

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

**Ananda Carvalho**

**DOCUMENTÁRIO-ENSAIO:  
A PRODUÇÃO DE UM DISCURSO AUDIOVISUAL EM  
DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO  
2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

**Ananda Carvalho**

**DOCUMENTÁRIO-ENSAIO:  
A PRODUÇÃO DE UM DISCURSO AUDIOVISUAL EM  
DOCUMENTÁRIOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Machado.

SÃO PAULO  
2008

---

---

---

## AGRADECIMENTOS

CNPq

Arlindo Machado, Christine Mello, Giselle Beiguelman, Marcus Bastos,  
Cecília Almeida Salles, Renata Gomes, Lucas Bambozzi, Consuelo Lins,  
Cláudio Bueno, Ricardo Matsuzawa, Carolina Baggio, Leticia Capanema,  
Ellen Doppenschmitt, Leandro Siqueira, Natália Paiva, Denise Agassi,

Grupo arte&meios tecnológicos, Ponto Pimenta,

Fernando Galante, Aline X, Cida Bueno, Pablo Villavicencio,  
José Reis de Carvalho, Ana Lúcia de Carvalho, Alice Carvalho,

Sólon Nicolás Carvalho

e Roger Pascoal

## Documentário-ensaio

Re-apresentação	Subjetividade contemporânea
Performáticos Reflexivos Poéticos	Documento = monumento
Símbolo Experiência colateral	não é espelho do real consequência da filmagem

### *Sonoroscópio SP    Fast/Slow Scapes*

<i>Andarilho</i>	Montagem:	<i>O Tempo não recuperado</i>
<i>Radicais livre(o)s</i>	Vertov e a metalinguagem	<i>Território vermelho</i>
<i>Acidente</i>	Eisenstein e o conceito	<i>Rua de mão dupla</i>
<i>Parabolic people</i>	O vídeo e a mixagem	
	Composição	
	Montagem espacial	<i>Flatland</i>
	Processos de criação	
<i>Nós que aqui estamos por vós esperamos</i>		<i>Sertão de acrílico azul piscina</i>

fragmentação	construção de conceitos
montagem simbólica	discurso experimental
sonoro	visual

## Documentário-ensaio

## RESUMO

A presente pesquisa elenca alguns elementos para mapear as especificidades do documentário-ensaio. A produção brasileira de documentários cresceu progressivamente nas duas últimas décadas, entretanto uma parte dela não se limita mais a uma reprodução da realidade, característica tradicionalmente associada a esse tipo de produção. Para estudar essas novas obras, esta Dissertação de Mestrado amplia o conceito de documentário para “documentário-ensaio”, entendendo-o como uma reflexão subjetiva sobre o mundo. Essa perspectiva é um desdobramento do conceito de filme ensaio, de Arlindo Machado, que abrange as produções que ultrapassam os limites do documentário e não se prendem à dicotomia entre ficção e não-ficção ou à preocupação com uma verdade como espelho do real. Sobre o ensaio, adotamos o conceito de Theodor Adorno, que se refere à construção de um discurso experimental e não totalitário. Para pensar o documentário como um discurso audiovisual, retomamos Jean-Claude Bernadet, que constatou essa característica nas produções documentais brasileiras contemporâneas. Escolhemos estudar a construção dessa escrita através da montagem ou edição conceitual. Para entender a montagem, voltamos para os conceitos propostos por Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, e seguimos pela linguagem videográfica de acordo com Philippe Dubois e Arlindo Machado, até chegarmos aos conceitos de metamídia e da montagem como composição espacial, propostos por Lev Manovich. Por fim, para consolidar o conceito de documentário-ensaio, escolhemos obras que permitissem estabelecer um diálogo entre as perspectivas teóricas abordadas. Nesse sentido, apresentamos uma análise dividida em três subtemas: a montagem do discurso visual, a montagem do discurso sonoro e a montagem simbólica. Cada um desses subtemas é abordado a partir de um documentário-chave, com o intuito de realizar uma reflexão mais aprofundada: *Andarilho* (Cao Guimarães), *Sonoroscópio SP: polifonia da imigração* (Kiko Goifman e Rachel Monteiro) e *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão). A escolha procurou destacar produções que não fossem restritas ao verbal como estratégia de composição do discurso, mas que adotassem tanto imagens quanto trilhas sonoras para construir uma escrita documental simbólica.

Palavras-chave: audiovisual, documentário, videoarte, ensaio, montagem, edição.

## ABSTRACT

The present research casts some elements to map the specificities of the essay-documentary. The Brazilian documentary's production has grown progressively in the last two decades, however a part of it no longer limits itself to a reproduction of the reality, characteristic traditionally associated to that type of production. In order to study those new works, this Master's Dissertation broadens the documentary concept to "essay-documentary", acknowledging it as a subjective reflection about the world. That perspective is an unfolding of the concept of film essay, from Arlindo Machado, which reaches the productions that overpass the limits of the documentary and do not ties to the dichotomy between fiction and non-fiction or to the concern with a truth as a mirror of the reality. About the essay, it is adopted the concept of Theodor Adorno, which refers to the construction of an experimental and not totalitarian speech. To think the documentary as audiovisual, it gets back to Jean-Claude Bernadet, which contrasted that feature in the Brazilians contemporary documental productions. It is chosen to study the construction of that writing through the montage or the conceptual editing. To understand the montage, it returns to the concepts proposed by Serguei Eisenstein and Dziga Vertov, and followed by the video language according to Philippe Dubois and Arlindo Machado, until it arrives to the concept of metamedium and of montage as a spatial composition, proposed by Lev Manovich. At last, in order to consolidate the essay-documentary, it is chosen works which allowed establishing a dialogue between the theoretical perspectives approached. In this sense, it is presented an analysis divided in three sub themes: the montage of the visual speech, the montage of the sonorous speech and the symbolic montage. Each one of those sub themes is approached from a key-documentary, with the aim of realizing a reflection more deepen: *Andarilho* (Cao Guimarães), *Sonoroscópio SP: polifonia da imigração* (Kiko Goifman e Rachel Monteiro) and *Nós que aqui estamos por nós esperamos* (Marcelo Masagão). The selection tried to stand out production which was not restricted to the verbal as a speech composition strategy, but which adopted both images and soundtracks to build a symbolic documental writing.

Key-words: audiovisual, documentary, video art, essay, montage, editing.

# SUMÁRIO

<b>Agradecimentos .....</b>	<b>5</b>
<b>Resumo .....</b>	<b>9</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>11</b>
<b>Sumário .....</b>	<b>13</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO PRIMEIRO</b>	
<b>Do documentário ao ensaio: confluências.....</b>	<b>19</b>
<i>Configurações da contemporaneidade .....</i>	<i>22</i>
<i>Representação.....</i>	<i>27</i>
<i>Representação à luz da semiótica peirciana.....</i>	<i>29</i>
<i>Representação e o documentário no Brasil .....</i>	<i>32</i>
<i>Ensaio .....</i>	<i>39</i>
<b>CAPÍTULO SEGUNDO</b>	
<b>Montagem: das estéticas russas à edição digital .....</b>	<b>45</b>
<i>Dziga Vertov .....</i>	<i>46</i>
<i>Serguei Eisenstein.....</i>	<i>51</i>
<i>A imagem videográfica .....</i>	<i>58</i>
<i>A montagem videográfica .....</i>	<i>62</i>
<i>A edição digital: linguagens híbridadas ou metamídia .....</i>	<i>66</i>
<i>A edição digital: novas possibilidades de criação no documentário.....</i>	<i>68</i>
<i>Montagem espacial: entre o documentário e as artes visuais .....</i>	<i>70</i>
<b>CAPÍTULO TERCEIRO</b>	
<b>Documentários-ensaios.....</b>	<b>83</b>
<i>A montagem do discurso visual: Andarilho.....</i>	<i>83</i>
<i>A montagem do discurso sonoro: Sonoroscópio SP .....</i>	<i>94</i>
<i>A montagem simbólica: Nós que aqui estamos por vós esperamos .....</i>	<i>98</i>
<i>Apontamentos .....</i>	<i>105</i>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>107</b>
<b>Referências .....</b>	<b>111</b>
<i>Bibliografia.....</i>	<i>111</i>
<i>Filmes e vídeos .....</i>	<i>115</i>

## INTRODUÇÃO

A realização desta pesquisa de mestrado é um desdobramento de meus estudos sobre a expressão audiovisual do pensamento através das confluências entre a linguagem videográfica e o documentário. Esse percurso foi iniciado ainda na graduação em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo, quando busquei um desdobramento prático para a teoria e dediquei-me à produção de vídeos. A partir dessa iniciativa, decidi aprofundar minhas leituras sobre sociologia e antropologia visual. Nesse momento, passei a estudar a história do documentário e seus desdobramentos sociológicos.

Após concluir o curso, decidi prosseguir nessa direção. Em 2005, iniciei pós-graduação no curso de especialização (lato-sensu) em Criação de Imagem e Som em Meios Eletrônicos no SENAC (São Paulo – SP). Através desse curso, busquei *estreitar relações* com a bibliografia sobre a linguagem videográfica. Esse período foi finalizado com a escrita de uma monografia que abordou a utilização dessa linguagem nos documentários contemporâneos. Os vídeos *Tereza* (Kiko Goifman) e *A Alma do Osso* (Cao Guimarães) foram os objetos dessa pesquisa.

Em 2006, iniciei uma nova etapa, ao ingressar no mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. No programa, busquei estudar os desdobramentos semióticos e estéticos dos documentários produzidos nas duas últimas décadas. Para aprofundar os estudos na produção documental brasileira, concentrei minha atenção em um aspecto específico dessas obras: a construção audiovisual elaborada a partir da visão pessoal dos realizadores sobre seus objetos. Esta escolha é consequência de minhas observações sobre o diferencial de algumas narrativas com as quais tive contato enquanto procurava relacionar as Ciências Sociais e a Comunicação.

Esta dissertação aborda o termo “documentário” através de uma perspectiva específica. O documentário pode tratar dos mais diversos temas, e apresentar diferentes aspectos formais. Mas, nesta pesquisa, o termo foi observado como processo de elaboração de um pensamento sobre um assunto ou objeto. Durante o trajeto do mestrado, pude observar algumas obras que se auto-declaram “documentários”, mas não atendem às características tradicionalmente associadas a este tipo de produção audiovisual. Esses vídeos desenvolvem-se como um processo de indagação e construção de um discurso. A partir dessa observação, a pesquisa procurou compreender o termo “documentário-ensaio” como uma forma de documentário que ultrapassa os limites de sua definição tradicional como registro da vida e do mundo.

O documentário-ensaio considera a expressão do realizador através de suas diversas opções, tanto no momento da gravação, quanto na edição. Nesse sentido, o objetivo geral desta pesquisa foi observar a linguagem audiovisual como forma de pensamento, para encontrar na produção brasileira contemporânea de *documentários-ensaios* uma maneira de expandir a noção tradicional do que é um documentário.

A opção metodológica desta pesquisa assume como início uma perspectiva geral do tema, para depois construir um ponto de vista particular. No primeiro capítulo, a dissertação percorre o caminho entre o conceito de documentário e o de ensaio. Para tanto, a representação nesse tipo de produção foi abordada a partir de diversos aspectos: configurações da contemporaneidade numa perspectiva socio-política, os modos documentais de Bill Nichols, a semiótica peirciana, a desconstrução do modelo sociológico por Jean-Claude Bernadet, as configurações possibilitadas pela popularização do vídeo e da produção digital.

Esse percurso procurou expandir a definição de documentário para adequá-la a filmes/vídeos que constroem um discurso subjetivo e reflexivo sobre o mundo. Chamamos estas obras de documentário-ensaio incorporando o conceito de filme ensaio de Arlindo Machado, que não se prende à dicotomia entre ficção e não-ficção. Seguimos também o conceito de Theodor Adorno, que considera o ensaio como construção de um discurso experimental e não totalitário. E, apresentamos ainda um panorama de como o termo relaciona-se com o de documentário através de textos de alguns pesquisadores sobre o tema.

Ao entender o documentário-ensaio como um discurso audiovisual, escolhemos pensar como esse discurso é construído através da montagem, na medida em que ela é uma possibilidade para criação e através dela o autor explicita a sua percepção sobre a

vida e o mundo. No capítulo dois, nos voltamos para os conceitos de montagem conceitual propostos por Serguei Eisenstein e a montagem metalingüística do método Cine-Olho de Dziga Vertov. Segue-se pela observação da natureza da imagem e da linguagem videográfica, de acordo com Philippe Dubois e Arlindo Machado, até chegar ao conceito de metamídia, proposto por Lev Manovich, que caracteriza a montagem de composição espacial das obras audiovisuais atuais.

No terceiro capítulo, procuramos obras que não só exemplificam diferentes aspectos das definições teóricas propostas nos capítulos anteriores, mas também adicionam informações capazes de estruturar o conceito de documentário-ensaio. Essa análise seguiu três subtemas: a montagem do discurso visual; a montagem do discurso sonoro; e a montagem simbólica. Cada um destes subtemas foi trabalhado com um documentário-chave, com o intuito de realizar uma reflexão mais aprofundada: *Andarilho* (Cao Guimarães), *Sonoroscópio SP: polifonia da imigração* (Kiko Goifman e Rachel Monteiro) e *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão). A escolha desse *corpus* justifica-se por estas produções não estarem restritas à utilização do verbal como estratégia de composição do discurso. Nelas, tanto as imagens como a trilha sonora são elementos primordiais para o discurso documental.

## CAPÍTULO PRIMEIRO

### DO DOCUMENTÁRIO AO ENSAIO: CONFLUÊNCIAS

A produção brasileira de documentários cresceu progressivamente nas duas últimas décadas<sup>1</sup>. Entre outros motivos, esse *boom* pode ser justificado por equipamentos mais portáteis e mais baratos, por uma redução do número de membros da equipe de produção e também por uma possibilidade maior de difusão - veiculação nas salas de cinema e festivais, além da televisão a cabo, DVD e internet. O vídeo trouxe duas modificações essenciais e diferentes para o crescimento da produção de documentários. A primeira diz respeito a essas questões práticas de produção que envolvem o desenvolvimento da tecnologia audiovisual. É importante observar que isso não funciona como um determinismo tecnológico, mas sim como propiciador para o desenvolvimento da produção. A outra mudança refere-se à linguagem e suas experimentações. Se observarmos quais foram os documentários premiados nos últimos festivais, podemos citar diversas produções que estreitaram as relações entre o documentário e a videoarte. Ao observarmos as mostras competitivas, encontramos obras de videoarte no festival *É tudo verdade* e documentários no *Festival de arte eletrônica Videobrasil*, por exemplo. Se nos detivermos apenas sob os premiados podemos citar no *É Tudo Verdade 2005: Aboio* (Marília Rocha) e *Da janela do meu*

---

<sup>1</sup> Os jornais *O Estado de São Paulo* e *O Globo* consideraram 2004 como o ano do *boom* do documentário nacional a partir do dado que 17 documentários brasileiros haviam chegado às telas de cinema, um terço da produção nacional que ganhou distribuição comercial. Se fizermos uma retrospectiva, observamos o crescente: foram dois documentários com exibição comercial em 1998, quatro no ano seguinte, seis em 2000, oito em 2001, onze em 2002, apenas cinco em 2003 (ainda assim, 15% do total de lançamentos nacionais) (Labaki, 2005:293). Em 2005, foram exibidos comercialmente quinze documentários, vinte em 2006 e vinte e dois em 2007 (Labaki, 2007).

*quarto* (Cao Guimarães). E no *É Tudo Verdade 2004: A alma do osso* (Cao Guimarães). No *Videobrasil 2007* foram premiados os seguintes vídeos: *Juksa* (Maurício Dias & Walter Riedweg), *Revolving door* (Alexandra Beesley & David Beesley), e *Rawane's song* (Mounira Al Solh) que de forma diferenciadas trabalham a questão documental. Ainda, na mostra competitiva do *Videobrasil 2007* foi exibida a obra *Sin peso*, de Cao Guimarães, o que mostra a presença do artista nos dois festivais. Não há mais fronteira entre os gêneros, seguindo uma característica dos tempos atuais de hibridismo e convergência das mídias (Bellour, 1997; Machado, 2007b; Santaella, 2003 e 2007). No universo digital, “texto, imagem e som não são mais o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, complementam-se, confraternizam, unem-se e separam-se, entrecruzam-se. (...) Perderam a estabilidade que a força de gravidade dos suportes fixos lhes emprestavam” (Santaella, 2007: 24).

Atualmente o termo documentário abrange muitos nomes: documentário experimental, documentário-ensaio, documentário poético, diário filmado, docudrama, documentário falso, etc. Uma parte da produção contemporânea documental não se limita mais a uma reprodução da realidade. Apresenta reflexões sobre os mais diversos aspectos do mundo construídas por um discurso experimental. Discurso que não é apenas verbal, mas que considera igualmente importante a construção de um ambiente imagético e sonoro. E ainda utiliza elementos da ficção e do drama. Entretanto, deve ser considerado que o documentário sempre foi um conceito vago. Nem todos os filmes classificados dessa forma têm as mesmas características. Eles “não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos” (Nichols, 2005: 48). Entre outros autores, Bill Nichols define o documentário pela negação, como não-ficção, o que enfatiza a amplitude do termo.

Esse termo foi usado pela primeira vez por John Grierson para analisar o filme *Moana* (1926) de Robert Flaherty. Na crítica de Grierson, o documentário era definido como “o tratamento criativo da realidade”. Entretanto, não foi este o significado adotado pela própria escola inglesa griersoniana que consolidou-se como o modo clássico de se fazer documentários. Essa tradição aponta para uma pretensão à verdade, à objetividade e à autenticidade. Segue a etimologia da própria palavra, documentário, que relaciona-se diretamente com o termo documento, que triunfou com a escola positivista do pensamento. Documento, do latim *documentum* significa “título ou

diploma que serve de prova, declaração escrita para servir de prova” (Cunha, 1986: 274).

Para a escola histórica positivista (fim do século XIX e início do século XX), o documento é o fundamento do fato histórico. Ainda que resulte de escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica (Le Goff, 2003: 526). A sua objetividade é enfatizada afirmando-se como um testemunho *escrito*. Entretanto, o historiador Jacques Le Goff (2003) questiona esse conceito apresentando o documento como consequência das forças sociais que o moldaram através de relações de poder. Neste sentido, retoma Michel Foucault em *Arqueologia do saber*:

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto de dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. (...) Porque qualquer documento, é ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo talvez sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupa, uma aparência enganadora, uma montagem (Foucault *apud* Le Goff, 2003: 537).

Essa idéia de pensar o documento como monumento numa perspectiva econômica, social, jurídica, política e cultural pode ser estendida ao documentário. As mesmas forças que influenciam o historiador atuam sobre o documentarista. Nesse sentido, o material captado para uma obra audiovisual resulta de escolhas feitas através da subjetividade do realizador, influenciado pelas forças que operam no “desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade” (Le Goff, 2003: 525). De acordo com essa perspectiva, ao longo da dissertação será utilizado o conceito de documento-monumento.

Por outro viés, Walther Benjamin (1996) enfatizou que as condições de produção refletem-se em todos os setores da cultura. Com a reprodutibilidade técnica,

a noção de testemunho perde sua autenticidade e incorpora novas “criações” possíveis pela tecnologia, que cada vez que reproduz o objeto o atualiza. Desse modo, supera o caráter único de todos os fatos.

Nesse sentido, apenas as novas formas de linguagem e o desenvolvimento tecnológico não justificariam o *boom* dos documentários nas duas últimas décadas. As evoluções tecnológicas se misturam com as transformações dos sistemas sócio-culturais. São circunstâncias e fatos que se inter-relacionam e não podemos dizer qual é a causa que determina a outra consequência. “A evolução social não pode ser exclusivamente tecnológica, pois envolve os múltiplos aspectos implícitos na crescente complexidade humana, uma complexidade que é indissociável das tecnologias de linguagem na medida em que estas não podem ser separadas da nossa própria natureza” (Santaella, 2007: 203). Desse modo, e ainda considerando que alguns documentários apresentam suas questões temáticas também como forma da escritura fílmica, se faz necessário uma breve contextualização sócio-política e cultural atual.

## CONFIGURAÇÕES DA CONTEMPORANEIDADE

Propomos pensar um panorama do contexto sócio-político mundial, que vem se re-configurando desde o final dos anos 80. Diversos fatos - como a queda do muro de Berlin, símbolo da dissolução das dicotomias sociais, econômicas e políticas; a expansão do capitalismo neo-liberal; a expansão da globalização; a explosão dos serviços – evidenciam que a sociedade também se reorganizou. Além disso, a partir de diversos desastres naturais e reconfigurações da natureza como o aquecimento global, torna-se imprescindível a preocupação com a ecologia. Por outro lado, as biociências colocam freqüentemente o corpo em discussão de forma a potencializar a vida. E ainda, diversas ciências – na ética, na política, na filosofia, na antropologia - retomam a preocupação com a construção e validação da heterogeneidade e da diferença, que evidenciam a fragmentação do mundo e deixam de lado visões universais ou totalizantes (Santaela, 1996: 123).

Para descrever esta sociedade pós-moderna recorreremos a Peter Pál Pelbart (2003: 85), que retoma Toni Negri e Michael Hardt:

...a lógica imperial do pós-moderno, com seu espaço liso e desterritorializante, removeu os últimos obstáculos para a subsunção real e total da sociedade ao capital. Foram varridos com isso os Estados-nação, a

separação público/privado, a sociedade civil, instituições com função de mediação, e como nunca o bios social foi sequestrado. Mas, com isto, ao mesmo tempo, essa lógica pôs a nu as sinergias de vida, os poderes virtuais da multidão, o poder ontológico da atividade de seus corpos e mentes, a força coletiva de seu desejo, e por conseguinte a possibilidade real de ela apropriar-se dessa sua potência.

A instituição reguladora da sociedade “deixa” de ser o Estado para ser constituída por empresas multinacionais que se espalham pelo mundo e assim a noção de território se dissolve. As pós-colônias têm uma relação de subordinação diferente perante as estruturas do capitalismo global. A periferia pode ser em qualquer lugar. Neste sentido, alguns autores apresentam um novo termo para designar as configurações sócio-políticas: o *glocal* (Santaella, 2007: 131). Este conceito remete ao de *culturas híbridas* de Néstor Canclini, que caracteriza a dinâmica cultural contemporânea que não se solidifica em estruturas hierárquicas e estáveis, mas pelo contrário, flui e se desloca ao longo de rotas impossíveis de se prever de antemão (Santaella, 2007: 139). As culturas se inter-relacionam cada vez mais nos levando a uma constante contradição de reconhecer o “eu” e o “outro”. Os modos de associação consagrados - comunitários, nacionais, ideológicos, partidários -, que antes pareciam garantir aos homens um contorno comum, perderam sua força e entraram em colapso. Desse modo, nos perguntamos como construir a identidade sem estas formas tradicionais de sociabilidade.

Observamos muitos termos conceituais: capitalismo cultural, economia imaterial, sociedade do espetáculo, era da biopolítica, sociedade do controle. O que podemos concluir é que nas últimas décadas desenvolve-se uma nova relação entre o capital, a política e a subjetividade. Nesta pesquisa, a subjetividade, ou processos de subjetivação, são entendidos como a inclusão do mundo no indivíduo: o mundo dos signos, dos valores, da cultura, dos acontecimentos, da existência, ou seja, a subjetividade é produzida por tudo. Segundo Guattari (1992: 11):

Pelo menos três tipos de problemas nos incitam a ampliar a definição clássica de subjetividade de modo a ultrapassar a oposição clássica entre sujeito individual e sociedade e, através disso, a rever os modelos de Inconsciente que existem atualmente: a irrupção de fatores subjetivos no primeiro plano da atualidade histórica, o desenvolvimento maciço de produções maquímicas de subjetividade e, em último lugar, o recente destaque de aspectos etológicos e ecológicos relativos à subjetividade humana.

Assim a filosofia contemporânea entende as imagens da subjetividade como “multiformes, heteróclitas, descentradas, instáveis, subversivas” (Santaella, 2007: 88). Deixa-se de lado o pressuposto de um sujeito universal e cartesiano. E assim, o sujeito torna-se “fragmentado, descentrado, desconstruído ou destruído” (Santaella, 2007: 105). Essa identidade subjetiva múltipla e ao mesmo tempo fraca é construída à medida que a complexidade do mundo atual aumenta. “A identidade ficou atada à aparência pessoal sempre renovável, à produção de imagens do eu mediadas por modelos efêmeros de estilo provenientes da cultura do consumo” (Santaella, 2007: 106). O vídeo doméstico e a Internet proporcionaram plataformas singulares e cada vez mais acessíveis para a auto-expressão, ao mesmo tempo em que abriram novas fronteiras de recepção. Vejamos como esta nova forma da identidade subjetiva se relaciona com o capital e a política.

O capital se impõe através dos meios de comunicação de massa. Desde os anos 1940, o sistema *broadcasting* simplifica a relação de emissor e receptor para emissor e pólos de recepção construindo uma hierarquia onde não há relação dialógica. Em oposição, a sociedade contemporânea estabelece no indivíduo uma necessidade de visualizar-se para ser reconhecido. Imersos no grande sistema de comunicação, os indivíduos buscam uma subjetividade específica. Mediante uma “ideologia” de que quem não é visível tem muito mais dificuldade para assumir sua existência social, as pessoas não querem mais ser apenas espectadores. Os sistemas de comunicação de massa, acompanhados pelas novas tecnologias da informação, impõem uma necessidade do ver e expor no sentido que só assim cada um assume-se como sujeito cidadão. Nesse sentido, o olhar contemporâneo é regido pela necessidade de resolução do problema do eu.

Michel Foucault explicou as “tecnologias do eu” através das relações que havia nas tradições greco-romanas e cristãs entre o “cuidado de si” e o princípio do “conheça a ti mesmo”. Nesse sentido, para o autor, as “tecnologias do eu” englobam “a dominação artificial, os modos com que o indivíduo atua sobre si mesmo: operações sobre seu corpo, sua alma, pensamentos, conduta ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmo” (Foucault, 1990: 48). Reatualizadas para o contexto contemporâneo, as tecnologias do eu expressam-se através do culto ao corpo e à experiência midiática individual. Podemos citar, como exemplo, a proliferação dos mais diversos tipos de *reality shows* e os vídeos caseiros disponíveis na Internet, além

dos blogs e fotologs pessoais (Feldman, 2007: 2). Esse regime de visibilidade é caracterizado pela produção e intensificação de efeitos de “real” como o *making of*, equipe e equipamentos que não são mais escondidos, a câmera na mão, imagens e áudios que demonstram a baixa qualidade de seus dispositivos, etc. Um tal caráter “documental” faz sucesso nos meios de comunicação de massa, ao mesmo tempo em que observamos uma dissolução das fronteiras entre a ficção e a não-ficção. “O apelo realista afigura-se, assim, como a tônica dominante de uma linguagem audiovisual biopolítica, no âmbito de uma produção capitalista imaterial” (Feldman, 2007: 8).

Será que esta estética “realista” se configura como uma nova forma de engajamento e integração dos sujeitos à sociedade? Segundo Pelbart (2003: 20), “o capital agora não só penetra nas esferas mais infinitesimais da existência, mas também as mobiliza, as põe para trabalhar, ele as explora e as amplia, produzindo uma plasticidade subjetiva sem precedentes, que ao mesmo tempo se espalha por todos os lados”. Se por um lado, a maioria das pessoas busca uma identificação com um sistema social, perante o esfacelamento das estruturas, por outro, encontramos inúmeros exemplos de experiências alternativas que subvertem os “bloqueios oficiais”. Há exemplos de comunidades colaborativas que utilizavam a rádio pirata e a televisão - TV livre de Sorocaba, TV CUBO, cafés eletrônicos realizados em *slow scan television*, entre outros – para a produção de um conteúdo independente e inteligente. Com a popularização da Internet, o número de comunidades realizando este tipo de produção aumentou quantitativamente.

