

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

JEFFERSON BRUNO DE SOUSA CABRAL

A EXPERIÊNCIA DO FILME-ENSAIO EM *SINFONIA E CACOFONIA* E
CINEMACIDADE

NATAL

2019

JEFFERSON BRUNO DE SOUSA CABRAL

A EXPERIÊNCIA DO FILME-ENSAIO EM *SINFONIA E CACOFONIA E
CINEMACIDADE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Mídia.

Linha de Pesquisa: Estudos da Mídia e Produção de Sentido

Orientação: Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa

NATAL

2019

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes -
CCHLA

Cabral, Jefferson Bruno de Sousa.

A experiência do filme-ensaio em Sinfonia e Cacofonia e Cinemacidade / Jefferson Bruno de Sousa Cabral. - Natal, 2019. 99f.: il. color.

Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa.

1. Apropriação - Dissertação. 2. Arquivo - Dissertação. 3. Filme-ensaio - Dissertação. 4. Resignificação - Dissertação. 5. São Paulo- Dissertação. I. Costa, Maria Helena Braga e Vaz da. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 791

JEFFERSON BRUNO DE SOUSA CABRAL

A EXPERIÊNCIA DO FILME-ENSAIO EM *SINFONIA E CACOFONIA E
CINEMACIDADE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Estudos da Mídia.

Apresentada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Helena Braga e Vaz da Costa
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia – PPgEM/UFRN
Orientadora (Presidente da banca)

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCom/UFPE
Membro externo (Titular)

Profa. Dra. Maria Angela Pavan
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia – PPgEM/UFRN
Membro interno (Titular)

Profa. Dra. Josimey Costa da Silva
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia – PPgEM/UFRN
Membro interno (Suplente)

AGRADECIMENTO

Minha profunda gratidão às seguintes pessoas e instituições, pelo apoio, cuidado e incentivo que ajudaram a criar esta dissertação: aos colegas da pós-graduação Alisson Callado, André Silva, Ben-Hur Bernard e Patrícia Nunes, pelos momentos fraternos e de fortalecimento compartilhado; aos docentes Josimey Costa, Angela Pavan, Carlos Segundo, Adriano Medeiros Costa e Francisco Santiago Jr., pela gentileza, colaboração e provocações criativas durante os seminários de orientação, assistência docente e qualificação; à orientadora Maria Helena Costa, por aceitar o desafio deste trabalho e ajudá-lo na sua conclusão. À minha família, João Bôsko e Cileide Sousa, pela compreensão e ajuda incondicional na minha trajetória de vida, à minha irmã Cindy Cabral, por acreditar no meu crescimento, e ao primo Hugo Gomes, pela amizade de sempre e ao convite para consagrar a medicina da ayahuasca. Ao amigo George Holanda, pelas inquietações compartilhadas sobre o ensaio e o cinema ao longo dos nossos mestrados; à Diana Coelho, companheira de afetos, a quem muito admiro, pela escuta atenta e encorajamento de seguir em frente. E às diversas pessoas que contribuíram de forma indireta durante os anos de mestrado, dentre elas, Flávia Assaf, Mary Land Brito e Maurício Panella. Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia (PPgEM), a quem agradeço na pessoa da assistente Ana Comissário, pela estrutura de suporte ao longo dos anos; ao Grupo de Estudos Transdisciplinares em Comunicação e Cultura (Marginália), pelos conhecimentos e experiências compartilhadas nas reuniões; à Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), pelos estímulos de pensamento e os espaços de trocas que os encontros proporcionaram, em especial no reencontro com David Terao; à Biblioteca Central Zila Mamede (BCZM), pelo acervo de livros e ambiente de estudo que proporciona à comunidade acadêmica; à Cinemateca Brasileira, a quem agradeço na pessoa da assistente Vania Oliveira, por seu trabalho de preservação do audiovisual brasileiro e por fornecer os documentos utilizados na pesquisa; à Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), a quem agradeço na pessoa da bibliotecária Marina Macambyra, pelos importantes documentos e livros que integram o conteúdo desta dissertação; e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de 12 meses que possibilitou meu sustento e o desenvolvimento do trabalho de pesquisa. Por fim, agradeço à comunidade anônima do *Making Off*, por difundir obras audiovisuais na internet, em especial os filmes brasileiros que são citados nesta dissertação.

Nós (mortos, ossos) que aqui (cemitério) estamos
por vós (vivos) esperamos / nós (imagens) que aqui
(bancos de imagens) estamos por vós (novos cineastas,
novos filmes) esperamos.

Jean-Claude Bernardet

RESUMO

Nossa sociedade contemporânea manifesta-se cada vez mais por meio de produtos audiovisuais de características difusas e polifônicas, capitadas e circuladas por uma quantidade inimaginável de câmeras e telas. Ao mesmo tempo atribuímos cotidianamente uma funcionalidade apropriativa a estas imagens e sons, especialmente quando distanciamos a sua origem do seu destino, ou seja, sempre que retiramos os tipos audiovisuais do seu contexto particular e os ressignificamos com um novo sentido (BERNARDET, 1999a, 1999b, 2000, 2004). Este novo significado pode ser derivado de uma expressão ensaística do sujeito que, partindo de uma manifestação subjetiva imbricada na experiência pública, decide pensar e agir com as imagens e sons (CORRIGAN, 2015). No cinema, este movimento de apropriação audiovisual, em direção à ressignificação, encontra terreno próspero na produção dos filmes de arquivo e no campo do filme-ensaio (TEIXEIRA, 2015). Este entendimento está presente na produção coletiva dos médias-metragens *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1994), de Jean-Claude Bernardet, e *São Paulo: Cinemacidade* (1994), de Aloysio Raulino, Marta Grostein e Regina Meyer, filmes de arquivo que utilizam pedaços de outros filmes para construir as suas narrativas históricas e poéticas sobre a cidade de São Paulo. Partindo da análise fílmica, pesquisa documental e discussão bibliográfica, este trabalho identificou os processos de ressignificação das imagens de arquivo do audiovisual brasileiro que serviram de material primário para a produção destes filmes-ensaio, que se traduzem como expressões ensaísticas dos autores e autoras para compor uma paisagem cinematográfica representacional da cidade de São Paulo. Dessa forma, a montagem se apresenta como estratégia central para a produção de discursos audiovisuais que medeiam os pontos de vistas dos artistas, as imagens de arquivo e a liberdade do espectador em prolongar o poder de ressignificação do filme com outras imagens e sons do mundo. O trabalho reconhece também que as inscrições de subjetividades presentes em *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1994) e *São Paulo: Cinemacidade* (1994) contribuem para o registro atual destes filmes na arqueologia do filme-ensaio no Brasil.

Palavras-chave: Apropriação, Arquivo, Filme-ensaio, Ressignificação, São Paulo.

