilegiamos os momentos – não necessariamente no sentido temporal, pois estes momentos existem também no sentido espacial, subjetivo e diagonal – em que o hibridismo se constitui a partir de conexões com práticas e movimentos artísticos, assim como em momentos nos quais a linguagem do documentário é questionada pelas próprias produções do gênero. Notamos, no entanto, uma forte conexão entre estes dois momentos, cujas produções que os esbarram, se atravessam mútua e simultaneamente.

---

<sup>99</sup> LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. 2008. p. 83-86.

O documentário, portanto, dobra-se sobre ele mesmo e sobre outras formas de expressão artística, dobra esta revelada nos exemplos referidos nesta pesquisa, provenientes de diferentes obras, momentos e lugares. Os encontros do documentário com sua própria linguagem e com as artes aparece em diferentes partes desta pesquisa, em diferentes momentos do mundo. Se por um lado o questionamento, a diferenciação entre o real e o irreal nos filmes é notada desde os primórdios do documentário<sup>100</sup>, por outro os cruzamentos entre estas dimensões indiscerníveis faz pulsar o desejo de se ver e de se fazer filmes em choque com a realidade. A riqueza e a beleza, por exemplo, dos feirantes fazendo propaganda de seus próprios produtos, tal como vista no trabalho de Mauricio Dias e Walter Riedweg, *Mera vista point*<sup>101</sup>. Um momento no qual o cruzamento entre verdade e ficção – mais do que assumido –, é incentivado pelos artistas. A potencialidade do trabalho está, justamente, na mistura entre eles, na sua indiscernibilidade.

Esta pesquisa buscou, desta maneira, deslocar a indiscernibilidade para o campo dos gêneros e das práticas. A proposta chegou, dessa maneira, à noção de arquivo perfurado. Ou seja, documentários tidos como populares, artísticos, experimentais, clássicos, não-documentários, videoinstalações, foram colocados num mesmo arquivo, diante de um mesmo todo, atravessando enunciados que – num sentido diagonal – penetravam, infiltravam, conectavam, cruzavam os trabalhos. A riqueza desses cruzamentos que procuramos evidenciar revela-se incessante nas práticas e nos pensamentos que tangem o universo documental na atualidade. Aparecem, de formas distintas, em todos os trabalhos que nos iluminaram.

---

<sup>100</sup> FRANÇA, Andréa. Documentário brasileiro e artes visuais. 2006.

<sup>101</sup> Intervenção urbana citada no terceiro capítulo desta dissertação.

Analisando esses hibridismos, contudo, nos deparamos com uma questão mais ampla. Os entrecruzamentos não dizem respeito somente ao documentário, mas à vida. Principalmente à vida midiática que nos cerca neste início de século; que transborda às análises e que se alimenta de imagens. As imagens não são mais signos, elas não mais representam: elas pertencem, participam. Interferem no mundo em que vivemos, na nossa linguagem e no nosso conhecimento.

Presenciamos uma transformação gerada, inicialmente, pela presença da imagem e, posteriormente, dos códigos computacionais que a absorveram – tanto no ambiente de sua produção, quanto no de sua exibição. Um mundo no qual linguagem e vida são tão indiscerníveis quanto realidade e ficção. Um ambiente de hibridações múltiplas que ainda não são absorvidas por nós. Senão, talvez, pelos filhos deste século, num mundo cujos limites vão muito além dos nossos.

## 7. Referências bibliográficas

ACIOLI, José de Lima. O princípio da incerteza e o realismo do documentário cinematográfico. In: *Cinemas*, n. 8, nov/dez, 1997.

BARNOUW, Erik. *Documentary: a history of the non-fiction film*. New York: Oxford University Press, 1993.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. *De dentro da favela: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena*. Tese. (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH, 2008.

\_\_\_\_\_. *O documentário e o filme de ficção: relativizando as fronteiras*. Dissertação. (Mestrado em Artes Visuais). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Escola de Belas Artes – EBA, 1997.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp.165-196. (Obras escolhidas, vol.1)

BENTES, Ivana. *Debate: Cinema, Documentário e Educação – proposta pedagógica*. 2008.  
<http://www.tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/164457Cinema.pdf>. Acessado em 09/04/2009.

\_\_\_\_\_. *Documentário digital, publicidade, videoclipe e cinema*. 2002.  
[http://www2.uerj.br/~labore/pole\\_imagem\\_cinema\\_main\\_p9.hp.br](http://www2.uerj.br/~labore/pole_imagem_cinema_main_p9.hp.br). Acessado em 13/09/2009.

\_\_\_\_\_. Vídeo nos anos 90: o meio é a mensagem. *Revista da USP* n. 19., São Paulo, p. 147-151. <http://www.usp.br/revistausp/19/17-ivana.pdf>. Acessado em 27 de agosto de 2009.

BORGES, Jorge Luis. A penúltima versão da realidade (1928). In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1998.

\_\_\_\_\_. A biblioteca de Babel (1941). In: *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1998.

BRASIL, André. *Virar a câmera, estremecer a imagem*. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004, Porto Alegre.

COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. In: *FORUMDOC.BH.2001 – 5º FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO – FÓRUM DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E VÍDEO*. Belo Horizonte, Filmes de Quintal/Fafich: 2001a, pp. 99-108. Catálogo de festival.

\_\_\_\_\_. Carta de Marselha sobre a auto-mise en scène. In: *FORUMDOC.BH.2001 – 5º FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO – FÓRUM DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E VÍDEO*. Belo Horizonte, Filmes de Quintal/Fafich: 2001b, pp. 109-116. Catálogo de festival.

DA-RIN, Silvio. 1995. *Espelho partido* - tradição e transformação do documentário cinematográfico. Rio de Janeiro, 1995.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense. 1985.

\_\_\_\_\_. 1985. *Cinema 2: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. 2005.

\_\_\_\_\_. A vida como obra de arte. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações* (trad. Peter Páil Pelbart). Rio de Janeiro: Editora 34. 1996.

\_\_\_\_\_. Dúvidas sobre o imaginário. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações* (trad. Peter Páil Pelbart). Rio de Janeiro: Editora 34. 1996.

\_\_\_\_\_. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. O que é um dispositivo? In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996.

FLUSSEN, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRANÇA, Andréa. Documentário brasileiro e artes visuais: passagens e verdades possíveis, ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política. v. 7, n. 13. Departamento de Comunicação/PUC-Rio, jul-dez 2006.

FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, c.1996.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de

Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

GOFFMAN, Erving. *A Representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1992.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. 1932. In: FOWLER, Catherine (editor). *The european cinema reader*. Londres: Routledge. 2002, p. 39-43.

GUIMARÃES, César. O rosto do outro. In: *FORUMDOC.BH.2000 – FESTIVAL DO FILME DOCUMENTÁRIO E ETNOGRÁFICO – FÓRUM DE ANTROPOLOGIA, CINEMA E VÍDEO 4*. Belo Horizonte, Filmes de Quintal / Fafich, 2000, p. 30-33. Catálogo de festival.

HALLAK, André, TOLEDO, Daniel, EULÁLIO, Leticia & ALVARENGA, Renata. *Homo scaenicus*. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social). Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – Puc/MG, Faculdade de Comunicação e Artes, 2004.

HAMBURGER, Esther. Cinema de perambulação. In: *Caderno SESC\_Videobrasil 03*, Associação Cultural Videobrasil, nº3, São Paulo, 2007, pp 110-115.  
[http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326\\_194338\\_Ensaio\\_EHamburger\\_CadVB3\\_P.pdf](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200803/20080326_194338_Ensaio_EHamburger_CadVB3_P.pdf). Acessado em 21/09/2009.

JESUS, Rosane Meira Vieira de. Ilha das Flores: o documentarista em primeiro plano. In: *Olho da História*, edição n. 8.  
<http://www.olhodahistoria.ufba.br/comunidade/rosane-vieira8.php>  
Acessado em 19/12/2005.

JUBERT, Simone. Da janela do meu quarto: premiando uma estética do mínimo. In: *Lâmina*, n. 1, Universidade Federal de Pernambuco, setembro de 2005. <http://www.ppgcomufpe.com.br/lamina/artigo-simone.pdf>. Acessado em 25/04/2006.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.

LINS, Consuelo. *O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente*.  
<<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera03/representacao/txtsimb1.htm>> Acesso em 25/03/2004.

\_\_\_\_\_. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg. In: *FF>>Dossier* – Publicação On-line da Associação Cultural Videobrasil. n. 028. 2007. <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier028/ensaio.asp>. Acessado em 23/08/2009.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão dupla*: documentário e arte contemporânea. Rio de Janeiro, 2005. [http://www.videobrasil.org.br/ffdosier/Ruademaodupla\\_ConsueloLins.pdf](http://www.videobrasil.org.br/ffdosier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf). Acessado em 18 de setembro de 2009.

\_\_\_\_\_. Rumores do Mundo. In: *Cinemais*, nº 5, mai/jun, 1997, pp. 99-109.

LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. 2008. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda..

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. Video Art: the brazilian adventure. In: *Leonardo*, v. 29, n. 3. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 225-231.

MACHADO, Hilda. Além da ficção: cinema de não-ficção no Brasil. *ALCEU – Revista de Comunicação, Cultura e Política* v.8, n. 15. Departamento de Comunicação/PUC-Rio, jul-dez 2007. [http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu\\_n15\\_Machado2.pdf](http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Machado2.pdf). Acessado em 14/04/2008.

MESQUITA, Cláudia. Alargando as margens. In: MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MIGLIORIN, Cezar. Man.Road.River e Da janela do meu quarto: experiência estética e medição maquínica. *Contracampo – Revista de Cinema*”, nº 67, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. *O dispositivo como estratégia narrativa*. 2005. <http://www.fca.pucminas.br/ceis/kripticas1.asp>. Acesso 23/04/2006.

NICHOLS, Bill. 2001. Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. In: *Critical Inquiry*, n. 27, 2001. Chicago: The University Of Chicago Press.