A nova situação de produção econômica que vem se cristalizando desde os anos 90 prioriza cada vez mais uma produção imaterial, ou seja, a produção de bens intangíveis como a educação, os serviços e a comunicação. O capitalismo neoliberal dispara o enaltecimento do indivíduo através da colaboração, do compartilhamento, da comunicação, da contribuição ou da cooperação. O capital torna-se intelectual, cognitivo e o conhecimento só pode crescer através da troca, da transmissão de pensamento. Neste sentido, a produção de riqueza tem implicações subjetivas. Ao mesmo tempo, a necessidade de partilha e troca cognitivas traz o sentimento de participar de algo ou pertencer a uma comunidade. “As transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade e uma tendência heterogênea, quer dizer, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes”

(Guattari, 1992: 15). Um bom exemplo é o crescimento de produtos e serviços segmentados.

Nessa busca pela heterogeneidade podemos reconhecer o interesse no documentário. Assim como temos um maior número de produtores buscando observar singularidades do universo do “outro”, há um público interessado em conhecê-los, mas por quê?

Uma ecologia do virtual se impõe, então, da mesma forma que as ecologias do mundo visível. E, a esse respeito a poesia, a música, as artes plásticas, o cinema, em particular em suas modalidades performáticas ou performativas, têm um lugar importante a ocupar, devido à sua contribuição específica mas também como paradigma de referência de novas práticas sociais e analíticas – psicanalíticas em uma acepção muito ampliada. Para além das relações de força atualizadas, a ecologia do virtual se proporá não apenas a preservar as espécies ameaçadas da vida cultural, mas igualmente a engendrar as condições de criação e desenvolvimento de formações de subjetividade inusitadas, jamais vistas, jamais sentidas. Significa dizer que a ecologia generalizada - ou a ecosofia - agirá como ciência dos ecossistemas, como objeto de regeneração política, mas também como engajamento ético, estético, analítico, na iminência de criar novos sistemas de valorização, um novo gosto pela vida, uma nova suavidade entre os sexos, as faixas etárias, as etnias, as raças ... (Guattari, 1992: 115 e 116).

Guattari não responde à nossa pergunta. Mas, podemos considerar uma possibilidade de justificativa através da idéia de ecologia do virtual. Considerando a produção de conhecimento como uma demanda inerente à preservação da espécie, a ecologia do virtual pode caracterizar uma certa “busca” individual e coletiva pela sociabilidade e pela subjetividade, que é consequência de uma identidade que tornou-se visivelmente fragmentada e híbrida nas três últimas décadas. Se entre as características de definição do documentário está sua relação direta com o mundo histórico, principalmente ao discutir, de forma implícita ou explícita, a dialogia entre o eu e o outro, é preciso observá-lo como consequência direta da situação sócio-política e cultural atual. Por outro lado, o documentário, assim como seus dispositivos e estratégias, são incorporados pelas estruturas midiáticas. No início de sua história, o documentário conquistou grandes públicos, atrelado a uma idéia de poder e necessidade de controle, através de obras de cunho educacional, institucional e social. Entretanto, considerando a criação como forma de resistência, documentários experimentais se sobressaem no sentido de buscarem uma linguagem ensaística não se detendo em uma pura produção de verdade. Neste breve panorama, constatamos uma necessidade de enunciação, preservação da subjetividade e novas formas de criar

relações sociais em tempos de biopolítica que pode nos ajudar a entender o *boom* dos documentários. Essa nova forma de produção da subjetividade e a busca pela heterogeneidade podem explicar o conceito de representação adotada para estudar as obras audiovisuais desta dissertação conforme será apresentado a seguir.

## REPRESENTAÇÃO

Para pensar o documentário é necessário retomar o conceito de representação. Por mais efeito de realidade que a imagem e o som produzam no documentário, eles não são a realidade, mas re-representações dela. Os aspectos do realismo, como um estilo de representação particular, e os elementos da narrativa, como uma forma específica de discurso, permeiam a lógica documental e a constituição do texto de formas distintas ao longo da história. Nichols (2005) destaca no documentário, seis modalidades de representação como formas de organização em torno das quais se estrutura a maioria dos textos audiovisuais: poética, expositiva, de observação, interativa, reflexiva e performática. Cada modalidade desdobra os recursos da narrativa e do realismo de um modo distinto. Entretanto, toda categorização tem uma função metodológica. Na prática, essas modalidades podem se misturar nos mais diferentes modos. Porém, a proposta de Nichols torna-se pertinente ao evidenciar os diversos desdobramentos que a representação já assumiu no documentário.

Os documentários do modo poético retiram do mundo histórico sua matéria-prima, mas transformam-na de maneiras diferentes. “Sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais”. E os atores sociais “funcionam em igualdade de condições com outros objetos, como a matéria-prima que os cineastas selecionam e organizam em associações e padrões escolhidos por eles” (Nichols, 2005: 138). *Chuva* (1929), de Joris Ivens, é um exemplo dessa modalidade.

O modo expositivo corresponde ao documentário clássico, em que um argumento é veiculado por letrados ou pelo comentário *over* e as imagens exercem uma função secundária de ilustração ou contraponto ao texto. Utilizam a voz *off* ou

*over*<sup>2</sup>, esta também chamada comentário com voz de Deus, para demonstrar um saber que olha de fora para determinado assunto e ao mesmo tempo enfatiza a objetividade do filme. Para exemplificar, Nichols cita as produções de John Grierson (Nichols, 1997: 66) e *Terra espanhola*, de Joris Ivens (Nichols, 2005: 142). Os documentários que se tornaram tradicionais na televisão como os exibidos pelos canais *National Geographic* e *Discovery Channel* também são exemplos do modo expositivo.

Tanto o modo observativo quanto o participativo acompanham as produções do contexto do final dos anos 50 até meados dos 60, em que o desenvolvimento de câmeras e gravadores de áudio portáteis permitiu que a equipe se movesse livremente na cena e gravasse o que acontecia enquanto acontecia. O modo observativo, expressado pelo cinema direto norte-americano (Robert Drew), procurou comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal. Esse cinema defendeu radicalmente a não intervenção: “observação espontânea da experiência vivida; filmes sem comentários *voice-over*; sem música ou efeitos sonoros complementares; sem legendas; sem reconstituições históricas; sem situações repetidas para a câmera; sem entrevistas” (Nichols, 2005: 147). Desenvolveu métodos de trabalho que transmitiam a impressão de invisibilidade da equipe técnica e minimizava o trabalho do diretor, renunciando a qualquer forma de controle sobre os eventos que se passavam diante da câmera.

Ao contrário, o modo participativo, também chamado de interativo, enfatiza a intervenção do cineasta. A interação entre a equipe e os autores sociais assumem o primeiro plano, ou seja, para estes documentaristas a situação filmada só existe através da mediação. A câmera não é escondida, aliás, assume o papel de participante e provocador. Sua principal escola é o cinema-verdade criado por Jean Rouch e Edgar Morin. Para eles, os cineastas são também atores sociais, o que evidencia que o documentário mostra uma realidade que não existiria se a câmera não estivesse lá. O reconhecimento de Rouch do impacto da presença do diretor e da câmera nas filmagens foi um precursor fundamental de posturas adotadas pelos videodocumentaristas nos anos 80.

---

<sup>2</sup> Os termos *voz off* e *over* são utilizados de formas distintas entre os pesquisadores de documentário. Nesta pesquisa, adotamos o termo *voz over* para designar uma voz de um narrador captada num espaço e tempo diferentes da imagem. Nos casos em que esses termos estiverem em citações de outros autores, manteremos a opção original.

O modo reflexivo procura explicitar as convenções que regem o processo de representação. Apresentam o realizador e o processo de produção evidenciando os dispositivos que constroem o documentário. Trabalham a metalinguagem ao questionar “a natureza das crenças (em vez de atestar a validade) no acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa” (Nichols, 2005: 166). Dziga Vertov foi o grande precursor dos procedimentos reflexivos.

Os filmes do modo performático aproximam-se do cinema experimental. Apresentam um desvio da ênfase que o documentário estabelece com a representação realista do mundo histórico. Cria licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. Discute o mundo do sensível, em que o cineasta nos envolve em sua representação do mundo histórico, mas de maneira indireta, por intermédio da carga afetiva aplicada ao filme e que o cineasta procura tornar nossas (Nichols, 2005: 170-171). Nichols sugere este modo de performance e auto-questionamento como a mais recente e mais notável tendência do documentário. Há aspectos performáticos na obra do cineasta norte-americano Michael Moore, e no Brasil em *Estamira* (Marcos Prado, 2005) e *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007).

Esta é apenas uma tipologia, que funciona para uma rápida viagem histórica. Os exemplos do modo performático demonstram como toda tipologia pode conter uma inter-relação dos modos. Posteriormente, será possível observar que as obras estudadas nesta pesquisa apresentam uma combinação mesclada de características poéticas, reflexivas e performáticas. Esse embaralhamento aponta uma possível característica de documentário-ensaio na medida que não segue rigores metodológicos pré-existentes.

## REPRESENTAÇÃO À LUZ DA SEMIÓTICA PEIRCIANA

Nesta pesquisa, a representação é considerada através da mediação. Essa opção metodológica pode ser explicada através da semiótica peirciana. Charles Sanders Peirce afirma que todo pensamento se dá em signos. Desenvolve o conceito de semiose como um processo contínuo e infinito, que constitui a ação dos signos. Para estudar esses fenômenos, o filósofo criou a Gramática Especulativa, ciência que fornece

definições e classificações para a análise de todos os tipos de linguagem e de tudo que está implicado nela: a representação e os três aspectos que ela engloba, a significação, a objetivação e a interpretação através da *Teoria geral dos signos*. Assim, o signo em sua natureza triádica, pode ser analisado: em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar; na sua referência aquilo que ele indica, se refere ou representa; e nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários (Santaella, 2005: 05). Este processo lógico que se desenvolve pelas três categorias peircianas (primeiridade, secundidade, terceiridade) permite compreender a construção do pensamento através da produção audiovisual. A primeiridade é a idéia daquilo que é independente de algo mais. É uma qualidade de sensação. A secundidade é a idéia daquilo que é, como segundo para algum primeiro, independente de algo mais (lei). É reação como um elemento do fenômeno. A terceiridade é a idéia que faz do terceiro, ou médium, entre um segundo e seu primeiro. É representação como elemento do fenômeno (Peirce, 1977: 31 e 32).

Considerando o processo de construção das imagens, observaremos como se organiza a fase da significação, que determina os aspectos através dos quais o signo pode significar seus objetos ou referentes: aspecto icônico, indicial e simbólico que remetem a primeiridade, a secundidade e a terceiridade, respectivamente. O ícone representa o objeto por meio de qualidades. Entretanto, qualidades não representam, apenas apresentam algo, possibilidades que permitem a contemplação (Santaella, 1983: 64). O índice, como a própria palavra diz, indica uma outra coisa com a qual ele está factualmente ligado. O índice é sempre dual: ligação de uma coisa com outra. O interpretante do índice, portanto, não vai além da constatação de uma relação física entre existentes. Nele o mais proeminente é o seu caráter físico-existencial, apontando para uma outra coisa (seu objeto) de que ele é parte (Santaella, 1983: 66 e 67). O símbolo tem o poder da representação porque é portador de uma lei que, por convenção, determina que aquele signo represente seu objeto (Santaella, 1983: 67).

Nöth e Santaella (2005: 157) propõem a existência de três paradigmas no processo evolutivo de produção da imagem: o paradigma pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. O primeiro paradigma nomeia todas as imagens que são produzidas a partir de uma habilidade manual como o desenho, a pintura, a gravura e até a escultura. O segundo se refere a todas as imagens que são produzidas por

conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, isto é, imagens que dependem de uma máquina de registro, implicando necessariamente a presença de objetos reais preexistentes. Este paradigma se estende desde a fotografia, cinema, tv e vídeo até a holografia. O terceiro paradigma diz respeito às imagens sintéticas ou infográficas, inteiramente calculadas por computação.

Os autores (Nöth e Santaella, 2005: 171) ressaltam que as imagens no paradigma fotográfico, tendo por propósito capturar, registrar o visível, são menos do que representações, são reproduções por captação e reflexo, traços, vestígios da luz, resto que sobrou do corte executado no campo da natureza. Resultando do congelamento de um acontecimento enquadrado e sendo um fragmento do real, essa imagem funciona como registro do confronto entre um sujeito e o mundo (grifo meu).

Os documentários tradicionais (produzidos em vídeo ou filme) encontram-se no paradigma fotográfico que evidencia a secundidade já que seu aspecto indicial é muito mais predominante do que o icônico. Quer dizer, os documentários buscam indicar, apontar para os objetos e situações fora deles que estão neles retratados. Desse modo, esses vídeos e filmes pretendem mostrar ao espectador as paisagens, cenas e situações que eles registraram.

Mas, no momento atual em que mídias e linguagens são nômades e híbridas, não podemos nos deter em classificações fechadas. Peirce criou as categorias não como modelos exatos e isolados, mas sim como um processo lógico do pensar em que as informações e a maneira de percebê-las vão se sobrepondo. Considerando que a produção de imagens recebe as mais diversas influências de acordo com o conceito de documento-monumento, será que também não poderíamos reconhecer alguns aspectos do documentário de acordo com a terceiridade?

A presente pesquisa não se limita à tradição do documentário como índice (que remete a idéias arcaicas sobre a natureza da câmera tanto fotográfica, como cinematográfica) para também entendê-lo como símbolo, como caráter do terceiro na semiótica peirciana. Segundo Nöth e Santaella (2005:63), é por força de uma idéia na mente do usuário que o símbolo se relaciona com seu objeto. Ele não está ligado àquilo que representa através de alguma similaridade (caso do ícone), nem por conexão causal, factual, física, concreta (caso do índice). A relação entre o símbolo e seu objeto se dá através de uma mediação, normalmente uma associação de idéias que opera de modo a fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto.

As imagens captadas através das máquinas semióticas não são registros e sim interpretações científicas. Arlindo Machado escreve que, “o traço fotográfico, quando existe, não ocorre em estado bruto, mas imensamente mediado e interpretado pelo saber científico” (Machado, 2001: 119). Esse raciocínio sobre a fotografia pode ser ampliado para as imagens e sons em movimento captados pelas câmeras videográficas e cinematográficas. Essa expansão é possível no sentido que Vilém Flusser deu para as máquinas semióticas como intermediadoras de conceitos a respeito do mundo. Desse modo, “aparelhos são *caixas pretas* que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua ‘memória’, em seu programa” (Flusser, 2002: 28). Assim, a criação audiovisual em geral torna-se “*mediação* que implica um esforço de dominar o instrumento (a câmera e suas extensões) e uma astúcia para torná-lo produtivo ideologicamente” (Machado, 2006: 41). As máquinas, ao reproduzir conceitos sócio-políticos e culturais, tornam-se também produtores de ideologia. Ao captar imagens constroem documentos-monumentos que refletem as mais diversas formas de poder.

Os aparelhos, as técnicas não são ‘transparentes’, mas informados; não reproduzem sem ler, sem selecionar e orientar; a história do nascimento e da transformação técnica do cinema é a história dessas escolhas, que não são ditadas apenas pelos ‘progressos’ técnicos, mas por concepções culturais, por tensões ideológicas (Comolli *apud* Machado, 2006: 39).

Desse modo, o documentário, apesar de ser tradicionalmente compreendido como índice ou como uma interpretação da realidade, recebe diversas influências que permitem defini-lo como símbolo evidenciando a produção de um pensamento ou de um discurso. Definição esta que queremos adotar para as obras estudadas nesta pesquisa. Além disso, nossa hipótese é a de que ao considerar todos os efeitos e mecanismos de uma montagem elaborada (conforme veremos no capítulo dois e seus desdobramentos no capítulo três), o documentário prescindia de uma interpretação de acordo com os hábitos instaurados em nós, o que Peirce chamou de “experiência colateral” (1977: 178).

## REPRESENTAÇÃO E O DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

Para finalizar a conceituação de representação adotada nesta pesquisa, nos voltamos para as produções audiovisuais brasileiras. Jean-Claude Bernadet, em

*Cineastas e imagens do povo*, apresenta a crise que o modelo do documentário sociológico<sup>3</sup> sofreu após o golpe de 64 “considerando o aparecimento das minorias que colocavam a questão do outro; da evolução do cinema Novo e da perda de sua hegemonia ideológica e estética, das preocupações quanto à linguagem cinematográfica, ao realismo e à metalinguagem” (Bernadet, 2003: 12). Essa crise é o ponto-chave para pensar o documentário como discurso, deixando de acreditar ou fingir a sua coincidência com o real.

No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o modelo sociológico e as diversas tendências posteriores? Acredito que três elementos principais: deixar de acreditar no cinema documental como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambigüidade. Essas transformações destruíram o saber unívoco centralizado e (...) derrubaram o pedestal do documentarista (Bernadet, 2003: 217).

Apesar das obras analisadas nesse livro (produções dos anos 60 aos 80) apresentarem estas questões ainda em desenvolvimento e evidenciarem a necessidade de um amadurecimento, é assim que queremos entender o documentário: criação de um discurso e não mais representação do real. Ou seja,

(...) o filme não capta o que é, mas gera intencionalmente uma situação específica, provoca uma alteração no real, e o que se filma não é o real como seria independentemente da filmagem, mas justamente a alteração provocada. A ação do documentarista sobre o real leva a uma situação nova, criada em função da filmagem e sem a qual ela não existiria. O real não deve ser respeitado em sua intocabilidade, mas deve ser transformado (grifo meu), pois o próprio filme coloca-se como agente da transformação (Bernadet, 2003: 75).

Este comentário foi desenvolvido na análise do filme *Liberdade de imprensa* (João Batista de Andrade, 1967). Entretanto, pode ser realocado para o contexto atual para explicar como a representação no documentário deve ser entendida neste trabalho.

---

<sup>3</sup> No modelo sociológico, cujo apogeu é explicitado por *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), o funcionamento básico de produção de significação do filme é a construção “da relação particular/geral” através da amostragem, assim como uma pesquisa sociológica. “Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de maneira a adequá-lo ao aparelho conceitual. (...) O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior que a deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno. Para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contêm os elementos necessários para a generalização, e apenas eles (...). Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite (...) que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência. Como não somos informados sobre essa operação de limpeza do real, temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se completam, se apóiam, se expressam reciprocamente” (Bernadet, 2003:19).

Compreendendo o documentário como um discurso sobre o mundo, queremos deixar de lado a predominância da linguagem oral nos documentários apontada por Bernadet (2003: 287), em que as imagens aparecem na maioria das vezes em segundo plano, como cobertura ou respiros “acompanhantes” da fala.

A exceção é *Congo* (Artur Omar, 1972). Nesse filme, após o título, a tela permanece em branco e, em seguida, aparece o *lettering* que censura o formato do documentário tradicional: “um filme em branco”. No lugar da reprodução da congada, *Congo* pretende desconstruir a ilusão de um domínio sobre o objeto e propõe “estudar a congada” (Omar, 1997: 189). Desenvolve uma reflexão sobre o tema constituída por palavras escritas que conceitualizam uma possível imagem, pois quase não há imagens em movimento. Grande parte do filme são *letterings* nada objetivos, como “kinoglaz”, “mímesis”, “Gil Vicente”, “contra 2 e 2 são 4”. E ainda, a tradicional autoritária voz *over* masculina é substituída pela voz de uma menina que fala um texto de Mário de Andrade sobre a congada. Desse modo, o tom de voz de uma criança retira a função de afirmação da verdade da narração.

Arthur Omar retoma esse filme para propor o conceito de antidocumentário num texto em tom de manifesto sobre o tema, *O antidocumentário, provisoriamente*, publicado na Revista Vozes em 1978, que critica o documentário tradicional, sociológico, antropológico, produtos da mesma função espetáculo que rege o filme de ficção, em nome de uma investigação livre.

Sem recusar o lado fotográfico da captação, mas fiscalizando-o rigorosamente, poderiam surgir, num período de transição, espécies de antidocumentários, que se relacionariam com seu tema de um modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir. O antidocumentário procuraria se deixar fecundar pelo tema, constituindo-se numa combinação livre de seus elementos (Omar, 1997: 186).

Desse modo, o antidocumentário apresenta referências conceituais com a função de examinar a impossibilidade de se conhecer algo em sua totalidade. Entretanto, apesar das diversas pesquisas acadêmicas apontando a grande importância de *Congo*, trinta anos depois de sua realização, Artur Omar escreve que abandonou o filme: “Não atualizei a potência de certos dispositivos descobertos nele. Vivo num mundo diferente de *Congo*, o filme. (...) Não quero, nem sei como, trazê-lo de volta à Terra. De uma certa forma, rompi com *Congo*. Para o mal” (Omar, [200-]). O texto continua importante historicamente na medida em que propôs um documentário não

totalitário e que não tem a intenção de reproduzir o real. E essas questões foram ampliadas com a popularização de uma nova linguagem, o vídeo.

Segundo Arlindo Machado (1993: 263), o vídeo possibilita uma nova antropologia. Esse meio propicia enfatizar a subjetividade do enunciador, que pode criar novas experimentações em relação ao objeto representado. Assim, os realizadores que introduzem o vídeo em suas obras começam a questionar mais a sua intervenção na representação da realidade e deixam isso visível em seus trabalhos. A partir desse momento, a produção de sentidos demanda a criação de novas formas narrativas que buscam contar um fato não mais no sentido clássico do termo.

No Brasil, nos anos 80, chegam algumas câmeras de vídeo importadas. Surge a geração do vídeo independente, na qual se destacam os grupos TVDO e Olhar Eletrônico, que buscavam explorar as potencialidades do vídeo com o intuito de levá-lo para a televisão, aproximá-lo do público, mas com um conteúdo inteligente. Estes grupos “(...) opõem-se à videoarte dos pioneiros pela tendência ao documentário e à temática social” (Machado, 2007: 18). Os realizadores assumem sua posição como produtores de um discurso, mas não de uma forma autoritária, eles mostram um recorte, sem a pretensão de que tudo seja verdade ou neutro. “Variam as estratégias mobilizadas para provocar e compor, na abordagem e na montagem, discursos ‘identitários’. Em comum, a vontade de ceder a voz, de abrir o microfone às pessoas retratadas” (Mesquita, 2007: 182). Ou seja, a produção dos sentidos é compartilhada através da abertura de espaço para a voz do outro. Das produções dessa época destacam-se *Do outro lado da sua casa* (1985) de Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Machado (membros do Grupo Olhar Eletrônico); *Caipira in: local groove* (1987) de Walter Silveira, Tadeu Jungle e Roberto Sandoval (membros do grupo TVDO); *Wai’a xavante* (1988) de Paulo César Soares.

Em *Do outro lado da sua casa* a relação da equipe com os entrevistados é subvertida<sup>4</sup>, pois estes olham para a câmera e reconhecem a sua presença. No início, enquanto a maioria dos personagens apresenta discursos fragmentados pela edição, um deles se destaca com um longo depoimento metafísico. Este personagem, Gilberto, é o grande marco do vídeo, pois ele sai de sua posição de entrevistado para tornar-se repórter e comentarista. Assim, a equipe abre espaço para o “outro” se construir e ao

---

<sup>4</sup> Jean Rouch já havia iniciado este questionamento em *Eu, um negro* (1958), ao permitir que os personagens ou os “atores sociais” dublassem suas histórias e imagens posteriormente à captação.

mesmo tempo criticar a posição de quem está atrás da câmera<sup>5</sup>. Já *Caipira in: local groove* apresenta a Festa do Divino, em São Luis do Paraitinga, interior de São Paulo, com imagens totalmente manipuladas e reorganizadas em um mosaico eletrônico. Efeitos gráficos são sobrepostos às imagens fazendo uma grande referência a *Global Groove* (Nam June Paik, 1973), uma das mais importantes obras da videoarte. A homenagem, que vai além do título, incorpora grafites audiovisuais para mostrar de uma forma bem diferenciada uma festa folclórica e tradicional.

Esta estética inovadora de questionar a narrativa documentarista aparece também em *Wai'a xavante*. No início, *letterings* informam que “este ensaio foi editado com imagens gravadas para documentário da cerimônia WAI'Á – ritual de iniciação xavante que acontece a cada 15 anos”. Ou seja, o próprio autor já apaga o seu olhar totalizador ao fazer esta afirmação e deixar de lado a narração em *over* e as entrevistas tão comuns em vídeos dessa temática. O diretor parece querer mostrar uma relação entre a cultura indígena e a sua cultura branca ao alternar o som ambiente com uma música eletrônica. Os efeitos da ilha de edição são aproveitados para colocar em *slow* uma imagem ou ainda congelá-la quando está quase criando um ambiente imersivo, o que reafirma uma presença autoral e não uma reprodução objetiva.

Por último, incluímos mais uma obra entre as pioneiras a pensar a videoarte no documentário e buscar uma resignificação de seu objeto através da linguagem audiovisual: *Tereza*<sup>6</sup>, de Kiko Goifman e Caco Souza, realizado no começo dos anos 90 (1992). Este documentário é resultado da pesquisa de mestrado de Goifman, que estuda *a morte do tempo na prisão*. No vídeo, o diretor explora uma edição rápida, divide a tela em janelas, altera o tempo das imagens, transforma o narrador em *lettering*, atrasa o áudio e constrói sua própria trilha sonora.

---

<sup>5</sup> Esta possibilidade de “dar a fala ao outro” aparece mais tarde em *Casa de cachorro* (Thiago Villas Boas, 2002) na cena em que o entrevistado se torna entrevistador. Neste documentário, o entrevistado-entrevistador também quebra a estrutura tradicional, pois ao posicionar-se como quem pergunta traz à luz uma nova forma para a sua imagem e questiona o posicionamento do diretor.

Dando um passo à frente, encontramos a experimentação da criação da própria linguagem da representação em *Território vermelho* (Kiko Goifman, 2004), onde pedintes e vendedores – com uma câmera na mão - abordam motoristas no farol solicitando entrevistas e produzindo suas próprias imagens. E *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003) utiliza imagens peculiares de dentro do Carandiru, captadas pelos próprios presos, que participaram de uma oficina de vídeo.

<sup>6</sup> O vídeo *Tereza* teve desdobramentos em outros formatos artísticos. Em 1998, foi lançado o CD-ROM *Valetes em slow motion* (com direção de produção de Jurandir Muller e direção de criação de Lucas Bambozzi) junto ao livro que continha a pesquisa de mestrado de Goifman. O CD-ROM ganhou o *Grand Prix Mobius* em Paris e foi adquirido como obra de arte pelo *Centro Georges Pompidou*.

Essas obras ressaltam como o *vídeo* se processa como linguagem de resignificação.

Fluidas, ruidosas, escorregadias e infinitamente manipuláveis, as imagens eletrônicas não autorizam um tratamento no plano da mera referencialidade, no plano do registro documental puro e simples (...). Pelas suas próprias características, os meios eletrônicos se prestam muito pouco a uma utilização naturalista, a uma utilização meramente homologatória do "real". As anamorfoses e dissoluções de figuras, as imbricações de imagens umas nas outras, as inserções de textos escritos sobre as imagens, os efeitos de edição, os jogos das metáforas e das metonímias, a síntese direta da imagem no computador não são meros artifícios de valor decorativo; eles constituem, antes, os elementos de articulação do vídeo enquanto um sistema de expressão. Entre todas as imagens figurativas, a imagem eletrônica é a que menos manifesta vocação para o documento ou para o "realismo" fotográfico, impondo-se, em contrapartida, como intervenção gráfica, conceitual ou, se quiserem, escritural: ela pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão (Machado, 2007: 30).