ABSTRACT

Our contemporary society is increasingly manifested through audiovisual products of diffuse and polyphonic characteristics, capitated and circulated by an unimaginable amount of cameras and screens. At the same time, we routinely assign an appropriate functionality to these images and sounds, especially when we distance their origin from their destination, in other words, whenever we withdraw the audiovisual types from their particular context and we resignified them with a new meaning (BERNARDET, 1999a, 1999b, 2000, 2004). This new meaning can be derived from an essay expression of the subject who, starting from a subjective manifestation embedded in the public experience, decides to think and act with the images and sounds (CORRIGAN, 2015). In cinema, this movement of audiovisual appropriation, towards the resignification, finds prosperous ground in the production of archive films and essay films (TEIXEIRA, 2015). This understanding is present in the collective production of the films *São Paulo: Symphony e Cacophony* (1994), by Jean-Claude Bernardet, and *São Paulo: Cinemacity* (1994), by Aloysio Raulino, Marta Grostein and Regina Meyer, archive films that use pieces of other films to build their historical and poetic narratives about the city of São Paulo. Based on the film analysis, documentary research and bibliographic discussion, this work identified the processes of resignification of the archival images of the Brazilian audiovisual that served as primary material for the production of these essay films, which translate as essay expressions of the authors to compose a representational cinematographic landscape of the city of São Paulo. In this way, the montage is presented as a central strategy for the production of audiovisual discourses that mediate the point of views of the artists, the archive images and the freedom of the spectator to prolong the power of resignification of the film with others images and sounds of the world. The work also recognizes that the inscriptions of subjectivities present in *São Paulo: Symphony e Cacophony* (1994) and *São Paulo: Cinemacity* (1994) contribute to the current entry of these films in the archaeology of the essay film in Brazil.

Keywords: Appropriation, Archive, Essay film, Resignification, São Paulo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – VALERIAN E A CIDADE DOS MIL PLANETAS	21
FIGURA 2 – THE CLOCK	23
FIGURA 3 – JACKIE	25
FIGURA 4 – TRIUNFO DA VONTADE E PRELÚDIO DE UMA GUERRA	30
FIGURA 5 – ELES NÃO ENVELHECERÃO	32
FIGURA 6 – A PROPÓSITO DE NICE	46
FIGURA 7 – RESSACA	54
FIGURA 8 – TRANSFORMERS: THE PREMAKE	59
FIGURA 9 – O VENTO SOPRA ONDE QUER	65
FIGURA 10 – NÓS QUE AQUI ESTAMOS, POR VÓS ESPERAMOS	70
FIGURA 11 – ADOBE PREMIERE PRO CC 2019	72
FIGURA 12 – SÃO PAULO: CINEMACIDADE	77
FIGURA 13 – SÃO PAULO: SINFONIA E CACOFONIA	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: DISTÂNCIAS DAS IMAGENS APROPRIADAS.....	16
CAPÍTULO 2: CAMINHOS PARA O FILME-ENSAIO	37
CAPÍTULO 3: SÃO PAULO, DUAS VISÕES.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84
REFERÊNCIAS DE OBRAS AUDIOVISUAIS	88
APÊNDICES	92

INTRODUÇÃO

Gostaria de iniciar com uma experiência de pensamento visual a partir do documentário brasileiro *Viramundo* (1965), filme que articula em mim uma série de ideias, histórias, associações e montagens. Uma *mise-en-abyme*, imagens dentro de imagens, que percorre minha subjetividade com os filmes. A primeira sequência de *Viramundo* se dá com a chegada de um trem numa estação, com a entrada de migrantes nordestinos em São Paulo. Estas imagens me remetem ao pequeno filme *A Chegada do Trem na Estação* (1896), quando Louis Lumière posiciona uma câmera para registrar a passagem de uma locomotiva por *La Ciotat*. Por uma relação de mimese¹, aproximo os objetos (locomotiva e câmera) à história do desenvolvimento da linguagem do cinema, entre 1896 a 1965.

O movimento de chegada do trem em *Viramundo* se assemelha melhor ao que acontece em *Berlim, em Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927), um dos filmes inaugurais das sinfonias urbanas que surgiram no início do século XX. É através desta máquina que também adentramos na metrópole alemã, e assim, articulada por um jogo de espelhos históricos, reproduz o objeto e o gesto de introdução ao espaço da cidade. Dessa forma, não há exagero em considerar *Viramundo* uma sinfonia urbana, de um outro tempo e com outros personagens que vão ocupar São Paulo com sua força de trabalho e sobrevivência coletiva. No entanto, a própria metrópole brasileira já havia ganhado a sua própria sinfonia urbana com *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* (1929), um filme fantasiado pelo progresso e ausente de conflitos sociais.

Com *Viramundo* elaboro a partir das imagens de mulheres e homens nordestinos uma outra migração, interna, uma história familiar de potiguares e paraibanos pobres que se viram na necessidade de substituir Natal por São Paulo em busca de trabalho. Nos anos 1970 minha família paterna migrou para São Paulo em busca de emprego na construção civil – a mesma força de trabalho dos anos 1960 representada no filme. Já nos anos 1980 foi a vez da minha família materna, a procura de emprego no setor de serviços. Antes mesmo do meu nascimento já havia uma história, ao mesmo tempo particular e partilhada, que de alguma forma agencia a minha relação com São Paulo. A primeira viagem que fiz à cidade durou três dias de ônibus e aconteceu no ano de 1994, num contexto de lazer, de visita a familiares migrantes que conheci

¹ A partir de *La Ciotat*, a chegada de trem se estabeleceu como um paradigma no cinema, sendo comum à sua contínua recriação. Ação que não passou despercebida pelo realizador norte-americano Thom Andersen, que criou uma antologia de chegadas de trem no curta-metragem *A Train Arrives at the Station* (2016). Andersen seleciona 26 cenas de filmes, entre 1904 a 2015, para criar um filme estrutural de passagem, pela história e cinema, da locomotiva ao trem-bala.

pela primeira vez lá. Foi somente após 24 anos que realizei a minha segunda visita à São Paulo – uma viagem feita de avião que durou menos de 4 horas – em um contexto de pesquisa para o mestrado realizado junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEM/UFRN). Consciente das disparidades temporais e contextuais, sem dúvidas minha trajetória atual para o sudeste tem relação com algo maior, ainda indecifrável para mim. Apesar disso, escolhi o cinema para mediar essa travessia e reencontro com a história.

Este encontro relacional entre imagens, cidade, cinema, arquivo e história é articulado nesta dissertação em torno da produção coletiva de dois média-metragens brasileiros, quais sejam, *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1994), assinado por Jean-Claude Bernardet, e *São Paulo: Cinemacidade* (1994), trabalho coletivo de Aloysio Raulino, Marta Grostein e Regina Meyer – ambos montados por Maria Dora Genis Mourão. Os dois filmes foram produzidos no ambiente acadêmico da Universidade de São Paulo (USP) dos anos 1990, realizados por docentes que pesquisavam o cinema brasileiro, dentro da Escola de Comunicações e Artes (ECA), e o desenvolvimento urbano de São Paulo, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). São raros os estudos acadêmicos em nível de pós-graduação² sobre os filmes *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade*, havendo em maior quantidade citações sobre as obras em livros de história do cinema brasileiro, assim como críticas e entrevistas dos realizadores em alguns veículos da imprensa escrita e eletrônica.