\_\_\_\_\_. 1991. *Rrepresenting reality – Issues and concepts in documentary*. Bloomington. Indiana University Press.

OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. In: *Cinemais*, n. 8, nov/dez, 1997.

OMAR, Arthur. Entrevistado por RAMOS, Guiomar. Sobre o *anti-documentário em Congo (1972) e O Anno de 1798 (1975)* - outubro de 93. <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuomar/targets/entrevistas/languages/portuguese/html/sobreoantidocumentario.html>. Acessado em 14/09/2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In Sontag, S. *A vontade radical*. São Paulo: Shawarcz, 1987.

## 8. Referências audiovisuais

BUÑEL, Luis. *As hurdes/terra sem pão*. 1932.

COUTINHO, Eduardo. *Boca de lixo*. 1993.

\_\_\_\_\_ . *Edifício Master*. 2002.

\_\_\_\_\_ . *Jogo de cena*. 2007.

DIAS, Maurício & RIEDWEG, Walter. *Deus é boca*. 2000.

\_\_\_\_\_ . *Mera vista point*. 2002.

\_\_\_\_\_ . *Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos*. 1998.

\_\_\_\_\_ . *Voracidade máxima*. 2003.

FLAHERTY, Robert. *Nanook of the north*. 1922.

FURTADO, Jorge. *Ilha das Flores*. 1989.

GOIFMAN, Kiko. *33*. 2002.

\_\_\_\_\_ . *FilmeFobia*. 2008.

\_\_\_\_\_ . *Tereza*. 1992.

\_\_\_\_\_ . *Território vermelho*. 2004.

\_\_\_\_\_ . *Valetes em slow motion (CD-ROM)*. 1998.

GRIERSON, John. *Drifters*. 1929.

GUIMARÃES, Cao. *A alma do osso*. 2004.

\_\_\_\_\_ . *Andarilho*. 2006.



- \_\_\_\_\_ . *Da janela do meu quarto*. 2004.
- \_\_\_\_\_ . *Rua de mão dupla*. 2002.
- GUIMARÃES, Cao & LOBATO, Pablo. *Acidente*. 2006.
- HALLAK, André. *Diálogos*. 2007.
- \_\_\_\_\_ . *Homo scaenicus*. 2005.
- \_\_\_\_\_ . *O nome é a última coisa eu escolhe*. 2009.
- HERZOG, Werner. *Lessons of darkness*. 1992.
- JARECKI, Andrew. *Na captura dos Friedmans*. 2003.
- KOGUT, Sandra. *Parabolic people*. 1991.
- \_\_\_\_\_ . *Um passaporte húngaro*. 2001.
- LINS, Consuelo. *Leituras*. 2005.
- MACHADO, Marcelo; MORELLI, Paulo & BARBIERI, Renato. *Do outro lado da sua casa*. 1985.
- MAKHMALBAF, Mohsen. *Salve o cinema*. 1995.
- MASAGÃO, Marcelo. *Nós que aqui estamos por vos esperamos*. 1998.
- MAYSLES, Albert. *Salesman*. 1968.
- MOORE, Michael. *Fahrenheit 9/11*. 2004.
- NADER, Carlos. *Carlos Nader*. 1998.
- \_\_\_\_\_ . *Concepção*. 2001.
- \_\_\_\_\_ . *O Beijoqueiro*. 1992.
- \_\_\_\_\_ . *O fim da viagem*. 1996.
- \_\_\_\_\_ . *Trovoada*. 1995.
- OMAR, Arthur. *Congo*. 1972.
- \_\_\_\_\_ . *O inspetor*. 1988.
- \_\_\_\_\_ . *O som ou o tratado de harmonia*. 1984.

ROCHA, Glauber. *Di/Glauber*. 1977.

ROUCH, Jean. *Jaguar*. 1967.

ROUCH, Jean & MORIN, Edgar. *Crônicas de um verão*. 1960.

SALLES, João Moreira. *Santiago*. 2006.

SANTOS, Eder. *Framed by Curtains*. 1999.

\_\_\_\_\_ . *Neptune's choice*. 2003.

\_\_\_\_\_ . *Projeto Apollo, o vídeo*. 2000.

SMITHSON, Robert. *Spiral Jetty*. 1970.

TAS, Marcelo. *Ernesto Varela, o repórter* (compilação). 2003.

VARDA, Agnes. *Daguerréotypes*. 1975.

\_\_\_\_\_ . *Dois anos depois*. 2002.

\_\_\_\_\_ . *Les dites cariatides*. 1984.

\_\_\_\_\_ . *Os espigadores e a espigadora*. 2000.

VERTOV, Dziga. *Um homem com uma câmera*. 1929.

VIEIRA, Pedro & SILVEIRA, Walter. *VT preparado AC/JC*. 1986.

VIGO, Jean. *A propósito de Nice*. 1930.

WARHOL, Andy. *Empire*. 1964.

\_\_\_\_\_ . *Sleep*. 1963.

WENDERS, Wim. *Identidade de nós mesmos*. 1989.