O vídeo traz mudanças substanciais em relação a uma epistemologia da imagem fotográfica e cinematográfica. “A grande virtude da imagem granulosa e saturada do vídeo é corroer essa visão inocente que ainda embala os sistemas figurativos convencionais, segundo o qual o mundo nos pode ser revelado através deles” (Machado, 1993: 54). Desse modo, a imagem videográfica em sua própria natureza processual, ao traduzir um campo visual para sinais de energia elétrica, caracteriza-se como uma linguagem para o desenvolvimento subjetivo da articulação de temas e do sentido. Todas os mecanismos possibilitam uma nova forma de resignificar o mundo.

Dubois (2004: 28, 38, 57) apresenta isto de uma outra forma através da idéia de “hipertrofia da máquina”. Para ele, “as máquinas, enquanto instrumentos, são intermediários que vêm se inserir entre o homem e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio mesmo da representação” (Dubois, 2004: 38). Ressalta que não é esta máquina (câmeras, *software* de edição e computadores) que determina a significação da representação e sim a elaboração realizada pelo sujeito que a utiliza.

Ainda é necessário acrescentar um novo meio: o audiovisual produzido digitalmente:

Ela vem não apenas se acrescentar às outras (como era o caso das máquinas de captação, inscrição, visualização e transmissão), como também, por assim dizer, voltar ao ponto de partida e refazer, desde a origem, o circuito da representação. De fato, com a imagem informática, pode-se dizer que é o próprio ‘Real’ (o referente originário) que se torna maquímico, pois é

gerado por computador. É o programa que o cria, forja e modela a seu gosto. Com a *imagerie* informática, isto não é mais necessário: a própria máquina pode produzir seu 'Real': que é a sua imagem mesma. Dito de outro modo, os dois extremos do processo (o objeto e a imagem, a fonte e o resultado) se encontram aqui para se tornarem uma coisa só (Dubois, 2004: 47).

A imagem sintética ou computadorizada descende de cálculos matemáticos e leis da física guardados na memória do computador, que transformam uma matriz de valores numéricos em um modelo indefinidamente variável. Ou seja, são imagens construídas por números.

A pós-produção digital possibilita uma nova forma de produção de sentido audiovisual. É nesta reinterpretação do real, propiciada pela *ilha de edição* transformada em laboratório experimental, que podemos expandir a montagem para além da articulação das *metáforas e metonímias* (conforme veremos no segundo capítulo). Esta opção de reformatar o que é visto através da câmera torna evidente que a imagem é como uma matéria-prima, que não é fiel a nada a não ser a seu realizador. Com isso, “os meios digitais fazem-nos lembrar, ainda mais forçosamente do que o filme e o vídeo, de quanto nossa crença na autenticidade da imagem é uma questão de fé. As técnicas digitais de gravação e edição de imagem podem se iniciar com uma imagem gerada sem referente algum no mundo histórico” (Nichols, 2005: 23).

Do século XIX a boa parte do século XX, as concepções acerca das formas de representação da realidade estavam marcadas pela idéia da linguagem como espelho da realidade. Essa metáfora do espelho explica a idéia predominante da reprodução, que é “pautada na convicção de que a verdade está nos fatos, como se esses não fossem inalienavelmente filtrados pelas percepções e pelas molduras da visão e do pensamento impostos pelo tempo, espaço e posição nas relações sociais que ocupamos” (Santaella, 2007: 211). O documentário, em suas escolas tradicionais, segue essa idéia propondo uma conexão direta com a realidade profundamente enraizada na capacidade dele transmitir uma impressão de autenticidade. A tradição documental é baseada numa crença quase mítica do poder da câmera de captar os índices desta realidade que lhe é externa. Esta crença, que chegou ao seu extremo nos estudos do crítico francês André Bazin, é o que pretendemos deixar de lado aqui. As linguagens que traduzem o documentário não podem ser encaradas como reflexos da realidade e sim como algo que se agrega ao mundo, constituindo-se elas mesmas em partes da realidade, aumentando sua densidade e complexidade (Santaella, 2007: 213). Os documentários

vão aos poucos se estilhaçando, falando de si próprios. Deixam de ser janela para o mundo para estabelecerem uma relação com o espectador. Nesse sentido, a câmera deve ser entendida como um dispositivo criador de imagem.

## ENSAIO

As características dos modos de documentário poético, reflexivo e performático se hibridizam e demandam uma nova definição para as obras que se situam nessa região de fronteira. Assim, procuramos um novo lugar para o documentário considerando as formas de produção de subjetividade contemporânea através da construção de uma representação mediada.

Desse modo, nosso objetivo aqui é expandir a definição tradicional de documentário para filmes/vídeos que querem fazer uma reflexão audiovisual sobre o mundo. O artigo *O filme-ensaio*<sup>7</sup> de Arlindo Machado (2003: 68) foi o ponto inicial desta pesquisa:

... o documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio (grifo meu) , em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível (grifo meu) sobre o mundo.

E Machado (*op. cit.*: 64) define *ensaio* a partir de Theodor Adorno como:

... uma certa modalidade de discurso científico ou filosófico, geralmente apresentado em forma escrita, que carrega atributos amiúde considerados “literários”, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias).

Para Adorno, o ensaio na literatura vai contra o rigor formal, a escrita acadêmica e metodologia tradicional cartesiana. O ensaio evidencia um caráter fragmentário e a necessidade de experimentação, ao caracterizar um exemplo concreto de como o pensar encontra ainda os meios para se realizar de maneira independente.

---

<sup>7</sup> As idéias desse artigo foram previamente desenvolvidas pelo autor em *Por um cinema intelectual* (Machado, 2006, 71-96) escrito em 1977. Neste artigo, Machado apresenta uma crítica ao realismo e a objetividade cinematográficos. Clama por um “cinema fora do controle dos donos do poder” e que construa um “cinema conceitual, (...) que articule o material bruto fornecido pelo cotidiano e que supere o realismo burguês com um novo sistema discursivo dialético” (Machado, 2006: 84) e para tanto retoma a montagem conceitual a partir de Eisenstein.

Apresenta a linguagem como uma função expressiva de reflexão, onde o que se busca não é repetir o idêntico mas mostrar a diferença. “A mais intrínseca lei formal do ensaio é a heresia. Na infração à ortodoxia do pensamento torna-se visível na coisa àquilo que, por sua secreta finalidade objetiva, a ortodoxia busca manter invisível” (Adorno, 1986: 187). Esta relação existente entre a forma ensaio e a liberdade de espírito aponta para um pensar que é expressão e não posse de verdade. “Não começa em Adão e Eva, mas com aquilo de que quer falar; diz o que lhe ocorre, termina onde ele mesmo acha que acabou, e não onde nada mais resta a dizer” (Adorno, 1986: 168). Preocupa-se em “interpretar” em vez de “ordenar”. Sua liberdade reside no fato de poder dizer a coisa tal qual ela se apresenta ao autor e não aquilo que o pensamento é obrigado a afirmar em decorrência do que vem antes: “seus conceitos não se constroem a partir de algo primeiro nem se fecham em algo último” (Adorno, 1986: 168).

Mas, como este conceito é aplicado à produção audiovisual?

Machado (2003: 63-75) desenvolve o conceito de filme-ensaio, que ultrapassa os limites do documentário. Esse conceito também não se prende à dicotomia entre ficção e não-ficção, ou preocupações de uma verdade como espelho do real. Segue a proposta de Adorno de “um processo de busca e indagação conceitual”, sendo que sua relevância vem de como o cineasta cria “uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma os materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento” (Machado, 2003: 72). Como exemplos, o autor cita *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (Duas ou três coisas que sei dela, 1967) de Jean-Luc Godard e, dentro das produções brasileiras, *São Paulo: sinfonia e cacofonia* (1995), de Jean-Claude Bernadet.

A idéia de filme-ensaio é desenvolvida também por Philippe Dubois (2004) para analisar os trabalhos de Jean-Luc Godard. Esse diretor é considerado fundamentalmente ensaísta por sua constante experimentação: “ensaiar para ver, ver não isto ou aquilo, mas somente ver se há algo a ver” (Dubois, 2004: 289). Uma das características do vídeo é a possibilidade do direto (no sentido do ao vivo), ver o que está sendo produzido no momento que está sendo criado. O artista em seu escritório pode criar sem mais esperar o tempo que a película demandava. Nesse sentido, ao possibilitar escritas audiovisuais, a ilha de edição “substitui” a máquina de escrever conforme veremos no capítulo dois.

Dubois enfatiza o caráter de ensaio de três obras de Godard: *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) e *Comment ça va* (1976). “Todos eles são ensaios não só em seu propósito (sociocrítico), mas também em suas tentativas de mesclas de suportes, de imbricação orgânica das imagens em película e das imagens em vídeo” (Dubois, 2004: 292). Para desenvolver sua análise, o autor apresenta três figuras que se repetem nestes filmes-ensaios:

- *mise-em-scène*: o diálogo a duas vozes mostrando interação e a voz *over*; “o uso da tela como quadro ou página: um lugar para se escrever ‘em direto’, para se inscrever mensagens que o espectador pode não só ler, mas também ver, vê-las se fazendo e se desfazendo ao ritmo do bater das teclas” (Dubois, 2004: 293).

- *imagem múltipla e mixagem*: o tratamento eletrônico da imagem: janelas, sobreposições e incrustações. “Não se pode dizer melhor: aproximar (em ato, pela mescla de imagens) para poder ver. Porque ver (com o vídeo) é pensar (em direto com a imagem)” (Dubois, 2004: 297). Ou seja, as especificidades do meio videográfico são exploradas para expressar idéias através do aspecto formal das imagens.

- *questionamento da velocidade*: a decomposição, a análise, a desmontagem, a desaceleração dos processos. Ou ainda, repensar o tempo e o espaço da linguagem audiovisual para possibilitar a criação de novas escrituras. “Decompor para reencontrar a força do ver, para transformar de novo o ato de olhar num acontecimento, para ver se ainda podemos construir o sentido com as imagens” (Dubois, 2004: 297).

O desenvolvimento da tecnologia de edição videográfica facilitou o processo de construção dessas características. Apesar de serem encontradas em Epstein e Vertov, é a vídeoarte que vai desenvolvê-las a fundo. O vídeo, quando surgiu, era considerado de pouca importância pela baixa qualidade da imagem, pela quantidade de linhas e por não ter profundidade de campo. Os vídeoartistas, entretanto, usaram isto a seu favor, experimentando e criando para evidenciar as possibilidades do meio.

Ainda considerando a importância a possibilidade do direto, Dubois nos apresenta as características ensaísticas dos vídeos-roteiros de Godard. Essas obras, que acompanham os filmes do início dos anos 80 - *Sauve qui peut (la vie)*, *Passion*, *Carmen* e *Je vous salue Marie* – funcionam como rascunhos e possibilidades de experimentação. É importante observar que aqui a idéia de roteiro deve ser ampliada, pois não é uma previsão do que vai ser filmado, trata-se “de uma espécie de meditação pessoal, cheia de hesitações e pesquisas, sobre algumas questões que informaram a

concepção do filme e que este colocará (ou não) em jogo, por outro lado e à sua maneira”. (Dubois, 2004: 279) Ou seja, os vídeos-roteiros são desenvolvidos de forma paralela, ao mesmo tempo próxima e independente do filme final. Desse modo, demonstram e fazem parte do desenvolvimento do processo criativo de produção do filme. O mais relevante é que estes vídeos-roteiros traduzem, segundo Dubois (2004: 284), “um deslocamento em que a escrita nem precisa recorrer às palavras, ela está virtualmente integrada às imagens (e aos sons). Com o vídeo godardiano, pensar, ver, escutar e escrever passam a constituir um só e mesmo gesto”.

Alguns pesquisadores têm aplicado o conceito de ensaio ao de documentário considerando diferentes obras e características. Consuelo Lins (2007a), no artigo *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*, mostra que Chris Marker e Agnès Varda, ambos atuantes desde os anos 50, se diferenciam dos outros diretores de sua época (do Cinema Direto e do Cinema Verdade de Jean Rouch) por utilizarem a narração em *off* associando o espaço sonoro com o visual e evidenciando a relação das coisas que já existem.

... Se o ensaio é, como afirma Adorno, uma forma literária que se revolta contra a obra maior e resiste à idéia de “obra-prima” que implica acabamento e totalidade, podemos pensar que é contra a maneira clássica de se fazer documentário que os filmes ensaísticos se constituem. São filmes em que essa “forma” surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências... São obras em que a intervenção dos cineastas na relação com os objetos é central e explícita; filmes realizados a partir de um material imagético heterogêneo, e nos quais o que importa não são as “coisas” propriamente, mas a relação entre elas (Lins, 2007a: 9).

Em outro artigo, Lins (2006) discute os diferentes aspectos da obra do cineasta americano Robert Kramer (1939-1999) a partir de *Dear doc* (1991), uma vídeo-carta endereçada ao ator com quem trabalhou em seus filmes mais importantes. Aqui a subjetividade do autor mostra-o interrogando-se sobre o mundo e a sua própria ação de cineasta. Nesse sentido, a metalinguagem torna-se característica ensaística que pode ser evidenciada pela montagem. Em *Dear doc*, “as conexões narrativas se dissolvem em favor de associações inesperadas, aproximações arbitrárias, ligações frágeis. A descontinuidade e a heterogeneidade das imagens não são reordenadas por um suposto ‘sujeito’ onipresente que a tudo impõe sentido, mas mantidas na sua estranheza e flutuação” (Lins, 2006: 127). Por um lado, o ensaio afirma a posição subjetiva do

autor, por outro evidencia um sujeito fragmentado<sup>8</sup>, o que justifica relacioná-lo com as discussões psico-socio-políticas que estão em voga desde os anos 80 conforme apresentado na introdução deste capítulo.

Já André Brasil (2006) analisa *Filme de horror*, de Wagner Morales; *Man.road.river*, de Marcellvs L.; e *Flatland*, de Ângela Detanico e Rafael Lain<sup>9</sup> como ensaios de uma só imagem pois “a imagem que dura na tela é sempre a mesma, mas já outra a cada instante. Porque o que a constitui é o tempo em sua duração”. Brasil também desenvolve o ensaio considerando a subjetividade do autor: “um movimento que só pode nascer do encontro - experiencial e experimental – entre o sujeito e o mundo, encontro imprevisível em suas derivações no texto” (Brasil, 2006: 152). O autor considera que, além de processo de experimentação, o pensamento ensaístico é imersivo. Característica que é evidenciada pelas obras discutidas, que chamam o espectador a entrar nestes mundos apresentados. Entretanto, essa imersão é mediada pela imagem técnica subjetiva, que desconstrói para potencializar as especificidades do próprio meio, ou seja, desenvolvem um “texto de substância heterogênea, que se compõe de conceitos, mas também de imagens sonoras e visuais: vozes, sensações, impressões, intuições, afecções e metáforas” (Brasil, 2006:154).

Por outro lado, Cláudia Mesquita (2006) apresenta uma análise dos primeiros trabalhos do cineasta independente norte-americano Jem Cohem, em especial *Lost book found* (1996) como “cinema de um homem só”. A autora comenta a idéia de um cinema artesanal que estabelece relações entre imagens que foram captadas em um outro contexto<sup>10</sup>. Ou seja, a captação de imagem é apenas a matéria-prima para um trabalho posterior, o que compõe a metáfora da sala de montagem como máquina de escrever. Esse filme de Cohem foi realizado dessa forma, a partir de um acervo pessoal: *takes* realizados, sobretudo nas ruas de nova York, em 16 mm e super 8, mas também registros de situações pessoais, encontros com os amigos, etc. “Na montagem, são criados dispositivos de organização, muitas vezes ancorados na música ou na narração de textos (ou letreiros) – em elementos, portanto, criados e inseridos no processo de edição e alheios à captação (...) de imagens” (Mesquita, 2006: 134).

---

<sup>8</sup> A discussão sobre a dissolução do sujeito pode ser encontrada em Edgar Morin, Michel Foucault, Michel Serres, Gilles Deleuze e Felix Guattari (Santaela, 2007: 105).

<sup>9</sup> Comentaremos os trabalhos da dupla Detanico e Lain no capítulo dois considerando sua relação com a constituição da imagem videográfica.

<sup>10</sup> Essa mesma estética será desenvolvida de uma outra forma em *O Tempo não-recuperado* e *Nós que aqui estamos por vós esperamos* conforme veremos posteriormente.

Os autores citados<sup>11</sup> trabalham a partir do conceito de ensaio de Adorno para trazerem a experimentação da linguagem escrita para a audiovisual. Apresentam diversas características que relacionam o documentário ao ensaio, que podem ser resumidas como: a subjetividade do enfoque, a metalinguagem, a experimentação, o processo de criação, a imersão do realizador, a reapropriação de imagens pré-existentes, o discurso reflexivo da voz *over*, a montagem, a metáfora da máquina de escrever, o hibridismo dos gêneros, etc.

Nessa pesquisa, usaremos o conceito de documentário-ensaio que explicita a criação de um discurso não totalitário do sujeito autor sobre a vida e o mundo. O documentário-ensaio ultrapassa os limites de uma reprodução da realidade. “O que ganha expressão é o ponto de vista pessoal e a visão singular do cineasta” (Bill Nichols, 2005: 41). Essa expressão não é restrita à linguagem verbal e é expandida para a construção de um discurso através de todos os meios disponíveis para o realizador na seleção e arranjo de sons e imagens. Desse modo, desenvolve uma escrita audiovisual e procura a reflexão.

---

<sup>11</sup> Há ainda outras dissertações que estudam o documentário como ensaio. Em *O documentário como gênero em região de fronteira: uma análise da transgressão no curta-metragem Ilha das Flores*, Luiza Epaminondas Barros (2004) considera este documentário um ensaio audiovisual a partir da convergência dos gêneros seguindo o conceito de ensaio de Montaigne e analisando a obra através da semiótica russa. Em outra dissertação, *O ensaio e as travessias do cinema documentário*, Marília Rocha de Siqueira (2006) caracteriza o ensaio como um pensamento experimental nos documentários: *Lost, lost, lost* (Jonas Mekas, 1949-1976), *Sans soleil* (Chris Marker, 1982) e *Os catadores e a catadora* (Agnès Varda, 2000). A autora explicita que esses filmes apresentam “a relação do ensaio com a experiência, a escrita do eu, o conhecimento, a transmissibilidade da herança, a experimentação da linguagem... Os traços do ensaio são abordados pela análise de alguns aspectos formais das obras, como a montagem, a narração e a relação entre suas figuras” (Siqueira, 2006: 13).

## CAPÍTULO SEGUNDO

### MONTAGEM: DAS ESTÉTICAS RUSSAS À EDIÇÃO DIGITAL

De acordo com o que foi dito no capítulo anterior, o documentário-ensaio se caracteriza por uma construção experimental do discurso audiovisual. O presente capítulo se concentra em algumas teorias sobre a montagem que fundamentam essa definição do conceito de documentário-ensaio.

A montagem, segundo o teórico Jacques Aumont (2006: 62), “é o princípio que rege a organização de elementos filmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração”. Através dessa estruturação dos planos, o filme toma corpo. Essa organização decorre de certos princípios e regras ideológicos e estéticos que variam em diversas formas de acordo com a época, a escola e o próprio diretor ao longo da história do cinema. A montagem clássica preconizada pelo cineasta americano D. W. Griffith objetivava o encadeamento da continuidade narrativa. Ou seja, buscava a homogeneidade que “escondesse” o caráter fragmentário do plano construindo a natureza ilusionista do cinema. Concebida de forma linear, funcionava através de um princípio de adição. “Sua regra prescreve um plano de cada vez, um plano depois do outro. O filme se elabora tijolo por tijolo (é assim que ele é pensado, quando se passa do roteiro à decupagem)” (Aumont, 2006: 76).

Mas, não é esse tipo de montagem que nos interessa aqui. No cinema mudo dos anos 20, cineastas como Dziga Vertov e Serguei Eisenstein utilizavam uma montagem diferenciada para explicitar a narrativa: câmera lenta, acelerado, congelamento da

imagem, reversão temporal, sobreposições e janelas. Desenvolviam "uma nova forma de escritura, isto é, de interpretação do mundo e de ampla difusão dessa leitura, a partir de um aparato tecnológico e retórico reapropriado numa perspectiva radicalmente diferente daquela que o originou" (Machado, 2004a: 18). Estes cineastas são os pioneiros em pensar o cinema como uma possibilidade de construção do pensamento, o que justifica um estudo mais atencioso sobre alguns de seus textos e filmes nesta pesquisa.

## DZIGA VERTOV

Dziga Vertov, cineasta russo, iniciou sua carreira cinematográfica trabalhando nos cine-jornais do governo de seu país. Desenvolveu o famoso manifesto-teoria *Cine-olho*<sup>12</sup>, que buscava documentar a realidade socialista através dos fragmentos da realidade, subvertendo tanto a visão ilusionista do cinema como ficção, como a visão ingênua do cinema como registro documental. Segundo Ismail Xavier (1991: 178), "Vertov buscava um cinema *fábrica de fatos*, que desenvolvia uma maneira nova de observar o mundo através da reelaboração industrial dos acontecimentos". Sua participação na política socialista torna-se evidente ao notarmos que ele busca mostrar o que está por trás das relações sócio-culturais. Para ele só a "máquina cine-olho" está equipada para isso, pois o olhar natural dos seres humanos está condicionado por "deformações psicológicas" para a percepção da realidade. Com o objetivo de revelar a estrutura do processo social de sua época, defende a montagem como "instrumento de conhecimento" experimentando e utilizando todos os recursos técnicos possíveis para isso. Evidencia a contraposição dos temas e o "ver de um novo ponto de vista". Desse modo, incorpora a metalinguagem ao expressar os dispositivos maquínicos, a câmera e a moviola, como constituintes do discurso.

Vertov é um cineasta da montagem: tinha diversos cinegrafistas à sua disposição, que viajavam pela Rússia captando imagens enquanto ele dirigia a montagem. Para Vertov (1991b: 263), "montar significa organizar os pedaços filmados (as imagens) num filme, 'escrever' o filme por meio das imagens filmadas, e não, escolher pedaços de filme para fazer 'cenas' (desvio teatral) ou pedaços filmados para

---

<sup>12</sup> Em português os manifestos *NÓS – variação do manifesto* (1922), *Resolução do conselho dos três* (1923), *Nascimento do cine-olho* (1924), *Extrato do ABC dos Kinoks* (1929) estão na coletânea organizada por Ismail Xavier (1991).

construir legendas (desvio literário)”. Todo o processo de produção de um filme que segue a teoria do *Cine-olho* é montagem, ou seja, a montagem se dá desde a escolha do tema até a edição final. Esse processo é dividido em três fases:

*eu monto* quando escolho um tema (ao escolher um dentre os milhares de temas possíveis),

*eu monto* quando faço observações para o meu tema (realizar a escolha útil dentre as mil observações sobre o tema).

*eu monto* quando estabeleço a ordem de sucessão do material filmado sobre o tema (fixar-se, entre as mil associações de imagem possíveis, sobre a mais racional, levando em conta tanto as propriedades dos documentos filmados, quanto os imperativos do tema a tratar) (Vertov, 1991b: 264).

Esse método que compreende a montagem como um processo contínuo seria um dos pioneiros para pensar a linguagem audiovisual como forma de produção de conhecimento.

Dentro dos textos de Vertov sobre montagem há também a “teoria dos intervalos” que foi apresentada no manifesto *Nós*, redigido em 1919. Os “intervalos” (passagens de um movimento para outro) são os organizadores da escrita da imagem em movimento. A organização dos intervalos constitui uma frase. “Distingue-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto estas últimas são feitas de intervalos de movimentos” (Vertov, 1991a: 250). Em outro manifesto, *Extrato do ABC dos Kinoks* (1929), Vertov explica que os “intervalos” são “a correlação visual das imagens, umas em relação às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte” (Vertov, 1991b: 264). Esta unidade complexa é formada pela articulação de diferentes correlações, sendo que as principais são:

1. correlação dos planos (grandes, pequenos, etc.),
2. correlação dos enquadramentos,
3. correlação dos movimentos no interior das imagens,
4. correlação das luzes, sombras,
5. correlação das velocidades de filmagem (Vertov, 1991b: 265).

O significado é expresso pela combinação: dois elementos trazem e potencializam um terceiro. Esta idéia de correlação proposta por Vertov aproxima-se do conceito de conflito de Eisenstein conforme será apresentado no próximo item deste capítulo.

Dziga Vertov fez diversos filmes nas décadas de vinte e trinta do século passado. Em 1924, realizou *Cine-olho*, que já subverte a narrativa de não-ficção ao

colocar o olho da câmera como o “narrador” responsável pela obra. Nesse filme, que tinha uma pretensão de propaganda política dos serviços públicos e informação para as massas, o diretor “repete o método de inversão analítica do processo real, utilizado por Karl Marx em *O capital* (o livro começa com a análise da mercadoria e dela retorna ao modo de produção, pois de acordo com a metodologia marxista, a inversão é uma forma de desvelamento)” (Machado, 2003: 71). Vertov constrói duas sequências exemplares dessa inversão do processo produtivo. Para mostrar que as pessoas devem fazer compras na cooperativa, as imagens estão em reverso, de trás para diante: uma mulher que foi comprar carne está andando para trás e um *lettering* ressalta o poder do olho da câmera em inverter o cronômetro. Segue-se uma montagem que reconstrói: do açougue passa-se para o matadouro, ao curral e por último chega-se aos rebanhos no campo. A outra sequência segue a mesma lógica, mas a metalinguagem torna-se mais explícita, pois inicia com um relógio com os ponteiros andando ao contrário. Mostra o processo de produção de pão também ao reverso. São cenas do pão voltando à padaria, depois para o forno, virando massa, farinha e retornando a ser centeio.

O filme *Cine-olho* aplica os conceitos escritos por Vertov evidenciando a potência dos dispositivos cinematográficos (a câmera, a montagem, a exibição, etc.) em revelar a estrutura dos processos sociais. As estratégias metalinguísticas e a articulação dos elementos audiovisuais para a construção de conceitos também fortalecem a possibilidade da montagem construir um pensamento e um discurso. Esta característica aparece alguns anos mais tarde totalmente amadurecida em *O homem da câmera* (1929), que segundo o próprio cineasta seria a manifestação mais eloqüente da sua tese dos intervalos. No início de *O homem da câmera*, Vertov utiliza *letterings* para dizer que esta é uma experiência de comunicação cinematográfica dos eventos visíveis sem intertítulos, cenários, atores ou estúdio, criando uma linguagem internacional de cinema totalmente separada da linguagem do teatro e da literatura. O cineasta acredita no cinema como a única forma de arte que permite construir uma representação da realidade. Ao mesmo tempo, quer deixar de lado as artes anteriores e seus elementos ficcionais.

A “história” acontece no decorrer de um único dia e exhibe diversas atividades como o acordar, o trabalho e o lazer. Os intertítulos também anunciam que o filme é uma passagem de um diário de um cinegrafista. O personagem desse cinegrafista conduz a narrativa do filme e está presente na imagem o tempo todo. Há, ainda, outra

imagem recorrente: uma lente sobreposta a um olho (FIG. 1). A todo momento a “ação cinematográfica” (a câmera e a montagem) aparece de forma implícita ou explícita. Por exemplo, as cenas em que aparecem a lente e o seu abrir e fechar, a captação realizada com a câmera na mão, ou ainda as alterações de velocidade na sequência em que o cinegrafista está correndo na carruagem e nas cenas das nuvens. Também faz referência à montagem na sequência que inicia com o *still* de uma imagem, seguida pelas imagens do negativo correndo numa moviola, a montadora, o negativo novamente e a cena em movimento. E no final, uma sequência do filme é repetida na sala de cinema. Desse modo, a metalinguagem é evidenciada ao longo de todo o filme.