Os média-metragens foram constituídos de apropriações visuais e sonoras de 91 filmes brasileiros que registraram São Paulo como parte de sua narrativa, personagem ou ambientação. Os realizadores e realizadoras se colocaram num primeiro estágio de observação das imagens, como receptores dos filmes, direcionando o olhar para as marcações que definem São Paulo no cinema – trabalhando com o arquivo de cinejornais, longas, médias e curtas-metragens, em película e vídeo, de origem documental e ficcional. E depois agiram sobre as imagens através da seleção e montagem dos fragmentos para formar um filme pensamento, reelaborando o arquivo para produzir um sentido histórico, poético e intelectual sobre a cidade. Podemos definir como objetivo central dos filmes o desejo de encontrar uma São Paulo dos anos 1990 nos quase 100 anos de produção do cinema brasileiro, localizando, assim, um espaço de

² É importante registrar a dissertação de Marcos Leandro Kurtinaitis Fernandes, da ECA/USP, intitulada *Found footage em tempo de remix: cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil*, no qual possui como objeto de estudo o filme *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* articulado com os conceitos de apropriação e montagem na prática criativa com o material de arquivo.

compartilhamento público de experiências sociais e cinematográficas, edificadas ao longo do tempo histórico. A dissertação adentra nos campos da apropriação das imagens e da ressignificação do arquivo, por meio da experiência com o domínio do filme-ensaio. Nesse sentido, esta dissertação busca contribuir para a arqueologia do filme-ensaio no Brasil.

Apropriação de imagens, filme-ensaio e ressignificação do arquivo são problemáticas de uma sociedade contemporânea mediada por dispositivos tecnológicos da comunicação social. Filmes ficcionais, documentários, programas televisivos, videoarte, obras audiovisuais expostas em museus e vídeos na internet são rapidamente criadas com imagens e sons originários das mais diversas mídias e fontes, sejam elas públicas ou privadas. Já se tornou prática comum a utilização de imagens dos sistemas de vigilância e dos dispositivos móveis em telejornais diários. Do mesmo modo em que é observada a presença da montagem de imagens de arquivo e *found footage* em filmes e vídeos de artistas visuais que circulam pelos mais diversos campos da arte contemporânea. Essas estratégias com as imagens do passado criam novas imagens híbridas que, por sua vez, adentram velozmente no campo da atividade cotidiana, uma vez que a produção da presença humana em imagem e som digital se traduz em um modo de viver disseminado em nossa sociedade atual.

De maneira especial, a imagem documental – integrada ao processo tecnológico de convergência digital – se fez disseminar fora do seu espaço oficial de origem, ou seja, os arquivos (públicos e privados). Logo, tal expansão dilatou o lugar da informação e da memória, que encontrou espaço propício de problematização histórica e expressão poética em filmes e vídeos de natureza ensaística e documental. Os efeitos destes procedimentos de reapropriação de imagens e sons, existentes dentro e fora dos arquivos, e sua montagem ressignificada, nos leva a questionar a produção de sentidos desse tipo audiovisual, principalmente no que diz respeito ao efeito de arquivo (BARON, 2014) e seu reconhecimento documental histórico pelos espectadores da cultura midiática contemporânea.

Conjuntamente aos processos de reapropriação atual, o conhecimento audiovisual contemporâneo é marcado pelo debate e descobrimento de uma nova categoria de observação acadêmica que organiza as produções audiovisuais em favor de uma poética das imagens e sons que centraliza a sua criação e compreensão nos conceitos de pensamento, subjetividade e experiência no espaço público. Assim, a forma do filme-ensaio (CORRIGAN, 2015) surge após a maturação e reunião de investigações e reflexões dentro de um espaço público de críticas, análises e circulação de filmes e vídeos que possuem em comum uma essência e força artística

de tradução de uma subjetividade pensante para a tela – através de um discurso performado em som e imagem em movimento. Categoria particular, que ao lado de outros três domínios do cinema delimitam o campo do audiovisual, isto é, o cinema ficcional, o documentário e o filme experimental (TEIXEIRA, 2015).

Dentro deste campo de possibilidades que é o filme-ensaio, há um tipo de produção audiovisual em específico que se diferencia de outros filmes de mesma qualidade devido à prática de apropriação de imagens alheias em seu corpo fílmico. A este grupo de filmes se dá o nome de filmes de arquivo e filmes *found footage*, pois tais produções incorporam na totalidade de sua narrativa imagens e sons pertencentes a outras fontes que não àquelas criadas pelo próprio realizador do filme no momento da sua concepção. O arquivo é assim imaginado por um conjunto de documentos audiovisuais que possuem uma história e uma função social privilegiada pelo estatuto da memória, daquilo que é escolhido para ser lembrado e armazenado – ou até mesmo esquecido, como nos casos da imagem *found footage* – constituindo, assim, um passado coletivo (nos arquivos públicos) e privado (nos arquivos familiares).

As novas associações e justaposições entre os planos ocorridas nos filmes-ensaio selecionados por esta dissertação proporcionam novas leituras e sentidos não previstos pelos realizadores das imagens de origem. São produzidas camadas e mais camadas de imagens documentais, sejam elas de valor histórico ou artístico. Esta dissertação propõe analisar a apropriação audiovisual documental em *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade*. Considerando a prática da reutilização de imagens e sons originários de diferentes mídias e variadas fontes, sua recombinação documental no processo de montagem e a produção de um efeito de arquivo por meio destes procedimentos.

Nesse contexto, as seguintes questões podem ser levantadas: como ocorre a apropriação audiovisual documental nestes filmes-ensaio? E como se dá a formação do pensamento visual dos realizadores a partir da resignificação das imagens de arquivo? Assim, esta dissertação combinará domínios de estudos distintos, observando as intercessões e incoerências entre autores e conceitos, para responder de forma satisfatória os problemas associados ao objeto de pesquisa. Nosso trabalho une dentro de uma dimensão cultural da comunicação midiática a organização de conceitos que envolvem: a apropriação audiovisual; a análise cinematográfica; o domínio do filme-ensaio; as imagens de arquivo; e a resignificação audiovisual.

A apresentação textual deste trabalho foi pensada seccionalmente de maneira a contemplar a análise dos objetos da pesquisa em diálogo com cada um dos dispositivos teóricos

elencados. De tal modo que, a dissertação é composta por três capítulos que apresentam, no geral, uma análise das atividades de apropriação imagética com as imagens de arquivo, seguidas de uma revisão bibliográfica e crítica da forma do filme-ensaio, e por fim um exercício de pensamento visual sobre os filmes *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade*. Durante todo o texto, lançaremos mão também de diversos exemplos sínteses de filmes e vídeos dos mais diversos campos do audiovisual para expor a diversidade do conjunto de obras que utilizam a imagem de arquivo e o filme-ensaio como catalisador de narrativas e pensamentos audiovisuais.

No primeiro capítulo, intitulado *Distâncias das imagens apropriadas*, será problematizado o estado das imagens em circulação na contemporaneidade, observando a natureza histórica das imagens de arquivo e alguns processos de apropriação e recepção que atravessam a fruição audiovisual. No segundo capítulo, denominado *Caminhos para o filme-ensaio*, discutiremos a presença do ensaístico no desenvolvimento do cinema, destacando alguns elementos que orientam nossa compreensão do filme-ensaio como um domínio particular do cinema. E no terceiro capítulo, sob o título de *São Paulo, duas visões*, haverá a análise fílmica e a discussão sobre a história de produção dos filmes *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade*, partindo da investigação do arquivo cinematográfico utilizado.

Por fim, o contínuo percurso de investigação sobre apropriação e filme-ensaio resultou numa proposta de projeto audiovisual em conjunto com a mestrandia Diana Xavier Coelho e sua cartografia audiovisual das obras independentes produzidas no Rio Grande do Norte. Dessa forma, criamos um argumento de um filme-ensaio que unificou as nossas pesquisas e objetos empíricos aos quais ambos se dedicaram no mestrado³. O resultado foi um projeto de filme-ensaio sobre a cidade de Natal (RN) construída a partir da apropriação audiovisual de filmes potiguares realizados entre 2010 a 2019 que apresentam as quatro zonas da cidade como parte de sua narrativa visual. O projeto foi submetido e aprovado no Edital (004/2018) de Fundo de Incentivo à Cultura (FIC 2018), lançado pela Prefeitura Municipal do Natal. O filme-ensaio tem como título provisório *Natal, Cidade/Memória* e será realizado no final deste ano, com previsão de lançamento no início de 2020.

³ O projeto teve início com uma provocação criativa do realizador e professor Carlos Segundo, que após avaliar as nossas pesquisas, durante o Seminários de Orientação de Dissertação II, sugeriu que nós produzíssemos um filme em conjunto como resultado final do mestrado. De minha parte, há igualmente uma inspiração na proposta da dissertação *A palavra sobreposta: imagens contemporâneas da Segunda Guerra em Natal*, em apresentar também um produto audiovisual associado ao texto da pesquisa (COSTA, 2013, p. 10).

CAPÍTULO 1

DISTÂNCIAS DAS IMAGENS APROPRIADAS

O mundo contemporâneo está marcado por um contínuo processo de crise sobre o estado da imagem. Não há direções certas de quando este incômodo essencial passou a tirar o sono de pesquisadores, artistas, filósofos e realizadores da arte audiovisual. São inquietações registradas por movimentos da crítica, dispersos ao longo do tempo, e provocadas pelas circunstâncias tecnológicas de cada período histórico. No entanto, tais afirmações de crise são enfáticas e audíveis quanto a constante metamorfose das nossas experiências com as imagens, em lugares que vão da produção, passando pela circulação até o armazenamento dos tipos audiovisuais.

Esta multiplicidade de entendimentos, que sempre se distancia de uma compreensão comum, promove reações diversas a cada inflexão de análise e a cada produto audiovisual criado e recriado por uma sociedade eletrônica e midiática como a nossa. No entanto, há uma dupla força de observação que busca mover a percepção sobre as imagens de forma pendular. Por um lado, elas possuem uma energia libertadora, são imagens de independência, que suscitam a conquista dos meios de produção, quais sejam, seus dispositivos técnicos imediatos (câmeras) e finais (telas). Por outro, são imagens de controle, imersos num aparelho codificado no qual não possuímos vontade de criação, formas de reprodução sem pensamento, ideologicamente programadas.

Minha relação com as imagens neste trabalho é igualmente dupla, que aparentemente sustenta posições contrárias, mas que no final se traduz num objeto relacional que considera a imagem num estado permanente de fluxo e pensamento. Duas faces de uma mesma moeda, um *doppelgänger*⁴, uma dobra entre a liberdade e o controle, entre a experimentação e a reprodução, entre o passado e o presente, de uma imagem que escapa de sólidos significados a cada novo sistema de sentido, produção e circulação inventados na contemporaneidade.

Um ponto de partida desta crise sobre a imagem está na percepção de que vivemos numa nova modernidade, que desde o final dos anos 1970 é caracterizada pelo exagero, pela hipérbole nas mais diversas esferas da vida.

⁴ Termo de origem da cultura alemã, é utilizada para designar uma duplicação do ser, que geralmente guarda um lado positivo e outro negativo.

Tecnologias genéticas, digitalização, ciberespaço, fluxos financeiros, megalópoles, mas também pornografia, condutas de risco, esportes radicais, performances, *happenings*, obesidade, dependência de drogas: tudo aumenta, tudo se extremiza e se torna vertiginoso, “sem limite”. É como uma imensa fuga para a frente, uma engrenagem sem fim, uma modernidade exagerada, que se apresenta a segunda modernidade. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.49, grifo dos autores).

Esta *hipermodernidade* se traduz nas imagens, no cinema contemporâneo, em todos os seus processos de experiencição, que vão além da produção à recepção. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy caracterizam este movimento ultramoderno no cinema em três tipos de imagens inéditas, todas carregadas de espetáculo. A primeira, a *imagem-excesso*, define-se pela proliferação das formas de excrescências que narram e estruturam o cinema atual, por exemplo, nas trilogias e nas narrativas seriadas (2009, p.72); a segunda, a *imagem-multiplex*, trata da complexificação e diversificação da forma fílmica dentro de um sistema que coabita com a simplicidade criativa, como nos *blockbusters* (2009, p.67); e a terceira, a *imagem-distância*, diz respeito ao poder de autorreferencialidade das imagens, do cinema dentro do cinema, das citações e dos *remakes* (2009, p.68).

Nesse sentido, dentro do *hipercinema* contemporâneo, o filme *Valerian e a Cidade dos Mil Planetas* (2017), do realizador francês Luc Besson, se apresenta como síntese deste processo de *hipercultura* atual, presente já na abertura, nos primeiros cinco minutos de filme. Primeiro, o excesso sinestésico, ao longo de 2 horas e 17 minutos do filme 3D, há 2.355 mil planos de efeitos visuais (VFX)⁵, dentro de um orçamento de *blockbuster* de 180 milhões de dólares, produzido de forma independente pelo estúdio francês *EuropaCorp* – marcado duplamente como a produção independente mais cara já realizada e o maior investimento por um estúdio não estadunidense⁶. A título de comparação, em *O Quinto Elemento* (1997), filme que deu status a Luc Besson como um diretor reconhecido de ficção científica, houve apenas 250 planos de efeitos visuais, e o filme que custou 90 milhões de dólares.

⁵ GIARDINA, C. 'Valerian' Features 2,355 Visual Effects Shots, 600 More Than 'Rogue One'. In: *The Hollywood Reporter*. 17 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/valerian-features-2355-visual-effects-shots-600-more-rogue-one-1019898>>. Acesso em: 23 set. 2019.