Em *O homem da câmera* as imagens são justapostas para a construção do sentido. Por exemplo, vemos uma cena de um casamento, a câmera vira e mostra um divórcio. E assim explora as dicotomias das relações sociais, tais como: enterro e casamento, pessoas doentes e mulheres dando à luz. As cenas também são articuladas para mostrar juntas diversas pequenas narrativas paralelas. Vertov cria oposições ao colocar na mesma sequência imagens do movimento do trem e do acordar de uma mulher; a imagem da chaminé, da chave da energia elétrica e da linha de montagem; da engrenagem da câmera e a do trem. Outra técnica utilizada é a sobreposição de imagens: o olho e a câmera; a montadora e a costureira, o homem com a câmera dentro do caneco de cerveja. Através desses dispositivos, o cineasta lembra aos espectadores, em todos os momentos, a importância da máquina cinematográfica para a construção da “realidade filmica”. O que pode ser explicitado mais ainda na sequência de animação dos objetos: o tripé, mexendo-se sozinho, a câmera sendo montada e o *case* fechando-se.

Lev Manovich, pesquisador russo da área de novas mídias, escreve que este filme é um banco de dados sobre as técnicas de filmagem e montagem e, também, sobre as cidades russas nos anos 20 e o que era esperado encontrar nelas (Manovich, 2001: 241)<sup>13</sup>. Na montagem de *O Homem com uma câmera* são criadas imagens sobrepostas e janelas. Os enquadramentos são diversos: plongê, contra-plongê, e ainda, o cinegrafista capta imagens em lugares de difícil acesso como dentro de uma mina. Vertov utiliza planos curtos e também muitos planos próximos, criando uma sequência ritmada das imagens, que nos lembra o tipo de edição que predomina tanto nas *live*

---

<sup>13</sup> As referências aos textos de Lev Manovich são traduções nossas.



FIGURA 1: plano de *O homem da câmera*.

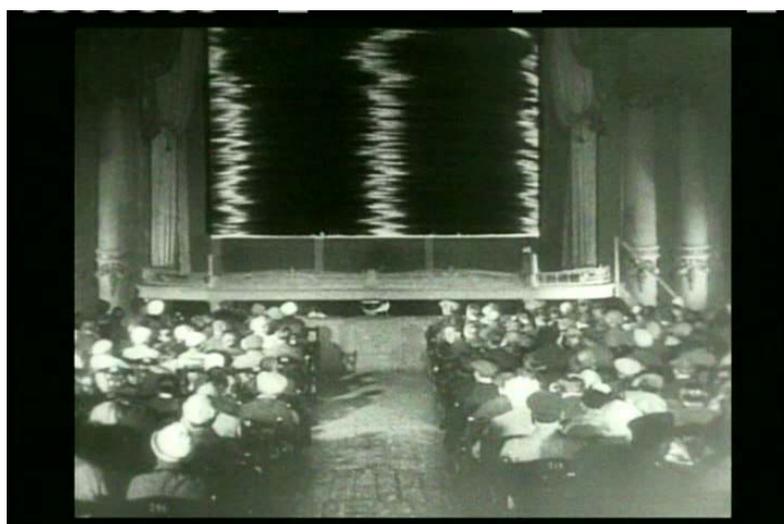


FIGURA 2: plano de *O homem da câmera*.

*images* como nos videoclipes contemporâneos. Aquele ritmo expressava a rápida velocidade cotidiana que tornou-se símbolo do início do século XX. O caráter documental da imagem é redimensionado – o documento serve de matéria-prima para um processo transparente de manipulação estética. Divide-se a tela em janelas criando pequenos mosaicos constituídos por imagens dos ônibus indo em diversas direções. No final do filme, em uma das cenas exibidas na tela do cinema aparecem diversas dançarinas e uma imagem ruído tipicamente eletrônica (FIG. 2). Será que podemos chamar de cineclip esta dança de imagem? Vertov cria ruídos na imagem do cinema prevendo o que está por vir ao utilizar janelas e sobreposições ao estilo *Global groove* (Nam June Paik, 1973).

Todos os mecanismos inovadores utilizados por Vertov - fusões, janelas múltiplas, alterações de velocidade de captação, congelamento de imagens, etc. - marcam o início da construção de uma linguagem que só se tornaria mais recorrente décadas depois através do desenvolvimento do vídeo. Vertov é um dos cineastas mais significativos de sua época, pois inova ao utilizar técnicas complexas para a montagem no cinema. Técnicas estas que só tornaram-se mais viáveis a partir da edição digital não-linear.

Lev Manovich justifica a importância de Dziga Vertov para as novas obras audiovisuais surgidas com a codificação digital em seu livro *The language of new media* (2001:243):

Vertov nos prova que é possível utilizar "efeitos" em uma linguagem artística significativa. Com o progresso do cinema, imagens diretas dão lugar a imagens manipuladas; novas técnicas aparecem uma após outra. Junto com ele, nós gradualmente percebemos a quantidade de possibilidades oferecidas pela câmera. O tiro certo de Vertov é seduzir-nos em sua maneira de ver e de pensar, de descobrir uma nova linguagem para fazer cinema. Assim nas mãos de Vertov, a linguagem normalmente estática e "objetiva", torna-se dinâmica e subjetiva.

## SERGUEI EISENSTEIN

Serguei Eisenstein foi um cineasta russo-letão com produções importantes para a história do cinema: *A Greve* (1924), *O Encouroçado Potemkin* (1925), *Outubro*

(1928) e *Ivã, o terrível* (1945), entre outras. Eisenstein<sup>14</sup> também escreveu muitos textos sobre a montagem explicitando “uma certa analogia entre os processos formais no filme e o funcionamento do pensamento humano” (Aumont, 2006: 85). Criou uma teoria do cinema conceitual baseado nas línguas orientais, visualizando uma forma de escrita pictórica para o cinema. Se na maioria das línguas ocidentais “as palavras designam diretamente os conceitos abstratos, no chinês pode-se chegar ao conceito por uma via inteiramente diferente: operando combinações de sinais pictográficos, de forma a estabelecer uma relação entre eles” (Machado, 2001: 29). Para Eisenstein, é importante observar a segunda categoria de hieróglifos chineses - o *huei-i*, isto é, "copulativos".

De hieróglifos separados foi fundido - o ideograma. Pela combinação de duas "descrições" é obtida a representação de algo graficamente indescritível. Por exemplo: a imagem para água e a imagem para um olho significa "chorar"; a figura de uma orelha perto do desenho de uma porta, "ouvir"; um cachorro + uma boca, "latir"; uma boca + uma criança, "gritar"; uma boca + um pássaro, "cantar"; uma faca + um coração, "tristeza", e assim por diante (Eisenstein, 2002b: 36).

É isso que é feito no cinema, são combinados planos ou elementos do plano aparentemente com significados isolados através de associações. A montagem aqui citada funciona através de um princípio de multiplicação e não de adição: ao multiplicar constrói-se o significado. Eisenstein foi um dos pioneiros a introduzir a idéia da visão do cinema como produção de sentido através da articulação dos planos “combinando-os e regendo-os harmonicamente como numa sinfonia, fazendo-os suceder uns aos outros segundo um princípio rítmico e organizador” (Machado, 1982: 44). Esta montagem como produção do sentido é

---

<sup>14</sup> As idéias de Eisenstein se opõem as de André Bazin, principalmente se olharmos pela ótica do documentário considerando questões que dizem respeito aos conceitos de *real* e de *verdade*. Essas duas linhas de montagem não são as únicas pensáveis. Mas, desde os anos 60, foram o centro de uma polêmica. “Para Eisenstein, é possível dizer que, no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que se lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o ‘real’ sem intervir, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico”. E ainda, para Eisenstein, “a escolha é clara: o que garante a verdade do discurso proferido pelo filme é sua conformidade às leis do materialismo dialético e do materialismo histórico”. Por outro lado, para Bazin, “o critério de verdade está incluído no próprio real: isto é, ele baseia-se, em última instância, na existência de Deus”. O que interessa a Bazin “é quase exclusivamente a reprodução fiel, ‘objetiva’ de uma realidade que carrega todo o sentido em si mesma” (Aumont, 2006: 79, 86).

construída através do modelo de conflito entre os fragmentos estabelecendo uma contradição entre os planos ou ainda dentro do mesmo plano:

O fragmento A, derivado de elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personificado de forma mais clara.

Ou:

A representação A e a representação B devem ser selecionadas entre os muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua justaposição – isto é, a justaposição destes precisos elementos e não de elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa imagem deste tema preciso (Eisenstein: 2002a, 51).

Por exemplo, em *A greve* (1924) há uma seqüência em que são apresentados os nomes dos agentes considerados espiões. Primeiro, o livro que tinha as fotos dos agentes transforma-se numa cartela animada com quatro janelas (FIG. 3), sendo que em cada uma delas aparece a imagem em movimento de um agente. Em seguida, a imagem do rosto de cada personagem é sobreposta à imagem do animal que faz referência ao seu apelido: Raposa, Coruja, Macaco, Bulldog. Em outra seqüência, a imagem de uma roda girando é sobreposta à imagem de três operários. Quando eles cruzam os braços, a roda para. A junção destas duas imagens simboliza o início da greve. E a imagem da roda girando no primeiro plano com os trabalhadores atrás pode evidenciar que eles estão presos na engrenagem do sistema sócio-industrial (FIG. 4). A seqüência final do filme mostra a polícia combatendo os trabalhadores em revolta. Há imagens do exército e dos trabalhadores correndo em planos separados. Entre esses planos, há dois outros planos com imagens de um boi sendo morto e destroçado. Aparece um *lettering*: “a derrota”. Seguem-se imagens de um boi morto, dos trabalhadores mortos (em *still*), dos policiais indo embora, de muitos corpos amontoados. Não aparece o confronto explícito entre a polícia e os trabalhadores, mas a matança do povo é informada através da justaposição destas imagens com a dos bois sendo destroçados. Todos esses exemplos mostram fragmentos, que ao serem colocados juntos produzem uma nova idéia ou um novo conceito. A linguagem da metáfora é assim construída através das oposições.

É importante observar que a noção de fragmento de Eisenstein, que designa a unidade filmica, não significa necessariamente o plano. Pois para este diretor, esta é a unidade “não de representação, mas de discurso” (Aumont, 2006: 82). O plano aparece como a célula da montagem e deve ser observado do ponto de vista do



FIGURA 3: plano de A Greve.



FIGURA 4: plano de A Greve.

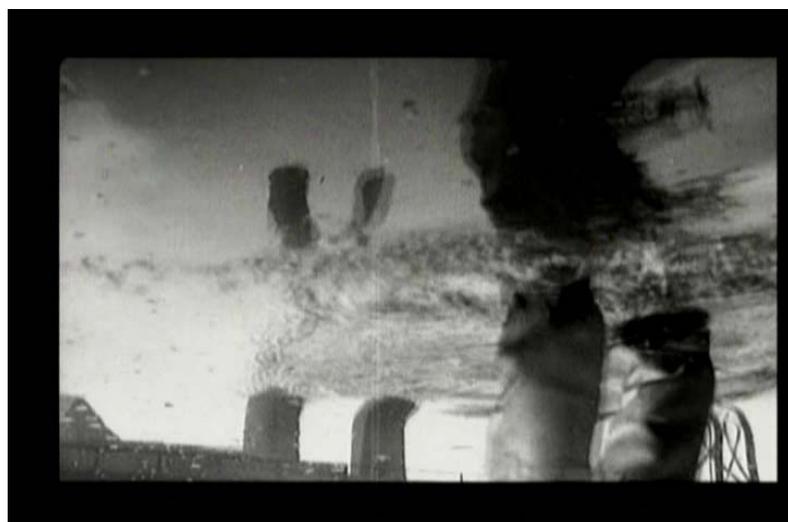


FIGURA 5: plano de A Greve.

conflito. O conflito “fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode (...) em impulsos de montagem *entre* os trechos da montagem. Tal como, num ziguezague de mímica, a *mise-en-scène* esparrama-se em um ziguezague espacial com a *mesma* fragmentação” (Eisenstein, 2002b: 43). E sobre este pensamento de Eisenstein, Aumont (2006: 84 e 85) ressalta que, o enquadramento também é um caso particular da problemática geral da montagem, considerando que a composição do quadro deve ter o objetivo de produzir sentido. O enquadramento é um fator revelador da subjetividade do diretor ou montador. Ou, como escreveu Vertov também, é uma das fases da montagem.

O importante é observar que a montagem não se estabelece apenas na composição de fragmentos colocados em uma seqüência ou no mesmo plano, mas através do choque ou conflito entre cada um dos fragmentos. É justamente este conflito que leva a produzir sentido, que pode ser desdobrado de diversas maneiras:

- 1.O conflito gráfico
- 2.O conflito de planos
- 3.O conflito dos volumes
- 4.O conflito espacial
- 5.O conflito de luz
- 6.O conflito de tempo ( ... )
- 7.O conflito entre assunto e ponto de vista (conseguido pela distorção espacial através do ângulo da câmera)
8. O conflito entre assunto e sua natureza espacial (conseguido pela distorção ótica das lentes)
- 9.O conflito entre um evento e sua natureza temporal (conseguido pela câmera lenta ou movimento parado)
- 10.O conflito entre todo o complexo ótico e uma esfera bem diferente. Como o conflito entre experiência ótica e acústica (Eisenstein, 2002b: 58, 60).

No filme *A greve* é construído o conflito de luz, na cena em que dois homens aparecem cochichando na contra-luz. O conflito entre o assunto e o ponto de vista está na cena em que aparecem só as pernas de um homem de cabeça para baixo e caminhando para trás. A imagem seguinte é composta pelas chaminés da fábrica e outros homens andando para trás e parando para confabular. Essa seqüência opõe também as questões de espaço e tempo ao colocar as imagens em reverso (FIG. 5). A famosa seqüência da escadaria de Odessa de *O encouraçado Potemkin* é também um bom exemplo. O conflito é apresentado por planos próximos (com grande intensidade dramática) e planos gerais e também pelos diversos pontos de vista da câmera: imagens captadas de baixo, de cima e ao lado da escadaria. Há pouquíssimos planos

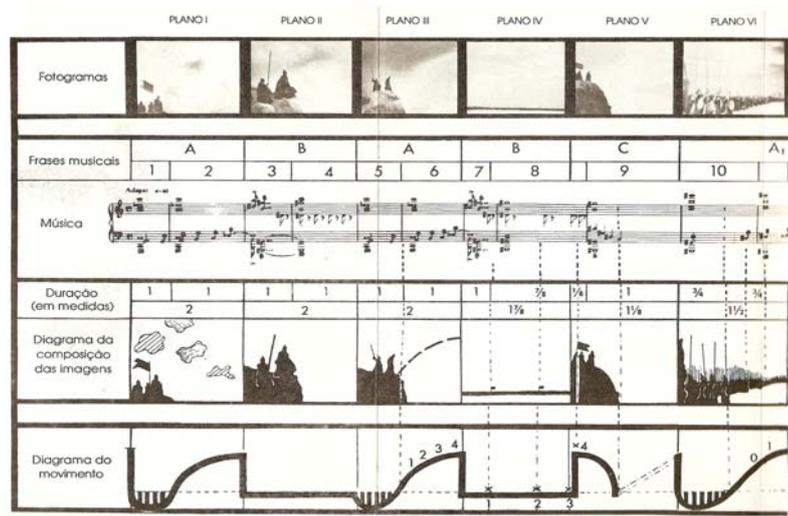


FIGURA 6: esquema da montagem vertical de Eisenstein (2002a).

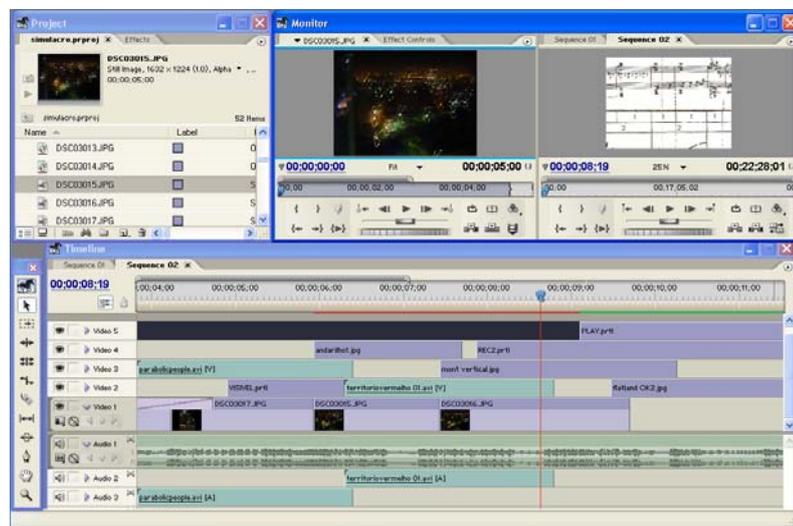


FIGURA 7: interface do software de edição Premiere.

em que o exército e o povo aparecem em conflito juntos na mesma imagem (são mais frequentes após a cena em que a mulher do carrinho de bebê leva um tiro). A dramaticidade da seqüência se dá pela oposição dos diversos tipos de planos colocados juntos.

A lista<sup>15</sup> citada acima não pretende descrever todos os conflitos possíveis, mas é pertinente pela tendência que indica. Desse modo, Eisenstein descreve todos os elementos que compõem uma obra audiovisual: a composição plástica, o movimento, as cores e a música, entendendo tudo isso como uma partitura musical polifônica, de modo que cada elemento se relacione verticalmente com os outros. Assim, a linha tradicional do filme torna-se uma composição complexa, pois cada quadro, cada seqüência podem ser compostos por vários *layers* (ou camadas de imagens). Constrói-se uma teia de inter-relações para construção de significados que se sobrepõem, ou seja, a reunião de idéias potencializa novos significados. Como conseqüência, a montagem define-se como “o princípio único e central que rege qualquer produção de significado e que organiza todos os significados parciais produzidos num determinado filme” (Aumont, 2006: 84). Acreditamos que Eisenstein, a partir dessa teoria de montagem vertical (FIG. 6), influenciou a configuração das interfaces de edição não-linear atuais. O software de edição, como *Final cut* ou *Premiere*, apresenta a possibilidade de criarmos diversas seqüências paralelas que se relacionam verticalmente (FIG. 7). Na interface dos programas de edição não-linear, a dimensão horizontal representa o tempo, enquanto a dimensão vertical representa a ordem espacial dos diferentes *layers* que compõem cada imagem.

Eisenstein ainda fez diversos estudos sobre a chegada do cinema sonoro. O cineasta defende a não submissão da banda sonora à imagem, criando uma *montagem polifônica*. A idéia de elementos que se justapõem num sentido de multiplicação de significados se repete aqui.

Na teoria de Eisenstein (senão em seus filmes, pois o único filme em que levava essa idéia até o fim, *Bejin lug*, filmado em 1935-1936, foi

---

<sup>15</sup> Manovich (2001:157) acrescenta à lista de conflitos propostos por Eisenstein, dimensões espaciais caracterizadas pelo desenvolvimento da imagem em movimento pelo computador e a tecnologia digital. Estas novas dimensões espaciais podem ser definidas como o seguinte:

1. Ordem espacial dos layers numa composição (espaço 2 ½ -D),
2. Espaço virtual construído através da composição (espaço 3D),
3. Movimento em 2-D de layers em relação ao frame da imagem (espaço 2D),
4. Relação entre a imagem em movimento e informações lincadas em janelas (espaço 2D).

proibido e depois perdido), os diversos elementos sonoros, palavras, ruídos e músicas, participam em pé de igualdade com a imagem e de maneira relativamente autônoma com relação a ela na constituição do sentido: poderiam, de acordo com o caso, reforçá-la, contradizê-la ou simplesmente manter um discurso “paralelo” (Aumont, 2006:85).

A partir de todos esses elementos teóricos citados, Eisenstein formulou a teoria da *montagem conceitual*, que ao buscar “transformar o conceito abstrato em forma visível na tela” (Eisenstein, 2002b :122), serve de base para a estruturação do conceito de documentário-ensaio.

## A IMAGEM VIDEOGRÁFICA

O desenvolvimento da linguagem videográfica explicitou de uma outra forma os conceitos construídos por Eisenstein e Vertov para articulação não linear ou vertical do sentido dos fragmentos filmicos. A câmera de vídeo, às vezes, é considerada uma evolução tecnológica da câmera cinematográfica, pois segue os mecanismos da câmera obscura. Entretanto, a caracterização das duas linguagens se diferem.

No filme, a imagem é inscrita em fotogramas separados: entre um quadro e outro, o obturador se fecha impedindo a entrada de luz, e uma nova porção de película virgem é empurrada para a abertura. Esse movimento fragmentário, que denuncia a base fotográfica do cinema, é dissimulado entretanto por um dispositivo técnico, para que se possa recompor a ilusão de movimento. O vídeo, porém retalha e pulveriza a imagem em centenas de milhares de retículas, criando necessariamente uma outra topografia que, a olho nu, aparece como uma textura pictórica diferente, estilizada e multipontuada (...) (Machado, 1988: 41).

Desse modo, a unidade mínima de configuração da imagem videográfica, o frame se constitui de uma forma completamente diferenciada da unidade mínima de configuração da imagem cinematográfica, o fotograma. A imagem não é mais nada que uma sobreposição de linhas e pontos. A principal consequência é a composição de uma figura mosaicada, onde a profundidade de campo é muito menor que na imagem cinematográfica, dificultando um enquadramento com uma grande quantidade de informações visuais. Os planos abertos (ou planos gerais) acabam transformando a imagem num “caos de linhas entrelaçadas” ou “numa tempestade de pontos multicores” (Machado, 1988: 48). Nesse sentido, o vídeo impõe o retalhamento da figura (planos fechados, de detalhes ou *close*), desconstruindo a tradição figurativa. Com o desenvolvimento da tecnologia, o vídeo deixou de ser constituído por sinais

eletrônicos para ser concebido em formato digital. Hoje em dia, algumas tecnologias permitem uma qualidade de captação bem próxima à realizada em película. Entretanto, a imagem videográfica continua a ser constituída por linhas e pontos.

Muitos foram os trabalhos artísticos que procuravam retratar essa composição do vídeo, no sentido de discutir a constituição física das imagens. Desde Nam June Paik até os dias atuais essas obras que mostram a linguagem técnica através de um novo olhar estão sempre em evidência. No Brasil, um dos vídeos pioneiros desse estilo é *Passagens no. 1* (1974), de Anna Bella Geiger, em que a artista sobe lentamente uma escadaria. Dependendo do ângulo e da distância que a câmera enquadra a mulher, a escada lembra remotamente as precárias linhas de varredura do primeiro dispositivo de vídeo. Na mesma época, Fernando Cocchiarale propôs *Chuva*, vídeo que apresenta como mensagem significativa o ruído audiovisual característico da televisão fora do ar.

Alguns trabalhos da dupla Angela Detanico e Rafael Lain também exemplificam a composição da imagem videográfica. Os artistas desenvolvem um exercício de re-olhar para o mundo em suas configurações mínimas. Apesar de trabalharem com a captação digital, há duas obras da dupla que utilizam o vídeo como matéria prima para a desconstrução: *Sound waves for selected landscapes* e *Flatland* apresentadas na 15ª edição do *Festival internacional de arte eletrônica Videobrasil*, em 2005. A dupla cria representações digitalizadas do mundo através de novas formas compostas pelas linhas e pelos pixels. Desse modo, “elaboram universos temporários que desafiam as formas de identificação dos limites entre visível e invisível e dos horizontes de legibilidade, independentemente da plataforma ou interface que escolham” (Beiguelman, 2005: 30).

*Sound waves for selected landscapes* é uma vídeo-performance exibida por sete monitores que exibem uma paisagem preto e branca (FIG. 8). Sob o efeito de animações, as seqüências sugerem ao mesmo tempo imobilidade e movimento. Como em uma paisagem fixa que é manipulada: pontos emergem e linhas circulam, enquanto o som, executado na hora em modulações distintas, sugere o mesmo. Trabalham com o “ao vivo” porque o que muda no áudio são as freqüências que são aumentadas ou diminuídas no momento da apresentação. Assim como as imagens que estão em formato bitmap, reduzidas em 0 e 1, indicam a ausência e presença de imagem nos pixels. Quando abertas no Photoshop, para cada cor foi selecionado um batimento diferente – o que explica a animação destas fotos. Esta seleção da cor / animação feita



FIGURA 8: registro fotográfico de *Sound waves for selected landscapes*.

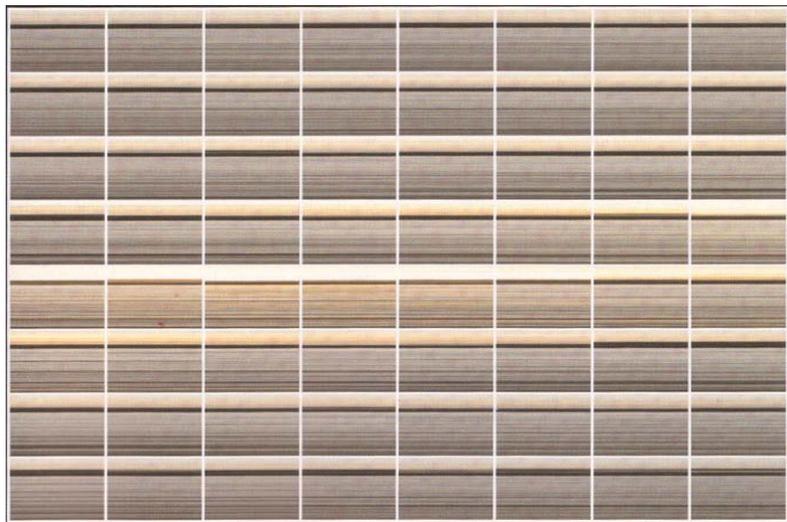


FIGURA 9: planos de *Flatland*.

na hora pelos autores explicita uma narrativa que se constrói neste mesmo momento. Trabalham com os mínimos elementos: pixel e frequência. Neste sentido, os autores discutem como se representa a paisagem, ou ainda a realidade.

No caso da apresentação do *Sound waves for selected landscapes*, mesmo sendo áudio e imagens digitais, a sutileza das mudanças de movimento fazem com que o espectador acompanhe aos poucos a identificação proposta pelos artistas, que busca transportá-los para outra paisagem: a interior. Num debate promovido pelo Festival, Ângela Detanico explicou que escolheram imagens figurativas, próximas a experiência concreta do mundo, mas enfatizaram seu teor de representação digital ao apresentá-las em preto-e-branco, pixelizadas.

Já, *Flatland*, premiado com o *Nam June Paik Award* em 2004, é um vídeo constituído por linhas horizontais coloridas acompanhadas pelo som ambiente de um barco, principalmente de um rádio sendo sintonizado – a busca por um canal -e sua respectiva comunicação (FIG. 9). Esse vídeo foi feito numa vivência da dupla no Vietnã, no delta do rio Mekong, uma terra aplanada pela passagem do rio, onde tudo é plano, o que justifica o título *Flatland*. O contato dos artistas com aquele ambiente e aquela cultura era a partir do ponto de vista do barco, o que acarretava uma visão horizontal do espaço. Neste sentido, não havia grandes mudanças, o que permitia uma sensação de acomodação do espaço, uma familiaridade. Ao mesmo tempo, tinham dificuldades de reconhecimento, pois o olhar não se aproximava nem da paisagem, nem da cultura. Neste momento da viagem foram gravadas diversas fitas mini-dv. Para conceber o trabalho, os autores escolheram oito imagens fixas de momentos diferentes. Estas *stills* foram fatiadas em colunas de pixels e cada coluna foi ampliada para preencher todo o quadro. Então, uma imagem gerava seiscentas e quarenta novas imagens e estas foram animadas cronologicamente gerando esse trabalho, que nos faz questionar sobre a impossibilidade de perceber o menor instante do tempo. O grande paradoxo deste vídeo é que o público o percebe como o acelerado, devido à sucessão de linhas, mas na verdade é uma seqüência de imagens totalmente desacelerada, como se fosse uma *pan* muito lenta.