⁶ RODRIGUEZ, A. “Valerian” is the most expensive non-US film ever made—but it’s actually not much of a risk. In: *Quartz*. 20 jul. 2017. Disponível em: <<https://qz.com/1033865/valerian-luc-bessons-sci-fi-epic-is-the-most-expensive-non-american-film-ever-made/>>. Acesso em: 23 set. 2019.

Segundo, a complexidade ampliada, por meio do espetáculo visual do *blockbuster* que não se permitiu realizar como uma trilogia, já planejada e em desenvolvimento pelo diretor⁷, devido ao mau desempenho nas bilheterias em todo mundo. Uma aventura intergaláctica, sobre a multiplicidade de espécies no universo, um cinema globalizado, por estreiar nas principais bilheterias do mundo. Como referenciado no título, *Valerian* é um longa-metragem que quer dar conta de um universo de 200 espécies de extraterrestres, todos unidos em Alpha, a “cidade de mil planetas”, uma overdose de excrescência, multiplicidade de sons, escalas, cores, texturas, brilhos, corpos flácidos, deformados e potentes (tudo em terceira dimensão).

E terceiro, a referencialidade reflexiva, o filme adapta o texto e imagens de uma HQ de ficção científica belga chamada *Valérian e Laureline*, de 1967. Este mesmo diretor de um clássico da ficção científica, a ópera espacial *O Quinto Elemento*, e o mesmo roteirista que criou para o cinema as personagens *kick-ass*, como Nikita, Mathilda, Leeloo, Joana D'Arc e Lucy, e agora Laureline. Vemos aqui uma lógica que revisita os produtos de uma cultura ocidental, dentro e fora do cinema, transformando o passado em algo novo, avançando a cultura audiovisual com um reconhecimento seguro⁸.

É neste terceiro estatuto da imagem na hipermodernidade que deteremos mais atenção neste trabalho. A imagem-distância também dá conta de uma diferença entre o presente e passado da imagem, distância que o cinema usa para interrogar o seu próprio campo da arte.

A imagem-distância vai muito além dos *remakes* e das continuações. Mais diretamente, ela se manifesta hoje numa distância do cinema em relação a si mesmo. Isso se observa, em primeiro lugar, pela frequência, no interior dos filmes, de outros filmes cujos trechos são inseridos até na trama narrativa. O procedimento não é novo, mas sua multiplicação é evidente, assim como o valor que lhe é atribuído. Não se trata tanto de citar para homenagear e sim de provocar uma reflexão sobre o próprio filme. Não mais a simples ilustração, mas uma *mise-en-abyme* [uma representação dentro da outra], segundo uma rede de significações que circula entre o filme e outros filmes no interior do filme. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.126, grifo dos autores).

⁷ SCHWERDTFEGGER, C. Are Valerian Sequels Coming? Here's What Luc Besson Said. In: *CinemaBlend*. 19 jul. 2017. Disponível em: <<https://www.cinemablend.com/news/1682679/are-valerian-sequels-coming-heres-what-luc-besson-said>>. Acesso em: 23 set. 2019.

⁸ Há um neologismo que começa a circular na hipercultura, o *newstalgia* (a junção dos termos *new* + *nostalgia*), que sintetiza, ao mesmo tempo, a atualização dos produtos culturais do passado e a guarda de uma essência reconhecida pelo consumidor. CUMMINGS, B. “Newstalgia” and How Your Audience Is Different in 2017. In: *The Garrigan Lyman Group*. 17 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.glg.com/blog/spread-the-newstaglia>>. Acesso em: 23 set. 2019.

O uso de imagens dentro de imagens, de sons dentro de sons, é uma prática disseminada não só pelo hipercinema, mas igualmente generalizada em todos os aspectos da vida cotidiana, contexto não mais afastado da arte, como fizeram valer as vanguardas artísticas desde o começo do século XX. É o audiovisual dentro dele mesmo. Como na ficção *Valerian e a Cidade dos Mil Planetas*, na sua sequência de abertura, que se propõe a contar a história da cidade de Alpha dentro de sua própria diegese, que parte de 1975 até um futuro desconhecido.

Luc Besson lança mão de uma apropriação imagética e histórica, qual seja, do uso de uma imagem gravada da histórica Missão Apollo-Soyuz⁹, transmitida pela televisão a época. No filme, a imagem é inicialmente marcada na tela com a inscrição “1975”, no qual vemos o momento da abertura das portas entre as duas naves, simbolicamente marcada pelo aperto de mão entre o astronauta Thomas P. Stafford e o cosmonauta Alexey A. Leonov. A imagem do evento, colorida e num aspecto padrão 4:3, é gradualmente expandida para o formato anamórfico na proporção 21:9 – de uma estética da imagem arranhada e suja para a nitidez e clareza digital –, momento no qual saltamos de 1975 para o ano de 2020, quando notamos uma complexa estação espacial internacional (ao fundo) recebendo uma nave chinesa (em primeiro plano). A partir desta expansão da imagem, entramos gradualmente no tempo ficcional do filme, no progressivo futuro da ficção científica *Valerian*, no ano de 2020¹⁰, em seguida em 2031, em 2150, até um futuro indeterminado, marcado pela mensagem “400 anos depois”. Observamos cena após cena a formação de uma federação humana composta por representantes de diversos países e etnias que, em seguida, juntam forças com um conjunto de espécies alienígenas para completar o projeto de paz intergaláctica do filme e dar início a sua narrativa aventureira a favor desta mesma união¹¹.

⁹ A Missão Apollo-Soyuz foi uma missão espacial conjunta entre os Estados Unidos e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas que realizou sua primeira acoplagem conjunta entre as naves Apollo 18 e a Soyuz 19, em julho de 1975. Em plena Guerra Fria, a missão fazia parte de um programa de aproximação entre as duas nações. The Apollo-Soyuz Mission. In: NASA. 18 mar. 2010. Disponível em: <https://www.nasa.gov/mission_pages/apollo-soyuz/astp_mission.html>. Acesso em: 23 set. 2019.

¹⁰ As imagens do futuro têm sua temporalidade precisamente marcada no filme. Para quem assistiu em 2017 existe em 2020 um futuro imaginado e próximo. Já para um espectador que assistirá o filme depois do ano de 2020 atestará outra relação temporal com as imagens. A imagem de 2020 passa a ser um passado imaginado e gradualmente distante. Relação que pode ser especialmente sentida em ficções científicas, sobretudo em longas fartamente comentados pela hipercultura contemporânea, como em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) e em *Westworld: Onde Ninguém tem Alma* (1973).

¹¹ Toda esta sequência tem como trilha sonora a música *Space Oddity*, escrita e performada por David Bowie, em 1969. Além de uma homenagem ao artista, morto em 2016, a sua música atravessa o filme com uma mensagem retórica – excesso e referência –, reafirmando a sensação de deslumbramento e descobrimento do espaço.

Todo o comentário político, humanitário e multicultural que esta sequência inicial suscita é marcada simbolicamente pelo mesmo gesto presente no plano inicial apropriado, ou seja, no aperto de mão entre diferentes, entre adversários com projetos históricos distintos. Besson imagina com *Valerian* um futuro alternativo que começa em 1975 e que se desenvolve num projeto harmônico entre norte-americanos e soviéticos em direção à prosperidade humana e extraterrestre. Para além de todas as hipérboles que afirmam o filme naquilo que viemos defendendo como hipercinema, é a imagem-distância da Missão Apollo-Soyuz em *Valerian* que sintetiza uma imaginação do cinema sobre um documento histórico, uma atitude de pensamento e reelaboração sobre as imagens do passado.

Os filmes que se lançam por esse caminho são assim diálogos do cinema consigo mesmo, uma interrogação da sétima arte sobre suas ligações com o real e as imagens pletóricas da época, sobre suas relações com a História e com sua história específica, seu lugar num mundo que se virtualiza. Outro tempo, outro cinema: agora é a distância interna, o olhar do cineasta sobre seu filme e sobre o cinema que se impõem como uma evidência. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.131).

A apropriação das imagens da televisão funciona como uma marcação da experiência histórica¹² através de uma representação do real, isto é, a imagem de arquivo da Missão Apollo-Soyuz atesta a existência do evento do passado. Ao apresentar na tela a data de 1975, o realizador assegura ao espectador um “antes” do tempo de lançamento do filme – o “presente” em 2017 –, além de anunciar um “depois” com as datas 2020, 2031 e 2150, elaborando uma nova distância temporal, uma característica principal em filmes do gênero da ficção científica. Contudo, ao lado da experiência com o passado há, ao mesmo tempo, uma fabulação sobre o real, uma ação deliberada de fantasiar sobre o que poderia acontecer à humanidade se a missão espacial tivesse unido os dois países. Houve uma liberdade criativa sobre a imagem de arquivo e a história, ação que possibilita que a narrativa fílmica dê prosseguimento ao seu projeto de ficção.

¹² A definição de um fato histórico atravessa várias mediações discursivas e científicas. Autorizado ou não por historiadores, Luc Besson fabrica sua própria história em *Valerian e a Cidade dos Mil Planetas*, primeiro através da inserção de uma imagem que reproduz a percepção técnica e estética das imagens de televisão dos anos 1970. Esta experiência do passado no filme é mediada sim por um documento histórico – Apollo-Soyuz aconteceu e foi gravado – porém seu reconhecimento enquanto tal pelo espectador é o que nos interessa enquanto sentido da análise fílmica.

FIGURA 1 – VALERIAN E A CIDADE DOS MIL PLANETAS

FONTE: Compilação do autor (2019).

Dessa forma, a partir da inserção da imagem de arquivo passamos a conhecer e enxergar um tempo decorrido. O cinema passa a nos oferecer uma experiência imediata com o passado através de uma apropriação documental. No entanto, como essa experiência do passado é percebida? O espectador sempre identifica a imagem de arquivo como procedente do passado?

Como se dá a ação apropriativa audiovisual no campo do cinema? O que podemos considerar atualmente como imagem de arquivo e como ela medeia nossa relação com o passado e a história? Estas são algumas das perguntas necessárias para avaliarmos qual o estado da experiência com as imagens do passado nesta hipermodernidade.

Longe de apenas uma provocação inocente e localizada na modernidade, Marcel Duchamp introduz com os *ready-mades* uma nova crise em torno da ação criativa humana nas obras de arte. O envio de *Fonte* (1917) para o salão da Associação de Artistas Independentes, de Nova York, naquele ano, contribuiu para desorganizar ainda mais todo um sistema de compreensão que ainda persistia em atribuir ao esforço físico do artista a criação da obra de arte – discurso que designava principalmente à pintura e à escultura o lugar de expressão basilar dos suportes visuais que emanavam arte. Nesse sentido, para um objeto possuir essência artística era necessário ser único, carregado de uma atuação humana específica, mediada pelas mãos e existente num ambiente de arte permeado por instituições¹³ que afirmavam que o objeto pertencia ou não aquele espaço.

Numa entrevista para a BBC, no programa *Late Night Line-Up*¹⁴, em 1968, Duchamp desenvolve o que seria a aplicação do conceito de *ready-made* na arte. Os *ready-mades* eram aqueles materiais da vida cotidiana produzidos em escala industrial para o consumo, que selecionados por uma indiferença estética, eram assinados e numerados pelo artista – limitando sua reprodução contínua a partir de uma serialização finita do objeto¹⁵. A crítica radical ao espaço da arte realizada pelas vanguardas, às instituições que referendam este mesmo sistema, contribuiu para a aproximação da arte à vida, distinguindo os objetos do cotidiano de seu valor estritamente comercial e banal, tornando-os materiais para a expressão subjetiva. As

¹³ Cocchiarale designa como instituições: “[...] o museu, o artista, as galerias, o mercado, a crítica, a história da arte, a estética e o público [...]”. COCCHIARALE, F. O espaço da arte contemporânea. In: CANTON, K.; PESSOA, F. (Org.). *Sentidos e arte contemporânea*. Vitória: Vale, 2007, p. 186.

¹⁴ Joan Bakewell in conversation with Marcel Duchamp. In: *BBC Arts*. 16 set. 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p04826th>>. Acesso em: 23 set. 2019.

¹⁵ Ao todo Duchamp produziu apenas 13 *ready-mades* até a década de 1920, sendo a *Fonte* a escultura que possui atualmente 17 versões assinadas pelo pseudônimo R. Mutt, espalhadas em diversos museus pelo mundo. LIMA, J. D. de. A ‘Fonte’ de Duchamp faz cem anos. Qual foi o impacto (e o legado) do mictório como obra de arte. In: *NEXO*. 05 mar. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/03/05/A-‘Fonte’-de-Duchamp-faz-cem-anos-Qual-foi-o-impacto-e-o-legado-do-mictório-como-obra-de-arte>>. Acesso em: 23 set. 2019.

contribuições de Duchamp foram sentidas especialmente nos Estados Unidos, nos fins dos anos 1950, a partir dos movimentos artísticos como o Fluxus e a Pop Art¹⁶.

Não é coincidência a forte influência de Duchamp sobre a arte contemporânea. Vejamos a videoinstalação *The Clock* (2010), de Christian Marclay, criada a partir da apropriação audiovisual de dezenas de filmes e programas de televisão para gerar um único vídeo com imagens de relógios que reproduzisse 24 horas em tempo real. A reflexão de Marclay sobre a passagem do tempo é realizada através da própria representação do tempo – figurada por imagens de relógios ou ações dependentes delas –, traduzindo-se numa experiência cinematográfica que pretende comentar sobre a vida presente (do espectador) com as imagens do passado (do cinema). Nesse sentido, a cada nova montagem da videoinstalação em espaços geográficos distintos, o vídeo é sincronizado com o horário local para que o espectador da instalação ao olhar o seu relógio veja o tempo transcorrer igual na tela. O tempo do filme como o tempo da vida. Sem dúvida, ao longo dos três anos de produção de *The Clock*, Marclay buscou expandir a imagem-distância ao limite de sua proposta, transformando o vídeo num pensamento sobre a história do cinema por meio de suas próprias imagens.