Esses trabalhos evidenciam uma das características essenciais da transformação da imagem videográfica analógica para digital. Esta imagem, construída por computador é composta por dois níveis: a superfície aparente e o código subjacente,

que pode ser constituído por valores de pixels, funções matemáticas, etc (Manovich, 2001: 289).

## A MONTAGEM VIDEOGRÁFICA

De acordo com Arlindo Machado (1997: 194 e 195), a maneira mais adequada e mais comunicativa de trabalhar com a imagem videográfica é pela decomposição analítica dos motivos. “A imagem eletrônica, por sua própria natureza, tende a se configurar pela forma de *sinédoque*, em que a parte, o detalhe, o fragmento são articulados para sugerir o todo, sem que esse todo, entretanto, possa jamais ser revelado de uma só vez”. Neste sentido, o autor observa a edição como um desdobramento da montagem intelectual de Eisenstein, pois o vídeo “pede um tratamento significativo no plano sintagmático: o uso das metáforas (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das metonímias (transferência dos sentidos entre as imagens)”. Assim, a justaposição de duas imagens, para construir uma nova relação através do processo de associação, pode ser evidenciada e desenvolvida cada vez mais através do vídeo.

As experiências com as imagens eletrônicas contrariam as teorias da montagem clássica da sucessividade dos planos e seguem a idéia eisensteiniana de verticalidade. E ainda, esta montagem pode ser realizada dentro do mesmo quadro. Dubois relaciona a montagem videográfica com a idéia de mixagem. Idéia desenvolvida primeiramente pelos editores de áudio, também se encaixa no caso do vídeo, já que a banda magnética é (ou era) comum a ambos. A mixagem permite observar a organização vertical da simultaneidade dos elementos. “Tudo está ali ao mesmo tempo no mesmo espaço. O que a montagem distribui na duração da sucessão de planos, a mixagem videográfica mostra de uma só vez na simultaneidade da imagem multiplicada e composta” (Dubois, 2004: 89, 90).

As seqüências inicial e final do documentário *Território Vermelho* (Kiko Goifman, 2004) exemplificam este conceito de mixagem. Este curta discute a proliferação de câmeras em São Paulo através de pedintes e vendedores que abordam motoristas no farol pedindo entrevistas. Os *letterings* iniciais são compostos por duas frases divididas em *layers* diferentes:

Só as câmeras de vigilância salvam

Você já roubou uma imagem hoje?

Estas duas frases ficam piscando ao som de uma música impactante. O diretor faz um trocadilho entremeando uma frase na outra e colocando *inserts* de uma luz vermelha. E logo após os *letterings* iniciais com letras brancas pulando em fundo preto, temos um clipe das cenas que estão por vir. Essas imagens, de rápida duração estão com um filtro vermelho (que foi acrescentado na edição) fazendo referência ao título do vídeo e ao momento em que os personagens trabalham: quando o farol está vermelho. Essa imagem pulsante relaciona-se diretamente com a concepção contemporânea da grande metrópole fazendo referência ao caos do trânsito e à poluição visual. Dialoga também com a proliferação das câmeras de vigilância que resultam de um certo medo da população perante a violência. E diante deste medo da população, que fecha os vidros dos carros ao parar no farol, o diretor utiliza o *lettering* para perguntar: “Você já roubou uma imagem hoje?”

A sequência final, que segue o mesmo estilo, é uma sobreposição de imagens fixas dos personagens do documentário com filtro avermelhado. Neste caso, temos seis imagens (uma de cada personagem) que se repetem, mas são colocadas com uma duração mínima de forma que não podemos identificá-las: são apenas um frame. Só conseguimos vê-las se assistirmos o DVD na opção quadro a quadro. E assim, o diretor faz uma brincadeira resumindo o vídeo para finalizá-lo. Acrescenta a estas imagens uma música e o *lettering*: “A farra da câmera visível”. Ou seja, sua câmera não está escondida como as de vigilância que são citadas no início.

Em vez de poucos e longos planos-sequência, como no cinema, a linguagem videográfica favorece multiplicar uma grande quantidade de fragmentos fechados e curtos. Onde as antigas mídias utilizavam a montagem, as novas mídias substituem por uma estética da continuidade ou da composição (Manovich, 2001: 143). Uma cena pode ser constituída por muitos *layers* de diferentes origens. De acordo com Dubois (2004: 78), as imagens videográficas não obedecem a uma sequência linear de planos:

- são coladas umas sobre as outras (sobreimpressão);
- umas ao lado das outras (efeito-janela);
- umas dentro das outras (incrustação ou cromakey).

A sobreimpressão visa sobrepor duas ou várias imagens, de modo a produzir um duplo efeito visual através de *layers* diferentes sobre o mesmo espaço-imagem. “Cada imagem sobreposta é como uma superfície translúcida através da qual podemos



FIGURA 10: plano de *Parabolic people*.



FIGURA 11: plano de *Parabolic people*.

perceber outra imagem”, ou seja, é a “sedimentação por camadas sucessivas, como num folheado de imagens. Recobrir e ver através” (Dubois, 2004: 78). Estas imagens sobrepostas podem muitas vezes funcionar como uma segunda imagem de cobertura: somam informações à outra imagem e ao áudio de uma mesma cena do vídeo. Ou fazer parte da composição total do significado do plano.

O efeito-janela possibilita a divisão da tela em quantas vezes e tamanhos quisermos e permite relacionar fragmentos de planos distintos dentro do mesmo quadro. As janelas operam por recortes (sempre de porções de imagens). Não mais um sobre o outro, mas um ao lado do outro. Ao mostrar em cada uma das mini-telas uma imagem diferente, o realizador tem em mãos uma multiplicação de significados através dos inúmeros olhares construindo um novo sentido, uma nova maneira de mostrar sua visão de realizador sobre o seu objeto. Uma imagem pode terminar e ser substituída por outra, mas outra imagem presente no mesmo espaço do quadro pode continuar sem cortes.

Mesmo tendo aparecido nos filmes russos do cinema mudo, estas duas primeiras características tornam-se na vídeoarte um conceito característico. O cromakey (Dubois, 2004: 82) já é uma figura de mescla de imagens tipicamente eletrônica. Essa técnica passa pela separação no sinal de vídeo, em que uma parte da imagem, que corresponde a tal tipo de cor ou de luz, é separada do restante, criando assim um “buraco eletrônico”, que pode ser preenchido por outra imagem que nele se embute.

Essas características da linguagem da vídeoarte podem ser incorporadas à idéia de documentário-ensaio considerando que os vídeoartistas exploram além da metalinguagem da representação propondo um questionando dos meios. E ainda, o caráter fragmentário do vídeo o aproxima do ensaio adorniano, no sentido de não buscar uma totalidade da abordagem da “realidade”. São fragmentos através de linhas, pontos, janelas, sobreposições e incrustações que permitem uma tentativa de experimentação.

Um bom exemplo é o vídeo *Parabolic people* (Sandra Kogut, 1991). A autora instalou nas ruas de Paris, Nova Iorque, Tóquio, Moscou, Rio de Janeiro e Dacar cabines com câmeras e propôs 30 segundos para pessoas de diferentes nacionalidades falarem. À medida que os depoimentos são dados, os personagens anônimos vão se acumulando na tela, em pequenos quadrados. Além da multiplicidade de rostos, dados

dos mais diversos tipos se espalham pela tela, em diversos idiomas (FIG. 10 e 11). Esse vídeo evidencia que a idéia tradicional do plano cinematográfico já não existe mais, já que os trechos dos depoimentos estão dentro do mesmo quadro. Há uma simultaneidade de seqüências, ou seja, inverte-se a lógica, pois as seqüências estão dentro do plano. Os diversos *layers* que aparecem ao mesmo tempo indicam uma sobreposição de temporalidades e espacialidades. Ou ainda, simbolizam uma multiplicidade de re-apresentações da “realidade”.

Esta articulação de diversas imagens de diferentes tamanhos aparecendo juntas e ao mesmo tempo na tela Lev Manovich chama de montagem espacial. Só a justaposição de imagens por ela mesma não caracteriza montagem espacial. Ela depende de como o cineasta constrói sua lógica para determinar qual imagem aparece junta a outra, quando elas aparecem e qual tipo de relação elas significam uma para a outra (Manovich, 2001: 322). Ou seja, a composição espacial deve funcionar como uma estética para a criação de conceitos e não como uma simples operação tecnológica.

## A EDIÇÃO DIGITAL: LINGUAGENS HÍBRIDAS OU METAMÍDIA

Muitas obras audiovisuais hoje (inclusive as estudadas neste trabalho) são o que Lev Manovich (2006a) chamou de metamídia - unidas dentro de um ambiente comum de *software*: a cinematografia (no sentido do material produzido por *live action*), a animação computacional, os efeitos especiais, o *design* gráfico e a tipografia formam uma nova metamídia. A partir do final dos anos 90, torna-se comum, uma obra usar todas as técnicas que anteriormente eram específicas para cada tipo de mídia. Isso acontece em conjunção com o desenvolvimento da tecnologia dos computadores e seu *software*. O computador transformou-se num ponto de confluências. Entretanto, ele não remedia uma mídia particular. Na verdade, ele simula todas as mídias permitindo que a hibridização aconteça mais facilmente. O que é simulado não são as aparências superficiais das diferentes mídias, mas sim as técnicas usadas para as suas produções e todos os seus métodos de visualização e interação. A animação feita pelo computador começa a ser apenas mais um elemento que se integra a esta metamídia, que caracteriza uma nova linguagem híbrida e complexa das imagens em movimento. Esta interação é possibilitada por programas como o *After effects*.

Com a metamídia muda-se mais uma vez a unidade básica da imagem em movimento, que agora se limita a um elemento visual colocado na janela de composição. Na história da constituição da imagem em movimento, o plano composto por fotogramas, passou ao frame para chegar a um novo conceito: composição de mídia modular (*a modular media composition*). No *After effects* cada elemento é um objeto independente, que pode ser mudado a qualquer momento. O *software* oferece milhares de possibilidades de manipulação e composição por centenas de *layers* com suas múltiplas transparências e canais alfa. O frame torna-se assim um simples formato de gravação ou o arquivo final (Manovich, 2006b). Desse modo, a montagem adquire um novo sentido: de composição. Cada vez mais espacial, já que no frame podem ser compostos os mais diversos elementos.

Se procurarmos exemplos, notamos que hoje em dia programas de televisão, filmes e vídeos apresentam a mesma lógica: múltiplas mídias aparecendo no mesmo frame. Este novo estágio da história das mídias, Manovich (2006a) chamou de remixagem de mídia (*media remixability*). Para isso, não só as ferramentas de trabalho são importantes, mas o essencial é o processo possibilitado pelas operações de importar e exportar que tornam os arquivos compatíveis a vários programas (Manovich, 2006c). Raramente usa-se apenas um *software* do começo ao fim de uma edição digital. O editor pode editar imagens gravadas pelo *Final cut*, alterar fotos através do *Photoshop*, para posteriormente criar elementos em 2D no *After effects* e voltar ao *Final cut* para juntar tudo e exportar para um software que grave um DVD. Com isso, o computador se transformou em um laboratório experimental no qual diferentes mídias podem se encontrar e suas técnicas e estéticas se combinam na geração de novas espécies sígnicas.

O documentário *Radicais livre(o)s* (Marcus Bastos, 2007) exemplifica a utilização de diversas ferramentas do *software* de edição. Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a liberdade contrastando memórias de duas gerações de intelectuais que viveram na época da repressão da ditadura, a proliferação das câmeras de vigilância, o desenvolvimento da tecnologia, e, ainda, liberdades pessoais. Sua edição segue uma estética dos *VJs* com imagens e sons pulsantes como se estivéssemos em uma danceteria. A imagem é inteiramente recortada. São inúmeras janelas e sobreposições em *takes* curtos que duram poucos segundos. Marcus Bastos constrói reflexões teóricas e estéticas neste vídeo. Os depoimentos são falas rápidas entrelaçando as opiniões de

um entrevistado com outro e ainda com algumas frases escritas em *letterings*. Um ensaio audiovisual sobre a liberdade, que estabelece um paralelo com a repressão da liberdade da ditadura militar e a repressão midiática atual.

## A EDIÇÃO DIGITAL: NOVAS POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO

A linguagem videográfica foi incorporada por diversos documentaristas, principalmente a partir dos anos 90. A construção da representação nesses vídeo-documentários segue os aspectos pós-modernos através da fragmentação e da multiplicidade das imagens. Com a codificação digital, que permite a edição não-linear, as ferramentas de trabalho influenciam cada vez mais o produto final. Por exemplo, a habilidade de compor muitas camadas de imagem com distintas transparências, colocar elementos móveis e fixos em um espaço virtual 3D compartilhado, mover uma câmera virtual através do espaço, aplicar efeitos de movimento simulado de apagamento e profundidade, mudar no tempo qualquer parâmetro visual de um *frame* – tudo isso pode ser agora aplicado a qualquer imagem não importa se ela foi capturada via registro baseado em lentes, desenhada à mão, criada com *software* 3D, etc (Manovich, 2006a).

Essas possibilidades citadas acima remetem a uma nova epistemologia através do conceito de *realidade aumentada*. Souza e Silva (2006: 29) apresenta três possibilidades de entendermos este conceito. No nosso caso, pensamo-lo em relação a “qualquer caso em que um ambiente real é ‘aumentado’ por meio de objetos virtuais (computação gráfica)”. Como exemplo, a autora cita “uma fotografia (uma imagem real) sobre a qual se superimpõe imagens (virtuais) geradas por computador”. Se desdobrarmos o exemplo da autora, a *realidade aumentada* poderá ser constituída também por sobreposições em *chromakey*, paisagens construídas sinteticamente, elementos gráficos, efeitos de cor, foco, movimento e profundidade de campo construídos pelo computador, entre tantas outros elementos que podemos encontrar nos documentários contemporâneos.

Este conceito estabelece uma fusão das bordas entre os espaços físicos e virtuais. As obras audiovisuais contemporâneas contam com uma produção mesclada, híbrida entre imagem de registro e sintética. Dois ou mais espaços são conectados pelo seu significado, pois visualmente, a princípio, eles são incoerentes. Ou seja, o princípio

multiplicador das línguas orientais aplicado por Eisenstein é retomado aqui. Dessa forma, a elaboração do discurso expande-se ainda mais através da criação de conceitos audiovisuais. Santaella (1996: 179) nos apresenta a ilha de edição como uma possibilidade de produção infinita.

Tempo reversível, vida de trás para diante, um mesmo acontecimento repetindo-se indefinidamente em mudanças imperceptíveis, bruscas interrupções ou desfile de pontos de vista, montagem inconsútil de fragmentos disparatados, coesão interna entre imagens geneticamente diversas, ritmo frenético que nenhum delírio, pesadelo ou viagem psicodélica conseguiriam jamais imitar. De que prestígios não é capaz uma ilha de edição de vídeo munida de computador mais um séquito de complementos?

Se a escrita proveio da imagem, passando pelos desenhos nas cavernas à escrita pictórica, talvez estejamos retornando ao simbolismo da imagem, conforme foram os hieróglifos, por exemplo. O audiovisual permite uma nova forma de escritura ou de dar voz ao pensamento. Alexandre Astruc escreveu em 1948 um texto que viria a incitar a questão do cinema de autor que caracterizaria toda a *Novelle Vague*:

Eu chamo esta nova idade do cinema a da *Câmera-caneta*. Esta imagem tem um sentido bem preciso. Ela significa que o cinema se desvencilhará pouco a pouco da tirania do visual, da imagem pela imagem, da anedota imediata, do concreto, para tornar-se uma escritura tão flexível e sutil como a linguagem escrita. Nenhum domínio lhe é interdito. A meditação mais despojada, um ponto de vista sobre a obra humana, a psicologia, a metafísica, as idéias, as paixões são de sua jurisdição. Melhor dizendo, essas idéias e visões do mundo são de tal sorte que só o cinema pode dar-lhes uma informação (Astruc *apud* Agel, 1982: 81).

O conceito de “câmera-caneta” vem sendo atualizado de acordo com o desenvolvimento da tecnologia. Edgar Morin (2008: 05) retoma-o com o desenvolvimento das câmeras leves e o som sincronizado para falar sobre o método desenvolvido no filme *Crônica de um verão*. De uma outra maneira, Patrícia Moran trabalha o conceito de “caneta digital”. Esse conceito é aplicado para as pequenas câmeras, que são usadas como bloco de notas. O material captado é...

... um rascunho que pode virar matriz, que pode estar no produto final. É na hora de gravar o trabalho que ele é pensado. Isso não significa falta de reflexão anterior, mas o embate com o tema fornece ao realizador dados para a mudança do mesmo na hora da filmagem, principalmente em se tratando de trabalhos mais subjetivos ou de documentários. (...) Assim uma câmera na mão está não só a serviço de uma idéia na cabeça, mas posteriormente poderá suscitar outras idéias (Moran, 2002: 12 e 15).

Desse modo, “o pensador de agora já não se senta mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói as idéias usando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador -, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midiateca, enfim” (Machado, 2004a: 19). Deixamos de lado a caneta para passarmos ao computador. E no computador deixamos de lado o processador de texto para usarmos o *software* de edição. Dubois apresenta ainda “o vídeo” não como um objeto, mas um estado. “Um estado da imagem (em geral). Um *estado-imagem, uma forma que pensa*. O vídeo pensa (ou permite pensar) o que as imagens são (ou fazem)” (Dubois, 2004: 23). Esta idéia, desdobrada da discussão de alguns trabalhos ensaísticos de Godard (já citados no capítulo 1), se encaixa no sentido da construção de um pensamento experimental. Com o advento da tecnologia móvel e os aparelhos de celular, as diversas formas de escritura concentram-se neste aparelho, ainda mais portátil. De acordo com Giselle Beiguelman<sup>16</sup>, “o celular é o terceiro olho na palma da mão”. Desse modo, as evoluções tecnológicas vem colaborar como novas possibilidades de escritura audiovisual, característica do documentário-ensaio.

## MONTAGEM ESPACIAL: ENTRE O DOCUMENTÁRIO E AS ARTES VISUAIS

O documentário neste sentido ensaístico de escrita e reflexão aproxima-se cada vez mais das artes visuais e vem ganhando espaço considerável em galerias, exposições e festivais. Muitas vezes as obras não são caracterizadas como documentário por seus autores. Entretanto, fazem referências ou explicitações ao conceito estudado.

A produção de imagens como um acontecimento ou experiência aproxima documentaristas e artistas que criam uma interlocução entre um campo e outro. Na contemporaneidade em que as fronteiras entre arte e vida são subvertidas, há diversos artistas que incorporam imagens, áudios, estratégias e ferramentas documentais em suas obras, assim como cineastas e videastas que organizam seus trabalhos em formatos que transcendem a forma linear da narrativa e incorporam experimentações poéticas e estéticas na linguagem.

---

<sup>16</sup> Fala apresentada no encontro *Práticas do processo*, organizado pelo grupo de pesquisa *arte&meios tecnológicos* na Oficina Cultural Oswald de Andrade - SP - em 30/05/2008.

Ao ocupar galerias e exposições, as obras audiovisuais deixam para trás o formato tradicional de exibição da sala escura e criam dispositivos que permitem outras possibilidades de reflexão por parte do espectador. O discurso construído pela montagem, que antes era exibido em apenas uma tela, pode incorporar diversos outros elementos nas videoperformances, videoinstalações, projeções em intervenções urbanas, etc. Tanto a percepção como a criação são ampliadas para novos ambientes que incluem diversos outros signos de referência. A montagem, no sentido da composição apresentada por Manovich (2001, 2006b) para as novas mídias digitais, pode ser expandida ainda mais num sentido audio-visual-espacial. Se desde Eisenstein e Vertov, a construção da imagem em movimento não é mais linear, ou seja, a dimensão da linha do tempo é subvertida por uma montagem vertical que convoca o espaço, nada mais natural que este questionamento apareça também nas artes visuais contemporâneas.

De acordo com Christine Mello (2007: 148),

O trabalho constituído pelas videoinstalações e projeções diz respeito à questão do rompimento da hegemonia do gesto contemplativo na arte, à inclusão de múltiplos pontos de vista e ao corpo como um todo, em estado de deslocamento, inserido no contexto de significação da obra. Compreende um momento da arte de supressão do olho como único canal de apreensão sensorial para a imagem em movimento.

No caso das videoinstalações, a montagem é articulada para além das telas de vídeo considerando o cenário, objetos e personagens sociais, ou seja, o ambiente. E ainda, o espectador e seu imaginário. Desse modo, os sentidos são explorados por um processo de imersão diferenciado.

O caráter documental encontrado hoje nas videoinstalações está associada à possibilidade de se conhecer e viver uma dada circunstância. Não se trata de referendarmos a produção do olhar nesses trabalhos, mas sim a produção da experiência. A qualidade da obra encontra-se no modo como faz o público compartilhar e viver a experiência oferecida. Trata-se de trabalhos exploratórios, que requerem mais sentidos para a sua compreensão. É a própria experiência como proposição de arte. Esses trabalhos deflagram e permitem ao público viver o seu processo de criação. Idealizam muito mais sua estética em termos de obra inacabada do que acabada, pois importa menos o sentido final depositado no trabalho e mais a *qualidade* com que é empreendida a vivência dos sentidos no interior dele (Mello, 2007: 158).

A possibilidade de uma obra em aberto é uma das características ensaísticas propostas por Adorno. Observemos a videoinstalação *Rua de mão dupla* (Cao



FIGURA 12: plano de *Rua de mão dupla*.



FIGURA 13: plano de *Rua de mão dupla*.

Guimarães)<sup>17</sup> que utiliza alguns dispositivos documentais em sua construção. O artista convidou seis pessoas de Belo Horizonte para trocar de casa 24 horas. Cada participante recebeu uma câmera digital para gravar o que quisesse na casa alheia e no final davam um depoimento para a câmera contando como imaginavam o outro, o dono da casa. O cinegrafista era ao mesmo tempo um personagem, porém não havia ninguém dirigindo a sua percepção, já que os participantes ficavam sozinhos na casa do outro participante. Desse modo, cada personagem é também co-autor de obra. Cao Guimarães atua como o montador do material coletado reduzindo o material captado por cada dupla em três vídeos de aproximadamente vinte minutos. Todos os vídeos apresentam a tela dividida em duas janelas e são compostos por duas partes. Na primeira, as seqüências das imagens e áudios captados pelos participantes aparecem simultaneamente (Fig. 12). Na segunda, em uma janela há um participante dando seu depoimento sobre o dono da casa, enquanto este assiste ao mesmo depoimento na outra janela (Fig. 13).

Esta montagem em duas janelas no DVD ou em duas telas nas exposições cria uma justaposição (no sentido eisensteniano) que dura por toda a obra. O conflito é construído pela observação das diferentes casas ao mesmo tempo. O que por um lado mostra suas diferenças e, por outro, aproxima suas individualidades solitárias. O mesmo acontece na parte em que são exibidos os depoimentos. Os participantes só assistiram ao vídeo com o depoimento do outro participante sobre a sua casa tempos depois, quando este já estava editado. Porém, no final, a separação temporal é anulada fazendo com que um participe da experiência do outro. Desse modo, a composição em telas cria conceitos abstratos a partir de fragmentos captados em tempos e espaços diferentes.

Na sinopse, Cao Guimarães escreve que *Rua de mão dupla* é um projeto que:

... trata essencialmente da realidade do indivíduo urbano que vive só. É uma tentativa de desorganizar um pouco estas realidades. Através de uma câmera de vídeo os participantes inserem sua personalidade (pelo olhar) na personalidade de um outro ausente. Solidões se (con)fundem em algum momento deste fluxo de olhar e ser olhado, de presença ausente e de ausência presente, de identificação e de diferenciação (Guimarães, 2002).

---

<sup>17</sup>Foi apresentada pela primeira vez na 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002. E posteriormente exibida em *56º Festival internacional de cinema de Locarno*. (Suíça, 2004); *Narrativas* (Itaú Cultural. São Paulo, 2006); *CTRL\_C + CTRL\_V* (Sesc Pompéia. São Paulo, 2007).

O artista faz uma reinterpretação de uma das dialogias mais tradicionais do documentário que é a relação entre identidade e alteridade. Segundo Lins (2007b: 50):

Cao Guimarães 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. A mudança do foco do 'eu' para o 'outro' faz com que os personagens fiquem menos atentos a autocontroles, censuras e filtros que normalmente acionamos para oferecer a imagem que desejamos de nós mesmos. A maneira como se relacionam com o espaço alheio, o que escolhem filmar, o que dizem, como falam, palavras, sintaxes, entonações que colocam em cena, tudo isso revela muito mais deles mesmos do que poderíamos esperar. São imagens do outro fortemente embebidas da visão de mundo e dos afetos daquele que filma.

Desse modo, tanto a posição do documentarista como a do representado é subvertida. Ao mesmo tempo, acentua outra questão principal do documentário: que as imagens são construídas a partir do momento da filmagem, no sentido da representação apontado por Jean-Claude Bernadet citado no capítulo um. *Rua de mão dupla* nos lembra da subjetividade que está presente no ato de ver e mais ainda no ato de gravar ou filmar, ou seja, em toda construção que se faz da imagem do outro.

As projeções, mesmo mantendo o mecanismo de tela e projetor, não proporcionam o isolamento tradicional da sala escura do cinema. O público está em trânsito pela exposição. Apesar de alguns curadores e artistas às vezes isolarem as projeções em uma sala separada ou ainda possibilitar a opção do espectador sentar-se, os vídeos estão em *looping* (mecanismo da programação do DVD que permite que ao acabar, o vídeo volta para o seu início e assim repetidamente). Desse modo, a recepção se dá de uma forma fragmentada, em que o espectador decide quanto tempo irá dedicar ao trabalho.

O vídeo *Fast/slow scapes*<sup>18</sup> (2006) de Giselle Beiguelman, foi exibido através de um monitor em espaços de festivais e galerias de arte. Este vídeo registra impressões de diversas localidades (São Paulo, Rodovia dos Imigrantes, Nova York, Berlin, Ilha de Paros, Belo Horizonte e Atenas), captadas do interior de carros, táxis, trens, barcos, vans e ônibus, com câmeras de celular. A imagem de cada local foi captada dentro de um meio de transporte específico. Desse modo, foram criados sete vídeos que compõe o todo: *Carscapes*, *Tunnelscapes*, *Cabscapes*, *Railscapes*, *Buscapes*, *Vanscapes*, *Boatscapes*. Enquadramentos diferenciados e pontos de vista

---

<sup>18</sup> Exibido em 2006 na Galeria Vermelho (São Paulo) e no *16o. Festival VideoBrasil*, entre outras mostras.

particulares explicitam uma estética da mobilidade gerada por câmera de celular e transcodificada pela edição.

A artista busca transgredir os limites da mídia, mas também aceitar seus limites como estratégia de criação estética. Não se preocupa com a precariedade da imagem e sim em maximizar e pluralizar as suas capacidades. Segundo Beiguelman<sup>19</sup>, não importa se a tecnologia é *high* ou *low*: a artista cria um repertório estético para se relacionar com os limites de possibilidades do meio. *Carscapes* (FIG. 14), principalmente, tem um colorido contrastante. A diferença das cores se dá pela baixa resolução da câmera do celular ou pela incompatibilidade deste com o software de edição. Desse modo, as imagens produzidas estimulam um apagamento absoluto pela entropia (no sentido de ruído) do registro inicial. Se, atualmente, muitos editores camuflam os indícios originais de suas imagens utilizando a tecnologia permitida pelo software, este vídeo aponta para as diversidades das características de constituição e compressão da imagem já através da câmera. A sobreposição de imagens através de transparências é outra técnica utilizada, principalmente em *Tunnelscapes*, *Railscapes*, e *Vanscapes*, subvertendo também a tradicional característica indicial do documentário. As imagens sobrepostas criam grafismos audiovisuais dificultando a busca por referentes “originais”<sup>20</sup>. E nesse sentido o mecanismo do software é usado para o desenvolvimento de um conceito estético que não busca uma reprodução da realidade e sim uma experiência audiovisual a partir dela. Ou seja, a característica técnica é subvertida pela estética.

A velocidade de captação das câmeras de celular também é reconfigurada. No cinema, a velocidade de captação da imagem é vinte e quatro quadros por segundo e no vídeo trinta quadros por segundo. A imagem gerada pelo celular tem uma velocidade de quinze quadros por segundo. Para usar as imagens captadas pelo celular numa configuração maior para exibição do vídeo foi preciso duplicar os frames. Apesar das imagens passarem rapidamente temos a impressão de visualizarmos o frame. No vídeo *Buscapes*, captado numa ilha, a colagem de frames sugere também um movimento de *tilte* (movimento vertical da câmera) opondo-se a tradicional *pan* (movimento horizontal) utilizada para mostrar a paisagem (FIG. 15).

---

<sup>19</sup> Fala apresentada no encontro *Práticas do processo*, organizado pelo Grupo de pesquisa arte&meios tecnológicos na Oficina Cultural Oswald de Andrade (São Paulo) em 30/05/2008.

<sup>20</sup> Essa mesma estética de apagar os referentes originais está presente em dois vídeos recentes da artista: *Tijucoronto* e *Greenscapes*.



FIGURA 14: plano de *Carscapes – Fast/slow scapes*.



FIGURA 15: plano de *Buscapes – Fast/slow scapes*.

Ao editar, Beiguelman está trabalhando com a desconstrução da imagem formada pela máquina – câmera - e pelo software de edição. Alcança o que Flusser (2002) escreveu sobre chegar à pretitude da caixa: criando e experimentando. Para Flusser, os aparelhos (no sentido das máquinas semióticas) contêm conceitos científicos programados (baseados em poderes sócio-culturais) que reconstruem as imagens forjando a sua representação. Entretanto, acrescenta que só “os fotógrafos experimentais sabem que os problemas a resolver são os da imagem, do aparelho, da programação e da informação. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagens que não estão em sua programação” (Flusser, 2002: 75 e 76).

Num momento em que o paradigma é a conexão total, este vídeo pensa a portabilidade a que todos estão sujeitos e deixa que isso faça parte do espetáculo desconstruindo a imagem tecnológica pela criação. A autora não denomina essa obra como documentário. Poderia ser um *road movie* ou um diário-filmado. São experimentações que trazem reflexões sobre as paisagens visitadas através de um olhar da artista.

Entre as novas formas de utilização do documentário, há ainda as obras que migram entre os diversos formatos. *O tempo não recuperado*<sup>21</sup> (Lucas Bambozzi, 2004) foi apresentado na forma de videoinstalação e de DVD interativo. Esse trabalho é o resultado de uma busca de imagens videográficas em um arquivo pessoal transpostas para formatos de narrativa não-linear. Desse modo, Bambozzi reprocessa vestígios dos propósitos originais que motivaram a captação dessas imagens de modo a permitir novos sentidos e reconfigurações atualizadas às imagens existentes (Bambozzi, 2007).

Segundo Bambozzi (2007),

... a perspectiva de associação dessas imagens com outras, derivadas de contextos temporalmente distintos, convidava a um processo bastante sugestivo de reinvenção do sentido das imagens. Assim, evocando mais a criação de uma teia audiovisual que acontece no presente, sujeita a associações de planos, seqüências e idéias em um processo subjetivo de edição por parte do espectador, fui montando pequenas coleções e agrupamentos (que se evidenciavam às vezes pela temática, às vezes pela visualidade plástica, às vezes pelo movimento ou pela repetição de padrões), recriando sensações e articulando novos sentidos, localizados mais no tempo presente do que no passado.

---

<sup>21</sup> Integrante do projeto *Em busca do tempo perdido* realizado através da bolsa estímulo do 4º. Prêmio Sérgio Motta, 2003.

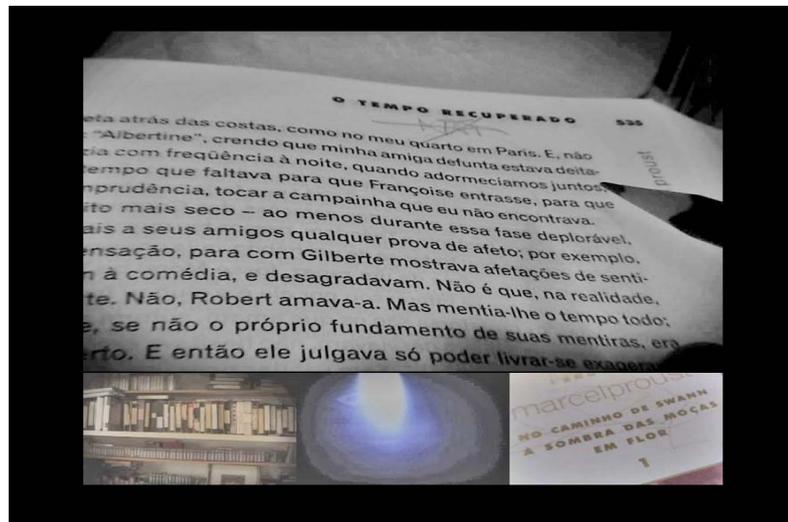


FIGURA 16: interface de visualização do DVD *O tempo não recuperado*.

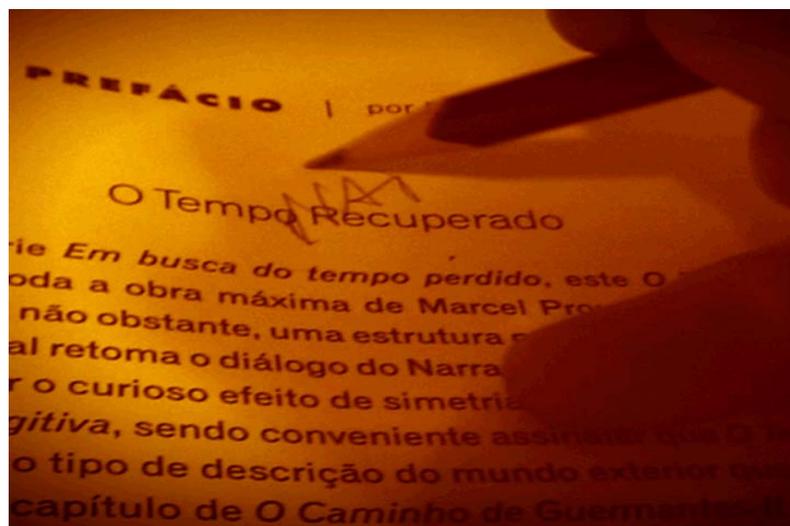


FIGURA 17: imagem inicial do DVD *O tempo não recuperado*.

Para criar uma obra que fazia referência às suas lembranças pessoais, o artista buscou um aspecto formal que dialogasse com o jeito que percebemos a memória considerando que ela se desenvolve de uma forma não-linear e desencadeada a partir de elementos que a retomam. Desse modo, não fazia sentido para Bambozzi construir um vídeo a partir de seu arquivo pessoal que fosse linear, ou que tivesse começo, meio e fim. As imagens deveriam aparecer ao acaso assim como acontece com a nossa memória.

O formato de videoinstalação deste trabalho é composto por cinco vídeos projetados em formas irregulares e adjacentes com suas fronteiras superpostas, com o som dos dois vídeos das extremidades audíveis nas duas pontas do trabalho, enquanto os sons dos outros três estão distribuídos em três pares de fones de ouvido (Canetti, 2004). Nesse formato, o corpo do espectador se coloca como editor ao escolher qual vídeo assistir, ou se presta atenção em mais de um ao mesmo tempo e ainda qual a duração das trocas de olhares. O mesmo se dá com o ouvir na opção de escolher os fones de ouvido ou no posicionamento próximo ou distante das caixas de som.

Para que as motivações de Bambozzi estivessem explícitas também no aspecto formal do DVD, o trabalho foi concebido através do software *Korsakow system*, um aplicativo para criar narrativas não lineares baseadas em banco de dados criado pelo artista Florian Thalhofer. Esse software foi desenvolvido na Universidade de Arte (UdK) em Berlin à partir de uma pesquisa de Thalhofer sobre o alcoolismo, que em um dos seus estados avançados causa perda de memória que pode ser compensada por uma compulsão em inventar histórias. Em inglês essa síndrome é chamada *Korsakoff's syndrome*. O programa permite organizar vídeos interativos que podem ser compostos por textos, imagens paradas ou em movimento e áudio. Esses elementos, que chamamos de cliques, são previamente organizados por temas e palavras-chave (*tags*) pelo realizador. O autor pode decidir também quantas vezes cada clipe será exibido (Mediamatic, 2005). Cada clipe exibido oferece ao espectador três opções para escolher como sequência seguinte. A interface de visualização do programa constitui-se em quatro janelas: uma janela grande e três menores em baixo (FIG. 16). Ao clicar em uma das pequenas janelas, o vídeo escolhido passa a ser exibido na grande. Quando este acaba, as janelas menores mostram as opções de visualização. Desse modo, o programa cria um diferente vídeo randômico cada vez que é visto a partir dos cliques armazenados.

O DVD *O tempo não recuperado* inicia com uma imagem parada (FIG. 17) do prefácio do livro *O tempo recuperado* de Marcel Proust. Porém, o título está com a palavra “não” rabiscada a lápis, criando o título do trabalho de Bambozzi. Ao clicarmos com o mouse, inicia-se uma seqüência na tela maior em que a câmera percorre um amontoado de fitas VHS, mini-DV, etc. A imagem seguinte é de um livro onde é grifada a frase: “O mesmo se dá com nosso passado”. O livro folheado também apresenta as palavras “memória” e “vida” anotadas. Há um outro clipe que mostra o folhear do livro *O tempo recuperado* e a palavra “não” sendo escrita repetidamente página por página.

Essas duas seqüências resumem a questão da memória apresentada por Bambozzi. O título emprestado do livro de Proust é reapropriado com um novo significado, assim como as imagens de seu arquivo pessoal. A frase grifada faz referência aos fragmentos do nosso passado que se acumulam em arquivos e lembranças e que podem ser retomados de formas distintas, mas não recuperados. O sentido proposto de tempo presente dialoga com a interface do programa utilizado. Cada espectador pode percorrer caminhos diferentes com durações distintas. A subjetividade da memória pessoal é também enfatizada pelo tipo de navegação (ou exibição) proposta.

O banco de dados do DVD é composto por cem clipes divididos nos seguintes blocos: não recuperado; tempo; retratos; quartos; pai; espaço. Durante a navegação, os caminhos são expostos de acordo com as escolhas do espectador. Não há possibilidade de voltar ou ir para frente. As escolhas se dão através de caminhos previamente propostos. O espectador escolhe intuitivamente sem saber o que está por vir. Apesar da sucessão dos clipes ser montada de acordo com as reações do espectador (a decisão de qual clipe escolher e por quanto tempo assiste a cada um), o software *Korsakow system* oferece opções de exibição, já que o espectador não altera os dados dos vídeos. Os clipes têm durações distintas e algumas cenas são muito rápidas, o que aponta para a descontinuidade e fragmentação da narrativa. O movimento na edição também se dá através de sobreposições e alteração de velocidade, além das captações com câmera na mão. Já a trilha sonora mistura som ambiente, ruídos e música que indicam uma pós-produção construindo uma re-leitura subjetiva dos espaços.

Os diversos clipes em que o pai do artista aparece trazem o questionamento do alcoolismo e suas conseqüências sob a memória. Em dois momentos o pai faz

referência à fotografia e à gravação em vídeo como produção de documentos. Numa cena em que a imagem apresenta o reflexo da janela nos óculos do pai, este pergunta: “tá gravando isso tudo? Documento...” Em outro clipe, o pai afirma que “é documento... gosto de fotografar documentos”. Essas falas exemplificam uma característica do documentário que Bambozzi está aqui subvertendo: a objetividade da imagem. Os arquivos do artista são reorganizados pela sua subjetividade estética e ainda requerem a subjetividade do espectador. O documento<sup>22</sup> torna-se aqui um monumento no sentido que lhe deu Le Goff (2003), ou seja, explicita questões sociais, culturais e, neste caso, pessoais.

Os trabalhos de Guimarães, Beiguelman e Bambozzi exemplificam os novos desdobramentos que o documentário tem alcançado a partir de sua hibridização com as artes visuais. Ao experimentar construir novos discursos que não se preocupam em uma reprodução totalitária da realidade essas obras audiovisuais estabelecem novos conceitos de montagem considerando diversas concepções de espaço e permitindo reflexões em aberto. Incluem novos dispositivos e estratégias que dialogam com os aspectos formais e a tecnologia. As unidades imagéticas nesses “documentários” se inter-relacionam, sobrepõem-se compondo uma montagem tal qual um mapa com suas múltiplas opções de caminhos. E cada espectador escolherá o seu.

Ao longo deste capítulo observamos como o discurso audiovisual pode ser construído através da montagem. Foram selecionados autores e teorias para entender a montagem como possibilidade de escrita audiovisual através da elaboração de conceitos. Nesse sentido, as montagens conceitual, vertical, metalingüística e espacial compõem um modo de escritura que explicita o ensaio. São obras abertas com um discurso que não busca a totalidade e tampouco uma reprodução do real.

---

<sup>22</sup> Um bom exemplo da subversão da documentação das artes é o trabalho *Marcelo do Campo* de Dora Longo Bahia. Neste trabalho, a artista questiona “Até que ponto uma imagem documental pode ser considerada um registro fiel?” ao recriar a obra de um artista fictício, mas que pertence a um contexto real da arte paulista de vanguarda do início dos anos 70. Desse modo, “o personagem é uma possibilidade de fato, já que muitos de seus contemporâneos desenvolveram pesquisas semelhantes às dele. As circunstâncias nas quais a obra de Marcelo do Campo teria se desenvolvido são genuínas e tornam, portanto, sua existência convincente” (Bahia, 2006:86).

## CAPÍTULO TERCEIRO

### DOCUMENTÁRIOS-ENSAIOS

Este capítulo apresenta obras que exemplificam em diferentes aspectos as definições teóricas propostas nos capítulos anteriores, e também adicionam informações para estruturar o conceito de documentário-ensaio. Propomos, então, uma análise que seguirá três subtemas: a montagem do discurso visual; a montagem do discurso sonoro; e a montagem simbólica. Cada um destes subtemas será trabalhado com um documentário-chave com o intuito de realizar uma reflexão mais aprofundada. Mas, é importante ressaltar que essa divisão em subtemas é metodológica. Um aspecto não exclui o outro: todas as três obras analisadas apresentam uma montagem simbólica, tanto quanto imagética e sonora.

#### A MONTAGEM DO DISCURSO VISUAL: *ANDARILHO*

*Andarilho* (Cao Guimarães, 2007)<sup>23</sup> é o segundo longa de uma trilogia<sup>24</sup> sobre a solidão. O filme tem quatro personagens: três homens andarilhos (Gaúcho, Nercino e Paulão) e uma estrada, a BR-251, que corta o estado de Minas Gerais. Através das

---

<sup>23</sup> *Andarilho* foi exibido na abertura da 27a. Bienal de São Paulo, no Festival de Veneza, na Mostra Internacional de São Paulo e no Festival do Rio, entre outros festivais.

<sup>24</sup> O primeiro longa da trilogia foi *A alma do osso* (2004). *Andarilho* retoma também formatos estéticos do primeiro longa de Cao Guimarães (produzido em parceria com Beto Magalhães e Lucas Bambozzi): *O fim do sem fim* (2001).

imagens e pela trilha sonora composta pelo grupo *O grivo*<sup>25</sup>, o diretor cria sua visão da estrada, da solidão, de sua imensidão, de seu silêncio e de um tempo dilatado.

O início do filme parece um documentário tradicional com o depoimento de um andarilho (Gaúcho) sobre Deus, a vida, a morte e os espíritos. Apesar do longo depoimento (de quase oito minutos), não se questiona aqui, como nos documentários sociológicos, as causas e conseqüências das opções de vida de um andarilho. O filme é uma recriação da vivência de Guimarães com os andarilhos.

Jean Claude Bernadet ao longo do seu livro *Cineastas e imagens do povo* desconstruiu o modelo sociológico do documentário (conforme citado no capítulo um). Porém, esse modelo ainda está presente nas expectativas do público em geral. Consuelo Lins (*apud* Paiva, 2007) afirma que há um quase-consenso entre documentaristas contemporâneos de que o filme é uma construção, uma "visão parcial e fragmentária" da realidade. Mas, para uma parte dos espectadores, a idéia que o documentário representa o real ainda é muito forte. "Por mais que o Eduardo Coutinho diga quinhentas vezes que o que ele faz não é o real, é criado no momento da filmagem, do encontro, não adianta" (Lins *apud* Paiva, 2007). No caso de *Andarilho*, algumas vezes o público se pergunta como os personagens viviam, arranjavam dinheiro ou porque eles estavam nessa situação "errante". Porém, o objetivo de Cao Guimarães não foi mostrar os andarilhos desta maneira e nem abordar o assunto através da objetividade e sim, o contrário: levantar a questão de que a observação audiovisual através da câmera nunca nos leva a conhecer algo em sua totalidade. Esse filme pode ser considerado um dos melhores exemplos atuais de desconstrução do modelo sociológico, pois mostra impressões e expressões da criação do seu realizador. Esse documentário não busca a informação direta da "realidade" e sim a reflexão, evidenciada através da idéia de "apresentar o ambiente como experiência, de criar uma paisagem de acordo com a vivência e o imaginário" (Lins e Mesquita, 2008: 63).

Entre outros motivos, esse modo de expressão documental é decorrente de Cao Guimarães ser artista visual e cineasta. Em uma entrevista, explica uma metáfora que inventou para falar do seu trabalho:

É a idéia da realidade como a superfície de um lago... A questão é como se posicionar, então, diante dessa realidade: Ou você fica no barranco contemplando a realidade do lago (que é como eu vejo esses meus

---

<sup>25</sup> O grupo de música experimental *O grivo* tem participado freqüentemente da captação em som direto e na criação de ambientes sonoros em documentários produzidos em Minas Gerais nos últimos anos.

pequenos filmes contemplativos), ou você joga uma peça no lago pra que ele reverbere e volte ao normal de uma forma diferente (que é a idéia dos trabalhos mais propositivos como *Rua de mão dupla*), ou, por fim, você se joga dentro do lago, entra nele (que é como eu vejo meus trabalhos mais imersivos, os “documentários” onde você entra dentro de um universo, vai viver com um eremita lá um tempo e se propõe a investigar aquele universo) (Guimarães *apud* Migliorin, 2006).

*Andarilho* é um desses trabalhos que o artista chama de imersivos, sendo que, a partir de sua experiência, cria fragmentos estéticos audiovisuais que formam metáforas como a da estrada (essa questão da metáfora será explicada ao longo desta análise). No início do filme, a fala do primeiro personagem é complementada pela vinheta de abertura composta por uma imagem criada digitalmente de um *travelling* por uma estrada à noite, acompanhada por trilha sonora. A seqüência seguinte mostra cenas da estrada através de diferentes enquadramentos: vista de cima, vista do chão, de longe com um homem andando, com dois homens ao longe, com uma mulher andando com um capacete na cabeça. Através desses planos, Guimarães apresenta o seu personagem “contexto”: a BR-251, que explicita não só o ambiente, mas também o ato de caminhar.

Sobre a realização de *Andarilho*, o diretor enfatiza que:

A força da relação entre caminhar e pensar que eu percebia em mim enquanto caminhava, ativou um desejo de conhecer mais de perto este processo em pessoas que literalmente passavam a vida andando – os andarilhos de estrada. Quis fazer um filme que se derrete na tela como os pensamentos quando se anda sobre um asfalto quente. Um filme-fluxo, lentamente escorrendo pela tela, como as milhares de micro-partículas que sedimentam uma estrada. Quis saber a extensão do delírio quando se tem um excesso de oxigenação no cérebro. Quis saber porque para determinadas pessoas o movimento é a razão de existir. Vislumbrei um filme como uma mera passagem, um trajeto sem destino certo, assim como a vida de seus personagens (Guimarães, 2007).

Ao longo do filme, as diversas formas de representar a estrada demonstram a experiência do artista em seu processo de imersão na realização do documentário. Por outro lado, a presença física do documentarista não está nas imagens. Constrói-se uma dualidade, na medida em que a sua presença é afirmada pela construção formal da linguagem. A estrada é re-criada para ser um personagem e também uma metáfora dos andarilhos. O uso de filtros, as mudanças com o foco de acordo com a profundidade de campo e ainda a pós-produção digital da imagem são recursos recorrentes (FIG. 18). O enquadramento é composto por uma câmera predominantemente fixa, quase sem movimentos. Essa opção demonstra a observação da estrada por Guimarães, na medida



FIGURA 18: plano de *A ndarilho*.



FIGURA 19: plano de *Chott el-Djerid*.

em que recria uma sensação que teve ao estar ali. O material captado, ainda, é recodificado na ilha de edição. A pós-produção digital agrega facilidades à produção de sentido audiovisual conforme observado no capítulo dois. Desse modo, a estrada recortada e reinterpretada torna-se um conceito complexo constituído por diversos elementos, o que compõe uma atitude ensaística. A edição organiza a articulação das metáforas e metonímias criando um conceito que abrange todo o filme: a estrada como caminho errante de imersão e sensação.

A formação nas artes visuais do diretor torna-se aqui evidente, pois ele reconstrói e deforma sua imagem da estrada, que muitas vezes remete ao deserto de *Chott el-Djerid* (A portrait in light and heat, Bill Viola, 1979). Neste vídeo (FIG. 19), Bill Viola testa uma câmera em condições adversas e inóspitas num lago seco do deserto do Saara. Desse modo, o artista explora as características técnicas para gerar efeitos visuais. As imagens são de paisagens e ações banais, como pessoas caminhando ou carros e motos passando. A profundidade de campo é explorada e as imagens se formam como miragens, um tanto fora de foco. A câmera fixa à espera de algo acontecer é predominante nesse vídeo, apesar de apresentar alguns poucos movimentos de zoom.

*Andarilho* apresenta outra característica que aponta a desconstrução do modelo sociológico do documentário. É composto por apenas três seqüências que apresentam falas dos personagens sincronizadas com a imagem correspondente: o depoimento inicial de Gaúcho, os balbucios de Nercino e a conversa final de Gaúcho e Paulão. Esses depoimentos não têm imagens que os ilustrem, ou seja, a imagem permanece fixa no personagem que fala. Por outro lado, as imagens que compõem o filme não são “coberturas” ou “respiros”, como acontece nos documentários sociológicos. Elas são organizadas para construir fragmentos estético-informativos a respeito do tema do filme. São fragmentos, que colocados juntos sugerem uma informação através da imagem. Desse modo, Guimarães mostra sua imersão no universo dos personagens. Apresenta seus hábitos cotidianos: comer, acordar, fumar, caminhar... Porém, essa é uma ambiência da percepção do diretor.

Uma boa parte do filme é constituída por impressões transformadas em audiovisual. O bloco que apresenta Nercino (logo após a primeira seqüência da estrada) é uma longa seqüência de ações banais, que mostra imagens do personagem “brincando” com as pedras, arrumando as bagagens, ou simplesmente olhando a

estrada. Em oposição à seqüência de Gaúcho, em que ele fala sem parar desde o começo do depoimento, o filme “aproxima-se” de Nercino num movimento lento e crescente. Há alguns planos dele mexendo a boca como se estivesse falando, mas a trilha sonora é uma mistura de ruídos e som ambiente. Em seguida, ouvimos um balbucio que é coberto pelos barulhos dos carros passando pela estrada. Quando os carros param de passar, podemos finalmente ouvir o andarilho. Ele é introspectivo, fala baixo e para dentro. É difícil de entender, o áudio permite reconhecer apenas frases soltas. Em alguns momentos há legenda em inglês, mas não para todas as palavras. Essa legenda permite ao espectador compreender a fala mais facilmente, pois sem ela é quase impossível.

Quando o diretor opta por não colocar legendas evidencia a construção do personagem de uma forma subjetiva. A não-informação verbal leva o espectador a buscar outros indícios para a compreensão, tais como os gestos ou o posicionamento corporal do andarilho. E ainda, o espectador poderá refletir considerando questões implícitas como aspectos culturais, psicológicos e sociais. A opção de Guimarães em manter esta aparente incomunicabilidade de Nercino mostra a maneira como ele se apresentou ao diretor. Ou ainda, ao modo como Guimarães quis recriar o personagem.

Há uma outra seqüência do documentário apresentada aos quarenta minutos que utiliza uma fala não compreensível e não identificada. Esse depoimento está sem legendas e só é possível entender algumas palavras soltas. Esse áudio acompanha um plano fixo de quase dois minutos de imagens da estrada à noite, iluminada pelos faróis dos carros e caminhões. Essas luzes são distorcidas através do foco da câmera, criando uma seqüência de elementos não explícitos, apenas manifestações abstratas. A fala é sobreposta a uma trilha sonora com efeitos pós-produzidos. Desse modo, a utilização de elementos visuais e sonoros aparentemente captados de forma isolada remete ao conceito de montagem polifônica, desenvolvido por Eisenstein (conforme comentado no capítulo dois).

A mesma seqüência continua, após um rápido plano de Gaúcho acendendo um cigarro, por mais três minutos. Nessa segunda parte, aos poucos o volume da trilha vai subindo e a imagem continua com um plano fixo da estrada escura, em que um carro raramente passa. A trilha de um mesmo tom quase silenciosa acompanha a imagem em que a câmera espera pacientemente um carro passar. É uma seqüência “onde ‘nada’ acontece, a não ser uma duração particular em que o tempo cronológico é de certa

forma suspenso” (Lins e Mesquita, 2008: 33). Ou seja, nessa seqüência e ao longo de todo o filme, o tempo configura-se como um presente reinterpretado pela edição evidenciando a sensação de tempo prolongado que o artista teve ao observar as pessoas que vivem nas estradas. O documentário constrói um tempo que se baseia num ir e vir dos personagens. Não se preocupa em manter nenhuma ordem de eventos ou qualquer outra cronologia. Não há separação entre o antes e o depois. Essa forma de ver o tempo também faz referência à obra de Bill Viola.

Em *Andarilho*, os planos são longos e as falas, quando aparecem, também. Por exemplo, há uma seqüência de cinco minutos com imagens dos andarilhos pela estrada acompanhadas pelo som ambiente, músicas e ruídos pós-produzidos para dar a sensação do tamanho da estrada e da demora do tempo. Cria-se um momento zero em que o tempo dilatado evidencia a solidão da estrada. Guimarães recria a sua sensação de estar ali. A indeterminação da viagem, da estrada e do tempo, mostra o artista, assim como os andarilhos, construindo a figura de um peregrino numa busca da incompletude do silêncio, que do mesmo modo traz a ausência e a presença. “No mesmo movimento, as descrições tornam-se puras, puramente óticas e sonoras, as narrações falsificantes, as narrativas simulações. É todo o cinema que se torna um discurso indireto livre operando na realidade” (Deleuze, 2005: 188). Guimarães constrói a terceira *imagem-tempo* de Deleuze, que a partir da idéia do cinema como um discurso indireto livre, “se refere à série do tempo que reúne o antes e o depois num devir, ao invés de separá-los: seu paradoxo está em introduzir o intervalo que dura no próprio momento” (Deleuze, 2005: 188). E que também aponta para construção de personagens: o andarilho visto no filme não é o mesmo andarilho da “realidade”.