FIGURA 2 – THE CLOCK



¹⁶ “A percepção em relação a Marcel Duchamp é, basicamente, a percepção em relação à arte do final do século XX, tão profunda foi sua influência.” MICHAEL, R. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 14-15.

FONTE: Compilação do autor (2019)¹⁷.

Jean-Claude Bernardet vai refletir sobre “[...] fazer filmes com pedaços de filmes já feitos [...]”, no seu próprio cinema, em *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1994) e *Sobre os Anos 60* (2000), considerando o método dos *ready-mades* de mudar o sentido do objeto ao deslocá-lo do seu ambiente original para um outro espaço alheio: “Nos filmes que realizei, há algo de *ready-made* na medida em que as imagens encontradas prontas mudam de significação ao serem transpostas de um contexto (o filme original) para outro (o filme sendo feito).” (2000, p.31). É neste movimento que ocorre a apropriação, a extração de uma imagem e sua restituição em outro contexto, que pode guardar, ou não, as características originais de tempo, espaço ou sentido. Porém, menos radical que os *ready-mades*, que aniquilam a criação do artista, o sentido da obra e o contexto de realização e circulação, nos filmes de arquivo de Bernardet a apropriação se dá dentro do mesmo sistema do cinema. O deslocamento de filmes para compor outros filmes, podendo guardar (citação) ou não (ressignificação) o seu sentido original no novo contexto (outro novo filme com a mesma estrutura de recepção e circulação). Assim, é importante considerar o ato de Marclay como extremo, que foge ao tradicional, por deslocar a natureza das imagens do cinema e da televisão para o espaço participativo da videoinstalação.

Num sentido contrário, concorrente à apropriação, há uma compreensão de que a criação cinematográfica sobre o passado deve ser ativada por um tipo de representação que passa pelo processo interno de produção da narrativa fílmica. São filmes que resistem à totalidade da imagem de arquivo, que de alguma forma criam estratégias de mimese sobre o documento. Por exemplo, em *Jackie* (2016), de Pablo Larraín, drama histórico que reconta o período do trágico assassinato do presidente John F. Kennedy a partir da perspectiva da primeira-dama Jacqueline Kennedy. Entre diversas cenas em que o realizador se furta em mesclar na narrativa planos de arquivo e ficcionais¹⁸, isto é, imagens do passado e imagens fabuladas, lançando dúvida sobre a sua forma original, Larraín autoriza outro processo de mimese por meio da reconstrução fiel de uma imagem histórica¹⁹.

¹⁷ Montagem realizada a partir de imagens amadoras captadas da videoinstalação que foram compartilhadas no *YouTube*. CANAL HLGfilms. Christian Marclay, *The Clock*. Disponível em: <<https://youtu.be/xp4EUryS6ac>>. Acesso em: 23 set. 2019.

¹⁸ Tais momentos são experienciados no filme durante a chegada dos Kennedy's (14'11") ao Aeroporto de Dallas Love Field (Dallas, Texas) e durante a saída, após a tragédia (22'58").

¹⁹ Há uma grande quantidade de ficções que se furtam deste método de fabulação com as imagens da história, sem dúvidas, no campo da comédia, destacam-se pelo uso inteligente dos efeitos os filmes *Forrest Gump: O Contador*

No filme, durante a encenação da visita guiada pela Casa Branca por Jackie Kennedy – sob o título original *A Tour of the White House*, um programa de televisão especial produzido pela CBS e NBC, em 1962 –, foi operado uma reencenação da entrevista dada pela primeira dama, partindo da cópia impecável entre a imagem de arquivo e a imagem ficcional²⁰. Há em *Jackie*, simultaneamente, uma imagem da ficção imediata do filme (o instante 01:31'35”, no qual vemos a estética indicadora do presente), em seguida uma imagem de simulação (o instante 01:31'35”, em que há uma mimese do passado), e por fim uma imagem de representação (o instante 00:22'00”) do programa de televisão que captou o evento existente, imagens no qual o filme pesa a sua simulação por toda a narrativa.

FIGURA 3 – JACKIE



de Histórias (1994), de Robert Zemeckis, e *Zelig* (1983), de Woody Allen. Este último é um bom exemplo do poder da ironia que o agenciamento das imagens de arquivo pode causar no espectador.

²⁰ Não há limites para a apropriação na cibercultura, um exemplo disto é que há no site *YouTube* uma comparação plano a plano entre o programa de televisão e o filme. CANAL dimitreze. Jackie (2016) - scene comparisons. Disponível em: <<https://youtu.be/38cpBFt6DIg>>. Acesso em: 23 set. 2019.



FONTE: Compilação do autor (2019)²¹.

Para que a representação mimética do passado ocorra é necessário ativar toda a engrenagem que mobiliza as áreas internas de produção do cinema. A direção de fotografia precisa emular uma semelhança estética com a imagem do passado, seja no enquadramento, na proporção da tela, com movimento ou sem, na cor ou na sua ausência, na iluminação, no equipamento, gravado em película ou digital. A direção de arte buscará copiar o espaço da cena, fabricá-lo ou revisitá-lo, seja no figurino, na maquiagem ou nos objetos. A direção precisa duplicar a *mise-en-scène*, refazê-la segundo aconteceu, com um trabalho muito próximo aos atores e atrizes, estes que necessitam copiar os gestos, a entonação da voz, o tempo da fala, isto é, disciplinar o corpo em favor da repetição de um texto escrito e de uma imagem modelo já existente – operação que ocorre igualmente na pós-produção, durante a montagem e na adição

²¹ Montagem a partir de imagens coletadas do filme *Jackie* (2016) e do vídeo *Jacqueline Kennedy: A Tour of the White House – 1962*. CANAL Joseph Hewes. *Jacqueline Kennedy: A Tour of the White House - 1962*. Disponível em: <<https://youtu.be/pFS4R2S9rQI>>. Acesso em: 23 set. 2019.

de VFX aos planos. Nesse sentido, o cinema se comporta como arte impura quando ele mesmo ativa a linguagem cinematográfica em seu favor.

Curiosamente, ao lado da fotografia, o cinema é uma das poucas artes na qual sabemos a sua data precisa de nascimento, “É um acontecimento único na história das civilizações”, como acerta o crítico húngaro Belá Balasz (1996 *apud* LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.33). A arte técnica possui em suas características íntimas uma ação apropriativa das outras poéticas visuais e textuais e, ao mesmo tempo, uma existência revolucionária. O teórico da imagem Jacques Aumont vai problematizar o que há de moderno no cinema, considerando a sua particularidade original, para depois pensá-lo ou ensaiá-lo como arte contemporânea:

O cinema surgiu fora da arte, como uma curiosidade científica, uma diversão popular e também como uma mídia (um meio de exploração do mundo); entretanto foi rapidamente reivindicado como arte (e até mesmo, de modo notável, a primeira arte *inventada*) e como *medium* (um meio de criação). (AUMONT, 2008, p.13).