A re-elaboração subjetiva da produção de significados através da linguagem audiovisual é construída em *Andarilho*. Esse documentário enfatiza o caráter textual do audiovisual, de modo que o texto visual e sonoro se sobrepõe ao objeto de representação e a linguagem audiovisual torna-se o comunicador do sentido. Além disso, os fragmentos audiovisuais são cuidadosamente elaborados transformando “o objeto bruto em objeto de contemplação, em ‘visão’ que o aproxima mais do imaginário” (Aumont, 2006: 101).

Os trabalhos de Guimarães são expressões artísticas da realidade. Há, sem dúvida, índices do mundo histórico. Mas, a montagem é elaborada desde a opção da câmera fixa (a esperar o tempo passar), a articulação e construção de paisagens

sonoras. O artista utiliza também certas técnicas de direção de atores que, embora seja um mecanismo da ficção, aparecem em muitos documentários. No primeiro longa desta trilogia, *A alma do osso*, essa questão é mais evidente. Esse documentário mostra o dia-a-dia de Dominginhos da Pedra, um ermitão que vive há mais de quarenta anos em cavernas no interior de Minas Gerais. O artista recria os rituais cotidianos do personagem e como o tempo pode passar neste modo de vida. Há algumas seqüências que podem ser um indício de uma direção de atores, como a composta por imagens deste ermitão de braços abertos no topo da montanha e outras cenas dele caminhando e observando a paisagem. A construção elaborada dessas cenas mostra que houve um tempo de vivência com Dominginhos. A manipulação permitida pela montagem é também evidente. Segundo Guimarães<sup>26</sup>, o ermitão era muito falante, o que não é esperado de alguém que vive isolado numa caverna. Entretanto, na edição do filme optou por manter a imagem inicial que tinha do personagem ao colocá-lo falando apenas aos quarenta e dois minutos. Desse modo, o fato da fala demorar a aparecer evidencia sua oposição ao silêncio.

No final de *Andarilho*, a produção organiza o encontro entre dois personagens: Gaúcho e Paulão. O início da seqüência é outro indício de direção de atores, pois é composta por uma imagem de Gaúcho caminhando lentamente pela estrada. Em seguida num plano mais próximo, o andarilho para de caminhar e olha para a câmera. Este é um plano “falseado” em que o olhar para a câmera indica que Gaúcho avistou Paulão. A cena seguinte mostra Gaúcho um tanto tímido “vindo puxar papo” com o outro andarilho. A descrição desse início de seqüência aponta para uma encenação para a câmera. Desse modo, a narrativa aqui se torna mais linear (em oposição ao resto do filme) no sentido que a ação segue uma ordem cronológica construída pela opção de enquadramento e pela edição.

Paulão e Gaúcho desenvolvem uma longa discussão, de aproximadamente 14 minutos, sobre Deus, as religiões, a loucura, o cigarro, a bebida, a vida. Esse é o segundo momento do filme em que a palavra oral é enfatizada. Gaúcho falante age como se estivesse continuando seu depoimento que aparece no início do filme. Paulão mais retraído coloca-se quase na posição de um entrevistador. Faz apenas perguntas e não demonstra a sua opinião de uma forma oral. As atitudes dos dois andarilhos

---

<sup>26</sup> Fala apresentada no debate “Realidade: apreensão e representação” promovido pelo 3º Festival de Cinema Latino-Americano de São Paulo realizado no Memorial da América Latina em 11/07/2008.

indicam a consciência de serem personagens de um filme. Guimarães termina a conversa com uma cena em que Gaúcho assusta-se com um barulho de trovão. Apesar do trovão ter realmente acontecido, a escolha desta cena para encerrar a conversa provoca um efeito de suspensão, no sentido de interromper o que estava sendo mostrado anteriormente. Ou seja, a fonte informativa que deriva das falas dos personagens é encerrada de uma maneira abrupta para iniciar uma outra seqüência em que a intervenção do artista é evidente: novamente são apresentadas imagens reconstruídas como a de Gaúcho na contra-luz, do personagem movimentando a boca como se continuasse falando sem áudio e a estrada fora de foco.

Na cena seguinte Gaúcho parece estar em outro lugar, jogando pedrinhas e mexendo em algo que produz um ruído metálico. Essa imagem é substituída pela de Paulão indo embora na estrada desfocada. Mas, o áudio ambiente “permanece” onde está o outro andarilho, ou seja, o áudio com o ruído metálico da imagem anterior continua, apesar de esta não estar mais aparecendo. Esse é um exemplo de uma *montagem vertical*. O elemento sonoro da cena anterior cria um conflito com a imagem seguinte, que mostra um outro espaço, criando um novo significado para a cena. Desse modo, as personagens se embaralham formando um conceito que envolve o caminhar, a peregrinação e a estrada. Por outro lado, em nenhum momento, o documentário os reduz a um personagem único. Essa idéia é representada pela última cena do filme composta por um longo plano geral de duas estradas. Em cada uma das estradas um andarilho segue o seu caminho: um vai pela estrada de terra (reta) e o outro pela de asfalto (em curvas). É um plano fixo em que os andarilhos estão quase imperceptíveis como formigas. A trilha, com acordes repetitivos somada ao barulho dos carros e dos caminhões, acentua novamente um tempo que demora a passar.

Ao longo dessa análise, procuramos demonstrar como, a partir de sua própria observação, Guimarães recria ambientes sonoros e visuais induzindo a contemplação do espectador. Essa estratégia está presente em diversas obras do artista. Um dos seus trabalhos que se destaca nesse sentido e que também dialoga a questão documental é *Acidente* (realizado em parceria com Pablo Lobato, 2006)<sup>27</sup>, que constrói retratos audiovisuais cotidianos. Esse documentário revela o quanto à vida é imprevisível e

---

<sup>27</sup> Exibido pelo Programa DOC-TV da TV Cultura e em diversos festivais no Brasil e no exterior (numa versão mais longa de 72 minutos ampliada para 35mm).

acidental a partir de um poema formado por vinte nomes de cidades do estado de Minas Gerais:

HELIODORA  
VIRGEM DA LAPA  
ESPERA FELIZ  
JACINTO OLHOS D'ÁGUA

ENTRE FOLHAS  
FERROS, PALMA, CALDAS  
VAZANTE

PASSOS  
PAI PEDRO ABRE CAMPO  
FERVEDOURO DESCOBERTO  
TIROS, TOMBOS, PLANURA  
ÁGUAS VERMELHAS  
DORES DE CAMPO

O roteiro é apenas o nome da cidade escrita no poema. Desse modo, a estratégia que rege o filme é que se deve gravar em todas as cidades citadas nesse poema. A equipe não pode excluir uma cidade do projeto caso não gostem dela. Em vez de um tema pré-determinado, a captação das imagens e sons é guiada pelos mínimos acontecimentos cotidianos (causalidade característica de pequenas cidades mineiras).

O documentário é dividido em blocos, que correspondem a cada uma das cidades, que por sua vez funcionam como uma estrofe desdobrada do poema. Entretanto, as conexões entre as cidades e as imagens são tênues. As seqüências de algumas cidades dialogam diretamente com seu nome (como a cena de um homem cantando uma triste canção de amor em *Jacinto*; a imagem de pessoas varrendo as ruas e o áudio com os barulhos de virar as páginas de um livro em *Entre folhas*; e as imagens captadas em super-8 de um trigal acompanhadas pelo som de um piano e um violão monossilábicos em *Dores do campo*), outras nem tanto (em *Palma* as cenas são compostas pelo movimento de uma rua em que as imagens mostram os diversos meios de transportes e diversos tipos de passantes incluindo um trompetista solitário caminhando e tocando; em *Tiros* há uma cena de rodeio acompanhada por uma música de ópera; em *Tombos* os enquadramentos diferenciados mostram o céu ocupando quase todo o quadro).

Sobre este filme, Cao Guimarães diz que:

Logo no início das filmagens, decidimos abandonar o objeto e fazer um filme sobre assunto nenhum, um filme sobre qualquer coisa que acontecesse diante da câmera nas pequenas cidades previamente escolhidas. Simples sensação de poder olhar a realidade e sentir a força de seu fluxo atravessando minhas retinas (Guimarães, 2006).

Entretanto, o artista utiliza os mecanismos de captação e edição para demonstrar a subjetividade do seu olhar. Ou ainda, o documentário constrói uma releitura do método cine-olho de Dziga Vertov comentado no capítulo dois. Em *Acidente*, a câmera recorta as imagens banais de objetos e ações cotidianas através de planos não comuns aos nossos olhos. As imagens justapostas ao áudio são resignificadas para um novo imaginário: a poesia do audiovisual em movimento.

Por exemplo, todas as curtas cenas da seqüência da cidade Espera Feliz iniciam com um objeto parado à espera de algum movimento. Começa com a imagem de um quadro amarelado de um time de futebol que está pendurado torto na parede, após alguns segundos alguém o arruma. Segue-se a imagem em plano próximo de um pneu de bicicleta acompanhada por uma música antiga tocando e ruídos de um jogo de sinuca, após alguns segundos alguém coloca a tampinha do pneu. E desse modo é composta toda a seqüência: imagens de canudos em plano próximo para serem complementados por uma imagem de um rosto que se aproxima para beber; imagens de pesos de um aparelho de ginástica parados que depois se movimentam; imagem da sala vazia com as cadeiras em cima das mesas, após um áudio de um sino tocando, aparece uma imagem de uma mulher que coloca as cadeiras no chão; imagem da lâmpada do poste apagada, novamente o áudio de um sino tocando, em seguida aparece a imagem da lâmpada acendendo. Estas cenas gravadas com uma câmera fixa remetem ao rigor formal e estético dos *pillow-shots* (Burch, 1990)<sup>28</sup> do cineasta japonês Yasujiro Ozu. Em muitos filmes de Ozu<sup>29</sup> há longos planos fixos enquadrando apenas algum elemento inanimado do ambiente: telhados, poste de rua, roupas dependuradas no varal, luminária ou chaleira. “É a tensão entre a suspensão da presença humana (...) e seu retorno potencial que anima parte da obra mais refletida de Ozu, na medida em que confere a planos desse tipo um valor bem maior do que o de

---

<sup>28</sup> Burch usou o termo *pillow-shots* (planos-travesseiro) “tendo em mente uma vaga analogia com a *pillow-word* (palavra travesseiro) da poesia japonesa clássica. (...) Às vezes, esses planos também exercem o papel de “palavra pivô”, e por esse motivo o termo que escolhi não é inteiramente adequado” (Burch, 1990: 35).

<sup>29</sup> *Filho único* (1936), *Pai e filha* (1949), *Era uma vez em Tóquio* (1953), *Fim de verão* (1961), *A rotina tem seu encanto* (1962).

vinhetas decorativas” (Burch, 1990: 36). *Acidente* é composto por um desdobramento elaborado dos *pillow-shots*, sendo que nesse documentário os planos fixos de natureza morta formam toda a narrativa.

*Sertão de acrílico azul piscina* (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2004) trabalha de uma outra forma o tema dos retratos audiovisuais cotidianos. Este documentário, também quase sem depoimentos no seu formato tradicional, foi chamado pelo diretor Marcelo Gomes de "um ensaio poético sobre o Sertão". Os realizadores recriam imagens que fazem referência à documentação tradicional nordestina contemporânea: figuras humanas, devoção religiosa, sol escaldante. O filme é um *road movie* que faz referências aos registros de uma viagem turística, ao mesmo tempo, é um devaneio. Esse documentário foi captado em diferentes suportes, como o vídeo, super 8, slides fotográficos e filme de 16mm, o que evidencia a possibilidade de diversos olhares em uma “documentação”. É possível relacionar essa estratégia estética com o conceito de documento como monumento defendido por Jacques Le Goff citado no capítulo um. Os diversos formatos de imagem colocados juntos criam “fotografias” que são audiovisuais em movimento e, por outro lado, questionam estes suportes para a reconstrução da memória.

Numa grande parcela dos documentários que foram realizados após o desenvolvimento do som, as imagens foram colocadas numa posição complementar ao discurso verbal: são ilustrações ou imagens de cobertura. *Andarilho*, *Acidente* e *Sertão de acrílico azul piscina* propõem uma desconstrução desta tradição. Nesses documentários, os fragmentos visuais estão em primeiro plano e expõem diversas informações. Articulados com a trilha sonora compõem conceitos que explicitam a possibilidade de escrita audiovisual. As imagens conduzem uma narrativa que demonstra a vivência do documentarista. Entretanto, o que dá forma ao filme é uma realidade mediada pelos equipamentos e construída a partir de elementos reais e ficcionais.

## A MONTAGEM DO DISCURSO SONORO: *SONOROSCÓPIO SP*

*Sonoroscópio SP: polifonia da imigração* (Kiko Goifman e Rachel Monteiro, 2004) faz parte de um projeto comemorativo dos 450 anos da cidade de São Paulo chamado *Povos de São Paulo*, que incluía oficina e exposição de fotografia, um livro e

um DVD com videocrônicas e o documentário estudado. O viés de *Sonoroscópio SP* é olhar para os imigrantes que moram na cidade através de hábitos de lazer. Mas, o seu aspecto formal é inovador. A trilha sonora está em primeiro plano, mas não como narração em voz *over* ou em entrevistas como é tradicional nos documentários. O vídeo busca encontrar os sons que compõem a vida dos personagens – a língua, a música, o ruído dos rituais e cerimônias religiosas, e os sons referentes aos mais diversos hábitos de lazer. Os personagens têm alguma atividade relacionada ao som, são músicos, cantores, locutores, etc. Mostra também muitos restaurantes e o ruído de preparação das mais diversas comidas: espanhola, grega, italiana, portuguesa, árabe, etc.

Na primeira cena, o tema é apresentado através dos *letterings* acompanhado por um *teaser* sonoro com diversos áudios que aparecerão ao longo do vídeo.

Grande São Paulo  
18 milhões de habitantes  
Imigrantes de mais de 70 nações  
Um garimpo de falas, músicas e ruídos.

O áudio é também o eixo condutor da obra pelo seu desencadeamento na montagem e também pelo “personagem” do músico Lívio Tragtemberg que caminha pela cidade como um “coletor de sonoridades”<sup>30</sup>. Assim como o fotógrafo Mikhail Kaufman no filme *O homem da câmera*, Tragtemberg, como um *flâneur*, conduz a narrativa do filme (e também assina o som direto, a mixagem e edição de som). Aparece nas imagens como guia para essa busca pelos sons da cidade enfatizando um caráter metalingüístico. Tanto o músico como o microfone, normalmente colocados fora do campo visual, aparecem em muitos trechos “como um elemento de cena propositalmente incluído, como se fosse a ponte que permite passar da imagem ao som ou vice-versa” (Machado, 2004b: 53).

A partir da experiência sensorial do músico e dos diretores é recriada a paisagem sonora paulistana. Não foi utilizado nenhum som em seu estado puro: tudo foi manipulado. Não existe diferença entre música, ruído e som direto. Na mesma

---

<sup>30</sup> Em 2002, Kiko Goifman e Jurandir Muller realizaram *Coletor de imagens*. Numa cidade do interior de São Paulo, os documentaristas solicitaram aos moradores através de um carro de som fotografias, vídeos e filmes para a produção do documentário. A partir desse material elaboram uma discussão sobre a documentação em imagens, a memória e a lembrança. No aspecto sonoro, utilizam vozes *overs* infantis que lêem frases num tom diferenciado e subjetivo sobre as particularidades das imagens. Por exemplo: “Não quero medir o foco, não quero saber sobre o ângulo, não quero regras de luz. Tenho histórias para contar”.

cena, os diversos elementos sonoros compõem juntos a trilha criando uma narrativa sonora. Segundo os diretores (Cannabrava, Muller e Monteiro, 2004: 55), “é como se estivéssemos na montagem, diante de um *sampler* de sons e imagens e ficássemos testando combinações, construindo e quebrando narrativas”.

O documentário quase não apresenta nenhum trecho com o método formal tradicional de entrevista: plano fechado ou médio do entrevistado, com a imagem em sincronismo com a fala. Os depoimentos dos mexicanos do final do vídeo são os únicos que estão nesse formato de entrevista. Por exemplo, na seqüência do mercado municipal, ouvimos os anúncios dos vendedores, sobrepostos a uma trilha música e alguns áudios de depoimentos. A imagem feita por uma câmera em movimento passeando pelo mercado é alternada com breves (no máximo dois segundos) cenas *still* de pessoas. É provável que são essas pessoas que estão dando os depoimentos, mas essa informação não é afirmada. Na seqüência de Glória, uma cantora sul-africana, o áudio de seu depoimento está em cima da música que ela canta na imagem.

Uma outra forma de depoimento é construída misturando elementos visuais e sonoros captados em momentos diferentes. O plano-sequência em que uma câmera dentro de um carro em movimento sobe a Rua da Consolação e desce a Avenida Rebouças exemplifica essa *mixagem audiovisual*. Em paralelo às imagens, seguem-se o áudio de depoimentos em diversas línguas. E ainda, uma cantora argentina canta uma música e o inglês, vocalista da banda Sepultura, tem sua fala sobreposta em uma música *heavy metal*. Há uma identificação em *lettering* com o nome e a nacionalidade de quem está falando, mas seus rostos não aparecem. A imagem exibida é de uma São Paulo à noite, com suas luzes em movimento. Em boa parte do vídeo, o áudio não corresponde à imagem, como na cena dos DJs na danceteria *AMP Galaxy*.

Em todo o vídeo não há legendas, são apresentadas as vozes sem manipulação do seu significado. Essa opção explicita a sonoridade da língua aproximando a palavra da melodia. Desse modo, “a narrativa sonora se transfigura em diferentes definições para o espectador, que participa de um verdadeiro caleidoscópio urbano” (Tragtemberg *apud* Cannabrava, Muller e Monteiro, 2004: 57). O sentido da obra permanece em aberto. Essa característica aponta para o ensaio na medida em que *Sonoroscópio SP* não busca uma reprodução totalitária nem objetiva. O vídeo explora o sensorial auditivo humano no sentido da primeiridade peirciana, ou seja, através do que é admirável pela qualidade da pura contemplação.

O documentário constrói retratos audiovisuais compostos pelos mais diversos sons. Por exemplo, na seqüência que se passa na Liberdade (tradicional bairro japonês de São Paulo) são apresentados o burburinho da praça na saída do metrô, o barulho do trânsito da Avenida 23 de Maio (que fica bem próxima ao bairro da Liberdade), uma música típica japonesa, o sussurro da respiração dos peixes no aquário, os ruídos de preparar a comida. Pequenos pedaços, pequenas cenas, que nem por isso deixam de ser menos grandiosos. São diversos elementos que compõem a construção da ambiência dessa região da cidade.

A multiplicidade das sonoridades também é construída na edição. Num ritmo acelerado que faz referência ao videoclipe, os planos e as seqüências são curtos. As pequenas histórias se misturam, assim como as nacionalidades nesta grande metrópole. Os blocos dos personagens também se misturam: o mágico grego aparece três vezes e as cenas da feira japonesa também se repetem, por exemplo.

O embaralhamento das nacionalidades está na montagem, como para explicitar o contexto paulistano. Na seqüência do bairro da Bela Vista, há rápidos cortes acompanhando a batida do samba. Em seguida aparecem alguns japoneses, uma argentina, um inglês e uma russa. Todos tocam algum instrumento na bateria da escola de samba Vai-Vai. O áudio mistura depoimentos e o som dos instrumentos ao mesmo tempo. Um outro exemplo é a seqüência em que um senegalês viaja pelo trem metropolitano que segue a Marginal Pinheiros. O eixo desta seqüência é a paisagem vista do trem num enquadramento com a janela. Durante a viagem são intercalados trechos curtíssimos de outros imigrantes cantando (espanhol, peruana, angolano, grupo caboverdeano) ou dançando (grupo Tierra Gitana) em estúdio. O áudio segue uma montagem polifônica (no sentido de Eisenstein) em que são alternados as músicas do estúdio, o áudio ambiente do trem e os anúncios das estações. As diversas faixas de som e imagem são organizadas para explicitar o sentido do tema do documentário. O som e a imagem se misturam, elementos captados em lugares e momentos diferentes são colocados juntos. Por exemplo, a música do estúdio continua enquanto a imagem está no trem. Em outra seqüência, cenas de diversos músicos em estúdio alternam com imagens gravadas num carro em movimento pelas avenidas de São Paulo ao entardecer.

Essas duas últimas seqüências citadas exemplificam também uma outra estratégia que se repete ao longo de todo o vídeo. O áudio muitas vezes inicia enquanto

a imagem é de uma seqüência anterior ou invade a seguinte. Desse modo, o som conecta os personagens construindo uma montagem polifônica. O significado isolado dos elementos é usado para criar uma nova relação que re-apresenta uma ambiência sonora da cidade de São Paulo. A manipulação total dos fragmentos captados caracteriza-se como documentário-ensaio, na medida em que indica a construção de uma visão, ou ainda, uma audição dos realizadores.

### A MONTAGEM SIMBÓLICA: *NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS*

Com imagens de arquivos (fotos, filmes antigos e filmes clássicos, pinturas), *Nós que aqui estamos por vós esperamos*<sup>31</sup> (Marcelo Masagão, 1998) faz uma retrospectiva reflexiva das principais mudanças que marcaram o século XX, retratando tanto os personagens que entraram para história, como homens comuns que em seu cotidiano também fizeram a história desse século. O diretor opta por não usar locução, dados estatísticos ou depoimentos:

Resolvi também tirar todo tipo de depoimento, pois sejam de grandes ou de pequenos personagens, os depoimentos parecem estar cada vez mais fadados ao espetáculo, ao ego mentirinha, a dizer pouco sobre nossa complexa e conturbada vida psíquica. Colocando só música, ruídos e silêncios, procurei não tapar o buraco do desconhecido, do não dito, do não que talvez seja o sim, ou, quem sabe, o talvez (Masagão, 1998).

Assim como o áudio é estruturado nesta “estética do talvez” as imagens também o são. As associações de imagens são elaboradas e inventivas, misturando os mais diversos materiais de arquivo, de acordo com a proposta de reflexão sobre a história do século XX. Masagão passou três anos pesquisando imagens que serviram de matéria-prima para o filme. A partir desses materiais, construiu o roteiro experimentado já na ilha de edição. Essa experiência artesanal e o seu custo relativamente barato (R\$140.000, sendo que R\$80.000 foram usados na compra de direitos autorais e o restante na transferência do trabalho final para 35mm) tornou o filme conhecido e explicitou a possibilidade de realizar praticamente sozinho um filme para ser exibido na tela grande (Lins e Mesquita, 2008: 15). Desse modo, *Nós que aqui estamos por vós esperamos* configura-se como um filme de “um homem só” e também exclusivamente de montagem, através dos princípios de

---

<sup>31</sup> Esse longa, premiado no 4º *É tudo verdade* e em outros festivais, atingiu um público de quase 59 mil espectadores abrindo o chamado *boom* dos documentários brasileiros (Lins e Mesquita, 2008: 10).

resignificação e citação<sup>32</sup> (conforme veremos mais adiante).

A primeira seqüência representa uma sinopse do filme através dos *letterings*:

O Historiador é o Rei.  
 Freud a Rainha.  
 pequenas histórias,  
 grandes personagens,  
 pequenos personagens,  
 grandes histórias.  
 Memória do breve século XX.

É possível fazer referência ao conceito de documento como monumento de Le Goff, pois o filme recria uma visão particular da história. Ao utilizar imagens-documento para criar narrativas que tanto podem ser verdadeiras como fictícias, evidencia ainda mais o quanto objetos considerados indiciais podem ser manipulados. Masagão retoma alguns questionamentos e fatos da história do século XX: as guerras, os ditadores, a mulher, a pobreza, o *american way of life*, o nazismo, a mídia, a religião entre tantos outros temas são revistos como numa visita a um cemitério. Muitas seqüências iniciam com imagens de túmulos. E na última cena do filme a câmera passeia por um cemitério, onde no portão está escrita a frase escolhida como título.

Uma das seqüências iniciais de *Nós que aqui estamos por vós esperamos* remete ao filme *O homem da câmera*. Entre as imagens utilizadas é possível reconhecer fragmentos do filme original. Mas, não são só as imagens que são reutilizadas, Masagão também reatualiza alguns aspectos formais do filme de Vertov: a tela dividida em janelas em movimento e a sobreimpressão de imagens seguindo uma estética dos anos 20, que as organizava através de um prisma. O diretor constrói uma citação do estilo de montagem de Vertov. Aproveita-se da facilidade de uso das ferramentas de edição digital para explicitar a agitação urbana do início do século. Naquela época, a revolução industrial trouxe mudanças substanciais no ritmo de vida humana, “que correspondem a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como

---

<sup>32</sup> Os princípios de citação e resignificação em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* foram observados por Jean-Claude Bernadet (1999).

O autor também desenvolveu o conceito de resignificação em seu filme *São Paulo: sinfonia e cacofonia* (Jean Claude-Bernader, 1995). Esse filme é composto apenas por cenas retiradas de outros filmes que se passam na cidade de São Paulo. A continuidade narrativa se dá através da trilha sonora que continua em imagens de filmes diferentes. E também através da escolha minuciosa de planos que seguem uma mesma lógica do eixo da câmera. Essas estratégias de certa forma “disfarçam” as diferenças de conservação das películas e suas cores. Desse modo, o diretor constrói, através da montagem, uma análise audiovisual que concebe o filme como ensaio.



FIGURA 20: plano de *Nós que aqui estamos por vós esperamos.*

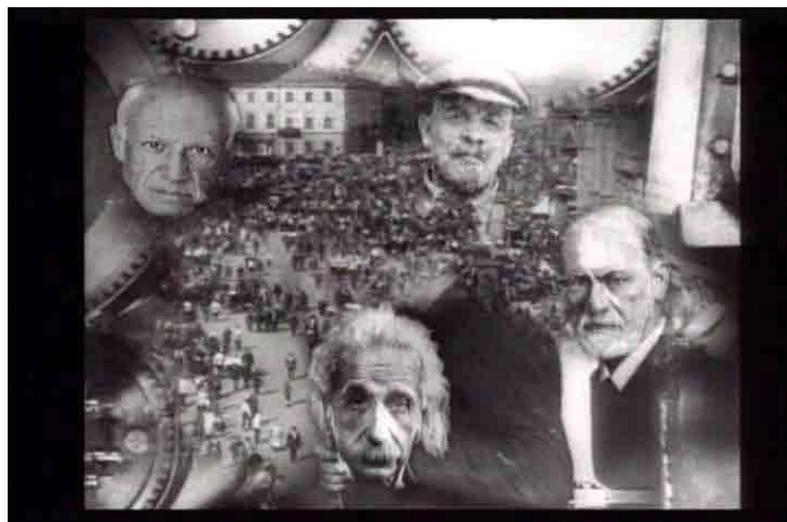


FIGURA 21: plano de *Nós que aqui estamos por vós esperamos.*

as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente” (Benjamin, 1996: 192).

Esse ritmo acelerado foi apresentado na montagem de diversos outros filmes realizados nos anos 20. *Berlin, sinfonia de uma metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) foi acompanhado por outros filmes que explicitavam a sinfonia das imagens em grandes cidades ao redor do mundo. No Brasil, foi produzido *São Paulo: sinfonia de uma metrópole* (Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny, 1929). Esse filme segue um formato institucional ao evidenciar o funcionamento exemplar de várias instituições da cidade de São Paulo. Entretanto, as imagens são construídas a partir de um grande rigor formal tanto nos enquadramentos como na montagem, que apresenta diversas sobreposições inventivas.

Em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, a seqüência sobre o início do século XX começa com uma imagem dividida ao meio (FIG. 20), girando como se estivesse quebrando a construção e abrindo caminho para a história (essa imagem é um fragmento de *O Homem com uma câmera*). Imagens de relógios, de trens e de máquinas, símbolos da modernidade, são sobrepostas nesta montagem que incorpora o ritmo frenético da mudança do século. Em seguida, são construídas sobreposições com imagens de automóveis, telefone, construções arquitetônicas, traquitanas de telefonia, fios, jornal, imprensa, linhas de montagem. Nessas imagens são acrescentados os seguintes *letterings*:

No dia seguinte...  
 O balé já não era mais clássico  
 A cidade não mais cheirava a cavalo  
 Pelo túnel, o metrô  
 Pelo fio preto, o telefone  
 Garotas trocavam o corpete pela máquina de escrever.

Os *letterings* funcionam como um narrador. Nos documentários da época do cinema mudo era recorrente a utilização de frases escritas na tela. Essas informações eram objetivas para garantir uma certa idéia de veracidade e autenticidade das imagens. Demonstravam também a autoridade de um saber. Se *Nós que aqui estamos por vós esperamos* seguisse essa estratégia clássica do modo expositivo (proposto por Nichols, conforme citado no capítulo um) apresentaria informações da data e local do surgimento do telefone ou do metrô, por exemplo. Porém, no documentário analisado

os *letterings* não têm essa função assim tão objetiva. Constituem uma escrita um tanto poética, que introduz as informações que dependem de uma reflexão subjetiva para serem apreendidas pelos expectadores. Para Masagão, este papel do narrador/locutor parece ser demandado por uma realidade que necessita “do aval da PALAVRA para ter legitimidade (...). O locutor parece querer sistematizar o buraco do não compreendido” (Masagão, 1998). Entretanto, o diretor opta por experimentar novas formas, considerando que “cada vez mais a palavra em forma de fala é muito limitada e comunica muito pouco” (Masagão, 1998). Esta maneira poética de contar um fato subverte a narrativa tradicional dos documentários históricos. Ainda são palavras escritas na tela, mas não constituem detalhes enciclopédicos para informar. O diretor desconstrói o discurso verbal objetivo e autoritário. Elabora um espaço de recordação da memória subjetiva através do todo social e do indivíduo ao mesmo tempo.

Na continuação desta seqüência, Masagão elege quatro grandes personalidades. Apresentados por frases simples - mas com significado complexo -, são exibidos os rostos de Picasso, Freud, Lênin e Einstein (FIG. 21). Todos eles em cima da dança frenética de imagens sobrepostas, que não param. Seguindo a idéia dos *letterings* “subjetivos”, as figuras das personalidades não levam a uma informação direta. Por exemplo, antes de surgir o rosto de Lênin, aparece escrito apenas “Na Rússia”. Quem não conhece a imagem de Lênin, saberá apenas que é uma personalidade da Rússia, que ainda podia nem ser uma personalidade conhecida. É possível, inferir o fato de ser uma personalidade por estar junto de Freud, Picasso e Einstein. A única personalidade mais diretamente identificada é o pintor Pablo Picasso, que aparece precedido da informação “os quadros já eram Picasso”. Desse modo, há necessidade da “experiência colateral”<sup>33</sup> para que a interpretação semiótica se torne completa. Ou seja, o espectador precisa de um conhecimento prévio em história geral para compreender a que o filme se refere e, desse modo, a reflexão do diretor necessita da reflexão do público. Os *letterings* são os primeiros aspectos simbólicos a apontar neste filme.

O material de arquivo também é utilizado de maneira simbólica na medida em que é reaproveitado por uma montagem que se desdobra de duas formas: pela citação (como a seqüência do começo do século, que se refere a Vertov e a uma estética dos anos 20) e pela resignificação (que está presente ao longo de todo o filme). Um aspecto

---

<sup>33</sup> No subcapítulo “a representação a luz da semiótica peirciana” apontamos as definições teóricas básicas para a compreensão deste e outros conceitos semióticos que serão recorrentes neste capítulo.

formal para construção dessa resignificação no filme é, a partir de um tema genérico, contar uma história particular e fictícia. Por exemplo, para falar do desenvolvimento da indústria automotiva, o filme mostra um funcionário, a informação do valor de seu salário, de que fazia piquenique aos domingos e que morreu de gripe espanhola, além de nunca ter adquirido um Ford. Sobre esta opção metodológica o diretor afirma que:

Resolvi discutir um dos fatos que mais me chamam a atenção neste final de século, isto é a BANALIZAÇÃO DA MORTE e, por correspondência direta, a Banalização da VIDA. Comecei então a visitar cemitérios e imaginar pequenos recortes biográficos da vida de pessoas que eu não conhecia. Como por exemplo, a que time de futebol torcia José da Silva, que durante 40 anos trabalhou numa linha de produção de Veículos da Renault; qual era a receita de bolo secreta que tal senhora fazia...Comecei a imaginar como esses detalhes de cada pessoa ali morta poderiam conectar-se com os fatos históricos ou tendências comportamentais do século: como estas pessoas e suas pequenas biografias davam consistência carnal, psíquica e social aos fatos históricos que os historiadores, sociólogos ou psicólogos do comportamento discutem em seus livros (Masagão, 1998).

Masagão cria mini-biografias ficcionais e as relaciona com um fato histórico. Ou, a partir de uma imagem, cria uma narrativa que pode ser relacionada ou não a um fato histórico. O interessante é que estas biografias com detalhes banais ou cotidianos ficcionais poucas vezes mantêm o significado original da imagem utilizada, extrapolando a objetividade do tempo e espaço históricos. Outro exemplo aparece na exibição da famosa imagem do chinês que enfrentou os tanques de guerra, os *letterings* acrescentam a informação de que era um professor de literatura, estudioso de Baudelaire. Uma outra seqüência conta a história do alfaiate que queria voar. Para dizer, qual era seu objetivo, não utiliza nenhum *lettering* e sim uma imagem sobreposta de um pássaro voando e uma outra do público olhando. Após a imagem do alfaiate pulando, segue-se a imagem da explosão do ônibus espacial *Challenger* logo após o seu lançamento em 1986. Cenas que remetem a épocas distintas são colocadas juntas para exemplificar a tentativa e o fracasso humano de conquistar o domínio do corpo e do espaço. Essa estratégia de montagem faz referência à utilizada por Stanley Kubrick em *2001: Uma odisséia no espaço*.

A resignificação também é desenvolvida na seqüência sobre os grandes ditadores. Sob a foto de um bebê, os *letterings* apresentam informações abstratas: “indolente, mal humorado e austero, pouco dinheiro, poucos amigos, poucas mulheres. Nem cigarro, nem bebida. Bigode ralo”. Em seguida aparecem imagens em que os rostos dos ditadores são deformados seguindo a linha de varredura do vídeo. Ou ainda,

a seqüência intitulada *quatro domingos* utiliza efeitos da pós-produção digital em imagens de obras de arte de Marcel Duchamp, Edward Munch, Edward Hopper e José Leonilson.

As imagens vão se multiplicando seguindo a proposta de Eisenstein para a produção do sentido. São sobrepostas imagens, assim como é inserida uma segunda imagem dentro de uma imagem principal. O significado da informação segue uma linha crescente, como uma montagem vertical. A imagem “X” colocada em cima de uma imagem “Y” permite a criação de uma nova relação. Este é o princípio de multiplicação que Eisenstein sugere, influenciado pelas formas de escrita pictórica das línguas orientais. Desse modo, essas sobreposições e janelas subvertem a narrativa visual consecutiva tradicional da montagem cinematográfica. As colagens de diversas imagens também remetem à montagem espacial, na medida em que inclui diversos elementos no mesmo quadro para construir uma nova relação.

O filme não tem uma ordem cronológica. Apesar de ser organizado em blocos temáticos, reorganiza personagens de países distintos, de épocas distintas, trazendo-os para a nossa memória da forma mais natural possível. Ao quebrar a estrutura narrativa cronológica, o diretor faz referência à estrutura das idéias, ou melhor, questiona o imaginário sobre o século XX. As associações possibilitadas pela montagem trazem também aqui o citado conflito de Eisenstein. Por exemplo, a seqüência em que Garrincha e Fred Astaire “dançam” juntos. Ao mesmo tempo, o diretor retoma, por conta própria, imagens que possuíam significação e identidade estabelecidas, e as reapresenta com significação e identidade novas.

Em *Nós que aqui estamos por nós esperamos*, a articulação dos diversos elementos visuais e sonoros possibilita a construção de conceitos. Quando o audiovisual torna-se escrita, adquire o aspecto de ensaio. Para isso é necessário uma montagem simbólica. Retomemos as características simbólicas deste filme. Os *letterings* poéticos (ou subjetivos), as narrativas que misturam fatos reais com biografias fictícias, a não-cronologia, a montagem que cita (sem referências), o novo significado na rearticulação das imagens (que segue a idéia de Eisenstein de multiplicação e conflito). Todas estas características demandam que os receptores criem suas próprias relações. Nesse sentido, o filme evidencia as diversas formas de construção histórica e incita o espectador a reconstruir o fato de acordo com sua

própria memória. A recepção dos significados do filme é resultado de um processo complexo, como bem escreve Bernadet (1999):

Para o espectador, é um processo que se dá no tempo, ele não começa na primeira imagem, mas na segunda ou na terceira; tendo sido rompido a linha narrativa e a cronológica, o espectador se reequilibra em outro nível, o do genérico, o do conceito. De fato, esse procedimento permite à linguagem cinematográfica evoluir em direção ao conceito e à impostação ensaística, o que é um desafio para uma linguagem que foi sobretudo orientada neste século para contar histórias, e que em geral só escapa a isto graças à locução sobreposta às imagens, enquanto o filme de Masagão opera com mecanismos que permitem, pela seleção e ordenação das imagens, uma impostação ensaística.

Desse modo, a montagem em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* cria narrativas audiovisuais explorando o imaginário do público. Ou seja, o filme não se esgota em si próprio. Para Bernadet (1999), este filme faz do espectador um segundo montador.

Será uma montagem ativada pelo sistema do filme, suas associações de materiais díspares, sua circulação por imagens e significações, a grande liberdade que lhe permite essa montagem de tipo ensaística. Dou um exemplo do que seria uma montagem *off* (caso essa expressão faça algum sentido), isto é, uma montagem com material que não está no filme.

Na medida em que demanda novos sentidos para o receptor, a obra permanece aberta. Desse modo, pode-se afirmar que a proposta de Adorno para um ensaio que seja realizado em liberdade preocupando-se em interpretar os fatos em vez de ordená-los consolida-se na forma audiovisual em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*.

## APONTAMENTOS

As obras citadas neste capítulo apresentam de diferentes formas a combinação de elementos para a construção de um significado complexo, na medida em que a articulação sugere um novo significado ao todo. *Andarilho* cria fragmentos audiovisuais para a construção de uma metáfora do caminhar. *Sonoroscópio SP: polifonia da imigração* propõe uma ambiência sonora da cidade de São Paulo. E *Nós que aqui estamos por vós esperamos* constrói uma lembrança subjetiva da história do século XX. Nessas obras tanto as imagens como a trilha sonora são elementos primordiais para os diretores construírem um discurso documental simbólico. Atingindo esse caráter do terceiro da semiótica peirciana, o documentário-ensaio

constitui-se como um discurso subjetivo e reflexivo sobre o mundo. Desse modo, a complexidade do documentário-ensaio é também consequência da subjetividade do realizador ao expressar seus processos de imersão em determinado assunto. Aproxima-se do fazer artístico no sentido do estudo dos aspectos formais das linguagens. O documentarista-ensaísta assume um papel que mistura pensar, criar e pesquisar nos seus sentidos mais amplos. Além disso, essas obras não são totalitárias e deixam o assunto em aberto, demandando reflexões de diversas intensidades pelo espectador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação seguiu perspectivas teóricas para desenvolver análises de obras audiovisuais com o objetivo de ampliar o conceito de documentário para documentário-ensaio, entendendo-o como uma reflexão subjetiva sobre o mundo através da construção experimental de um discurso audiovisual. O primeiro capítulo partiu de aspectos gerais do documentário para reconfigurá-lo com as características adotadas para o documentário-ensaio. Repensando a abrangência do termo documentário, foi apresentado o conceito de documento como monumento de acordo com Jacques Le Goff. Na medida em que o documentário recebe influências socio-políticas, foram observadas as configurações da contemporaneidade. A forma de produção da subjetividade contemporânea e a busca pela heterogeneidade são elementos abstratos para explicar o conceito de representação adotado para estudar as obras audiovisuais desta dissertação.

A pesquisa considerou a tipologia apresentada por Bill Nichols e concluiu que as obras estudadas são uma combinação mesclada de características poéticas, reflexivas e performáticas. A representação de acordo com a semiótica peirciana possibilitou observar que o documentário é tradicionalmente compreendido como índice ou como uma interpretação da realidade. Porém, colocamos a hipótese que o documentário ao ser definido como ensaio torna-se símbolo evidenciando a produção de um pensamento ou de um discurso. Para finalizar a conceituação de representação adotada nesta pesquisa, nos voltamos para as produções audiovisuais brasileiras. Para isso, retomamos Jean-Claude Bernadet que analisou produções que permitem compreender o documentário como criação de um discurso e não mais representação do real. As configurações do meio videográfico e digital também trouxeram mudanças

substanciais em relação à epistemologia da imagem fotográfica e cinematográfica desconstruindo a perspectiva da imagem como espelho da realidade.

Nesta busca por uma nova caracterização do documentário, encontramos no conceito de filme ensaio de Arlindo Machado o ponto chave dessa pesquisa. Consideramos também perspectivas de outros pesquisadores que apresentaram como o conceito de ensaio de Theodor Adorno pode ser desdobrado para analisar obras que desenvolvem uma experimentação da linguagem escrita audiovisual. Desse modo, o ensaio foi utilizado para a compreensão de documentários que explicitavam as seguintes características: a subjetividade do enfoque, a metalinguagem, a experimentação, o processo de criação, a imersão do realizador, a reapropriação de imagens pré-existentes, o discurso reflexivo da voz *over*, a montagem, a metáfora da máquina de escrever, o hibridismo dos gêneros, etc.

Nesta pesquisa, escolhemos pensar o documentário-ensaio através da montagem, na medida em que ela permite observar a produção audiovisual como um processo de elaboração de um discurso sobre determinado assunto ou objeto. A montagem explorada por Serguei Eisenstein e Dziga Vertov, nos anos 20, apresenta e fundamenta a possibilidade de uma escrita audiovisual. Propomos aqui pensar também que diversas características da linguagem da videoarte podem ser incorporadas à idéia de documentário-ensaio. Essas características foram abordadas através de *Flatland* (Angela Detanico e Rafael Lain), *Território vermelho* (Kiko Goifman), *Parabolic people* (Sandra Kogut) e *Radicais livre(o)s* (Marcus Bastos). A partir da linguagem videográfica e do conceito de metamídia, pode-se entender a montagem espacial no sentido de composição. A montagem nesse sentido é ampliada ainda mais com a hibridização entre os documentários e as artes visuais, como em *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães), *Fast/slow scapes* (Giselle Beiguelman) e *O tempo não recuperado* (Lucas Bambozzi). Essas obras audiovisuais desconstróem as estratégias tradicionais do documentário, além de refletirem a subjetividade do realizador e permitirem reflexões em aberto. Desse modo, configuram-se como ensaio.

No terceiro capítulo, escolhemos obras que permitissem conceituar o documentário-ensaio e que também dialogassem com as perspectivas teóricas anteriormente discutidas. Analisamos *Andarilho*, *Sonoroscópio SP* e *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Nessas obras, tanto as imagens como a trilha sonora são elementos para os diretores construírem um discurso documental simbólico.

Ao longo desta pesquisa, foi possível constatar que o termo documentário não é capaz de designar um gênero ou uma especificidade audiovisual. Ele engloba

definições abstratas que podem tomar forma nos mais diversos desdobramentos. Do mesmo modo, não pretendemos que o documentário-ensaio seja um conceito fechado. E sim concatenar características que são recorrentes em obras audiovisuais de diferentes origens: do documentário, da videoarte, do cinema e das artes visuais em geral. O seu aspecto mais interessante é constatar as diversas formas de escrita desenvolvida através do audiovisual. Essas obras constroem conceitos complexos. Também recebem influências das mais diversas forças sociais, da subjetividade do realizador, da ideologia e da configuração técnica das máquinas semióticas. Todas essas forças atuam de uma forma híbrida, umas mais, outras menos, de acordo com o caso. Esta pesquisa pretendeu elencar alguns elementos que pudessem mapear as especificidades do documentário-ensaio. Nesse sentido, apresentamos a possibilidade de construção de conceitos através da montagem. Mas, outras abordagens podem ser consideradas. No capítulo um, observamos que o ensaio “não se constrói a partir de algo primeiro nem se fecha em algo último” (Adorno, 1986: 168). Essa pesquisa tem o mesmo sentido.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. **O Ensaio como forma**. In: COHN, Gabriel. *Theodor W. Adorno – Sociologia*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- AGEL, Henri. **Estética do Cinema**. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.
- AUMOUNT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2006
- BAHIA, Dora Longo. **Marcelo do Campo: 1969-1975**. Catálogo da exposição. Itaú Cultural, 2006.
- BAMBOZZI, Lucas. **Existem filmes, existem livros, existem blogs e existe "isso"**. 2007. Disponível em < [http://www.interfacescriticas.net/textos.php?text\\_id=5](http://www.interfacescriticas.net/textos.php?text_id=5)>. Acesso em 20/06/2008.
- BARROS, Luiza Epaminondas. **O documentário como gênero em região de fronteira: uma análise da transgressão no curta-metragem Ilha das Flores**. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- BEIGUELMAN, Giselle. **Link-se**. São Paulo: Editora Peirópolis, 2005.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papirus Editora, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BERNADET, Jean-Claude. **O espectador como montador**. In: *Jornal Folha de S.Paulo*. São Paulo. 15/08/1999. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs15089916.htm>>. Acesso em: 10/06/2008.
- \_\_\_\_\_. **Cineastas e Imagem do Povo**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2003.
- BRASIL, André. **Ensaio de uma imagem só**. In: *Revista Devires*, volume 3, número 1. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, janeiro-dezembro de 2006

BURCH, Noel. **Ozu Yasujiro**. In: *Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano*. NAGIB, Lúcia e PARENTE, André (org.). São Paulo: Editora Marco Zero, 1990.

CANNABRAVA; Iatã, MULLER, Jurandir e MONTEIRO, Rachel. Monteiro (Org.). **Povos de São Paulo**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2004.

CANETTI, Patrícia. **tempo X recuperado X arte**. In: Canal Contemporâneo. 2004. Disponível em: < <http://www.canalcontemporaneo.art.br/quebra/archives/000221.html> >. Acesso em: 26/06/2008.

CUNHA, Geraldo Antonio da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. Brasil: Editora Cosac Naif, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: a imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002a.

\_\_\_\_\_. **A Forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002b.

FELDMAN, Ilana. **O apelo realista das renovadas narrativas do espetáculo: da secular “vontade de verdade” à biopolítica**. In: Anais do 2o. Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação. Cd-Rom. Rio de Janeiro, 2007.

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

FOUCAULT, Michel. **Tecnologías del yo y otros textos afines**. Espana, Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUIMARÃES, Cao. **Rua de mão dupla** (Ficha técnica). 2002. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/page2/principal.php?idioma=0>>. Acesso em 07/06/2008.

\_\_\_\_\_. **Acidente** (Divulgação da obra: Sinopse e comentário). 2006. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/page2/principal.php?idioma=0>>. Acesso em 10/06/2008.

\_\_\_\_\_. **Andarilho** (Press Kit: Depoimento do diretor). 2007. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/page2/principal.php?idioma=0>>. Acesso em 10/06/2008.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade**. São Paulo: Editora Francis, 2005.

\_\_\_\_\_. **Entre avanços e limites, um ano para lembrar**. In: Valor Econômico. São Paulo, 21/12/2007. Disponível em: <<http://www.etudoverdade.com.br/periodico/coluna/coluna.asp?lng=&id=287>>. Acesso em 22/12/2007

LE GOFF, Jacques. **Documento / Monumento**. In: *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LINS, Consuelo. **Dear Doc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico**. In: Revista Devires, volume 3, número 1. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, janeiro-dezembro de 2006.

\_\_\_\_\_. **O ensaio no documentário e a questão da narração em off**. In: Anais da 16º Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Cd-Rom. Curitiba, 2007a.

\_\_\_\_\_. **O filme dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: ITAÚ CULTURAL. *Sobre fazer documentários*. São Paulo, 2007b.

\_\_\_\_\_ e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Eisenstein: geometria do êxtase**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papirus Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Filme Ensaio**. In: *Concinnitas*. Rio de Janeiro, ano 4, no. 5., dezembro 2003.

\_\_\_\_\_. **Apresentação**. In: DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. Brasil: Editora Cosac Naif, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Depois do audiovisual, o visoauricular**. In: CANNABRAVA; Iatã, MULLER, Jurandir e MONTEIRO, Rachel. Monteiro (Org.). **Povos de São Paulo**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2004b.

\_\_\_\_\_. **Os anos de chumbo: mídia, poética e ideologia no período de resistência ao autoritarismo militar (1968-1985)**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

\_\_\_\_\_. **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural e Iluminuras, 2007.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: MIT, 2001.

\_\_\_\_\_. **After effects, or velvet revolution in modern culture. Part I**, 2006a. Disponível em < <http://www.manovich.net> >. Acesso em 10/01/2008.

\_\_\_\_\_. **After effects, or velvet revolution in modern culture. Part II**, 2006b. Disponível em < <http://www.manovich.net> >. Acesso em 10/01/2008.

\_\_\_\_\_. **Import / Export: Design workflow and contemporary aesthetics**, 2006c. Disponível em < <http://www.manovich.net> >. Acesso em 10/01/2008.

MASAGÃO, Marcelo. **Nós que aqui estamos por vós esperamos** (carta de apresentação). 1998. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/filmememoria/apresentacao.htm>>. Acesso em 10/06/2008.

MELLO, Christine. **Arte nas extremidades**. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural e Iluminuras, 2007.

MESQUITA, Cláudia. **Lost book found: uma cidade ao rés-do-chão**. In: Revista Devires, volume 3, número 1. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, janeiro-dezembro de 2006

\_\_\_\_\_. **Alargando as margens**. In: MACHADO, Arlindo (org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural e Iluminuras, 2007.

MORAN, Patrícia. **Caneta Digital**. In: Anais do XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação. Salvador, 2002. Disponível em: <[http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002\\_Anais/2002\\_NP7MORAN.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP7MORAN.pdf)>. Acesso em 25/05/2008.

MORIN, Edgard, **Crônica de um filme**. In: *Crônica de um verão: textos Edgard Morin e Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. **A superfície de um lago - bate-papo com Cao Guimarães**. In: Revista Cinética. Dezembro, 2006 Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entrevistacaoguimaraes.htm>> Acesso em 07/08/2007.

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

\_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.

OMAR, Arthur. **O Anti-documentário, provisoriamente**. In: *Revista Cinemais*, número 8, Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, novembro/dezembro de 1997.

\_\_\_\_\_. **Congo: apontamentos**. In: **site do Artur Omar**. [200-]. Disponível em: <[http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/filmes/languages/portuguese/html/congo\\_apontamentos.html](http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/targets/filmes/languages/portuguese/html/congo_apontamentos.html)>. Acesso em 16/07/2008.

NÖTH, Winfried e SANTAELLA, Lucia. **Imagem – Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

PAIVA, Natália. **Construções do real**. In: *Jornal O Povo*. Fortaleza, 19/05/2007. Disponível em < <http://www.opovo.com.br/opovo/vidaarte/696167.html>>. Acesso em 20/06/2008.

PEIRCE, Charles Sander. **Os Pensadores**, vol. XXXVI, tradução de Armando Mora D'Oliveira. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1977.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **O Que é Semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Cultura das mídias**. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

\_\_\_\_\_. **Culturas e artes do pós-humano: da Cultura das Mídias à Cibercultura**. São Paulo: Editora Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learnig, 2005.

\_\_\_\_\_. **Linguagens Líquidas na era da mobilidade**. São Paulo: Editora Paulus, 2007.

SIQUEIRA, Marília Rocha. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Dissertação (mestrado em Comunicação Social), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

SOUZA e SILVA, Adriana de. **Do Ciber ao híbrido: tecnologias móveis como interfaces de espaços híbridos**. In: ARAÚJO, Denize Correa. *Imagem (IR) Realidade: comunicação e cibernídia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

MEDIAMATIC. **The Korsakow System?!**. Mediamatic. 2005. Disponível em: <<http://www.mediamatic.net/article-9276-en.html>> . Acesso em 15/06/2008.

VERTOV, Dziga. **NÓS – variação do manifesto**. IN: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991a.

VERTOV, Dziga. **Extrato do ABC dos Kinoks**. IN: XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991b.

XAVIER, Ismail (org). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

## FILMES E VÍDEOS

A ALMA do osso. Direção Cao Guimarães. 2004.

ACIDENTE. Direção Cao Guimarães e Pablo Lobato. 2006.

ANDARILHO. Direção Cao Guimarães. 2007.

A GREVE. Direção Serguei Eisenstein. 1924.

BERLIN, SINFONIA de uma metrópole. Direção Walter Ruttmann. 1927.

CAIPIRA IN: local groove. Direção Walter Silveira, Tadeu Jungle e Roberto Sandoval. 1987.

CASA de cachorro. Direção Thiago Villas Boas. 2001.

CHOTT EL-DJERID. Direção Bill Viola. 1979.

CHUVA. Direção Fernando Cocchiarale. 1980.

CINE-OLHO. Direção Dziga Vertov. 1924.

COLETOR DE imagens. Direção Kiko Goifman e Jurandir Muller. 2002.

CONGO. Direção Artur Omar. 1972.

DO OUTRO lado da sua casa. Direção Renato Barbieri, Paulo Morelli e Marcelo Machado. 1985.

2001: UMA odisséia no espaço. Direção Stanley Kubrick. 1968.

- ESTAMIRA. Direção Marcos Prado. 2005.
- EU, UM negro. Direção Jean Rouch. 1958.
- FAST/SLOW SCAPES. Direção Giselle Beiguelman. 2006.
- FLATLAND. Direção Angela Detanico e Rafael Lain. 2004.
- GLOBAL GROOVE. Direção Nam June Paik. 1973.
- IVÃ, O terrível. Direção Serguei Eisenstein. 1945.
- JOGO DE cena. Direção Eduardo Coutinho. 2007.
- NÓS QUE aqui estamos por vós esperamos. Direção Marcelo Masagão. 1998.
- OUTUBRO. Direção Serguei Eisenstein. 1928.
- O ENCOUROÇADO Potemkin. Direção Serguei Eisenstein. 1925.
- O FIM do sem fim. Direção Cao Guimarães, Beto Magalhães e Lucas Bambozzi. 2001.
- O HOMEM da câmera. Direção Dziga Vertov. 1929.
- O PRISIONEIRO da grade de ferro(auto-retratos). Direção Paulo Sacramento. 2003.
- O TEMPO não recuperado. Direção Lucas Bambozzi. 2004.
- PARABOLIC PEOPLE. Direção Sandra Kogut. 1991.
- PASSAGENS no. 1. Direção Anna Bella Geiger. 1974.
- RADICAIS LIVRE(O)S. Direção Marcus Bastos. 2007.
- RUA DE mão dupla. Direção Cao Guimarães. 2002.
- SÃO PAULO: sinfonia de uma metrópole. Direção Rodolfo Rex Lustig e Adalberto Kemeny. 1929.
- SÃO PAULO: sinfonia e cacofonia. Direção Jean-Claude Bernadet. 1995.
- SERTÃO DE acrílico azul piscina. Direção Karim Ainouz e Marcelo Gomes. 2004.
- SONOROSCÓPIO SP: polifonia da imigração Direção Kiko Goifman e Rachel Monteiro. 2004.
- SOUND WAVES for selected landscapes. Direção Angela Detanico e Rafael Lain. 2005.
- TEREZA. Direção Kiko Goifman e Caco Souza. 1992.
- TERRITÓRIO VERMELHO. Direção Kiko Goifman. 2004.
- WAI'A XAVANTE. Direção Paulo César Soares. 1988.