Ao contrário das outras artes, o cinema é devedor do progresso de uma invenção técnica (o cinematógrafo, cinetógrafo e cinetoscópio) de industrialistas como os irmãos Lumière e Thomas Edison, sendo assim, não constituída de uma necessidade artística observada e originada no campo da tradição das artes (escultura, literatura, pintura, teatro, arquitetura e música). Neste mesmo sentido, o cinema tem compromisso com a ciências naturais, a partir das experimentações técnicas (cronofotógrafo e zoopraxiscópio) com animais e humanos, dos inventores Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge.

Se considerarmos o cinema a partir do cinematógrafo dos irmãos Louis e Auguste Lumière, absorvendo assim toda uma narrativa francesa de invenção da arte, a forma coletiva de experimentação das imagens em movimento, ou seja, a experiência da sala de cinema, podemos entender 1895 como o marco inicial. Entretanto, é possível acreditar no início do cinema a partir da invenção do cinetógrafo (*Kinetograph*) e o cinetoscópio (*Kinetoscope*) por Thomas Edison, em 1891, assumindo a posição de uma historiografia estadunidense e concebendo a experiência com o cinema de uma forma mais individual – próxima a nossa verdade contemporânea, no qual o consumo das narrativas audiovisuais se dão, num crescente, através das telas pessoais (televisão, computadores, *smartphones* e realidade virtual) e sob os serviços de vídeo sob demanda (VOD). Não é por acaso que ambas as tecnologias da arte, cinema e fotografia, advêm de uma época absolutamente moderna.

Este poder de delimitação da gênese da imagem em movimento é gerador de consequências ontológicas para a modernidade. Porque concomitante ao ato de captar as imagens e exibi-las, percebe-se uma vontade de guardar os registros, conservá-los para a formação de um tipo de discurso histórico sobre a verdade de uma época e do próprio dispositivo cinematográfico. Nesse sentido, uma questão histórica parece urgente, isto é, quando o cinema passa a se tornar um documento de valor histórico? E em seguida, quando o método de apropriação das imagens em movimento surge como discurso no cinema?

A historiadora Mônica Almeida Kornis oferece um vislumbre do começo desta relação entre a imagem do dispositivo cinematográfico e de sua potência como imagem de um arquivo:

Os primeiros registros dos quais se tem notícia sobre o reconhecimento do filme como documento histórico não partiram de historiadores. Em 1898, no texto “Une nouvelle source de l’histoire: création d’un dépôt de cinematographie historique”, o câmara polonês Boleslas Matuszewski, que trabalhou com os irmãos Lumière, não só reconheceu a importância do filme enquanto documento histórico como destacou sua relevância no ensino, demonstrando ainda preocupação com a criação de depósitos de guarda para esse material. (KORNIS, 2008, p.16-17).

Tal ligação diz respeito a uma concepção de que a captação do filme pelo fotógrafo correspondia ao registro fiel da realidade observada por ele, no qual o movimento era o garantidor da reprodução da verdade.

[...] havia uma crença no documento-filme em função de sua capacidade mimética de reprodução da realidade, intensificada pela existência do movimento. Assim como a fotografia, era privilegiada por sua função documental, uma vocação quase natural, intrínseca ao próprio meio. Seguiu essa perspectiva a atenção dada no Congresso Internacional das Ciências Históricas, realizado entre 1926 e 1934, à preservação de filmes em arquivos. O foco dirigia-se aos filmes de atualidade, mais tarde denominados cinejornais, pela noção de que seu material estava livre da influência pessoal de seus realizadores, sendo, por isso, mais fidedigno aos fatos. (KORNIS, 2008, p.18).

Como destaca a historiadora, os cinejornais carregavam um discurso objetivo e factual entendido à época como garantidor de um valor documental. Porém, num sentido contrário, neste mesmo formato audiovisual, havia as primeiras práticas de reutilização de imagens para construir novos discursos, como aponta o historiador Jay Leyda:

Como o historiador e teórico do cinema, Jay Leyda, demonstrou, a apropriação e articulação editorial de filmes de fontes diferentes remonta aos primeiros dias da exibição de filmes e ao estabelecimento do cinejornal. No entanto, os usos de imagens

de filmes preexistentes em documentários para refletir especificamente sobre eventos históricos remontam à década de 1920, quando o cineasta soviético Esfir Shub reeditou filmagens antigas dos últimos anos do domínio czarista russo a fim de contar uma nova – e triunfante – narrativa do nascimento do comunismo russo em seu filme, *A Queda da Dinastia Romanov* (1927). (BARON, 2014, p.05, tradução nossa).

Não é por acaso que todas estas questões envolvendo o uso documental das imagens atravessam o começo do século XX, especialmente por meio de uma dicotomia entre o filme documentário e o filme ficcional. É entre as décadas de 1910 e 1920 que dois longas-metragens são enraizados por uma tradição como pioneiros da linguagem cinematográfica: um no campo da ficção, o filme racista *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D.W. Griffith, e o outro no campo do documentário, *Nanook do Norte* (1922), de Robert J. Flaherty.

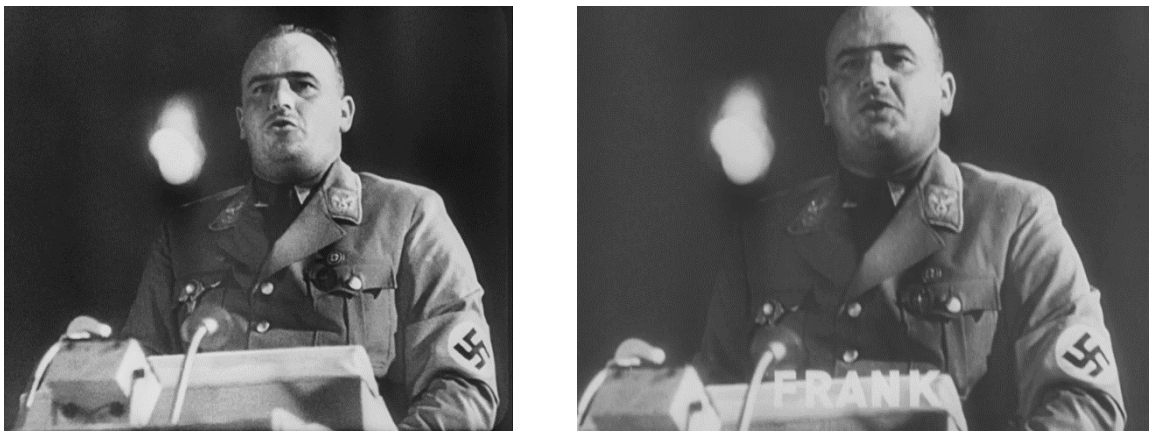
Nesse sentido, é no documentário de guerra que as primeiras apropriações aconteceram com mais força dentro do campo do cinema. Não só os cinejornais serviam de fonte material de imagens, mais os próprios documentários de propaganda produzidos pelas nações em conflito na Segunda Guerra Mundial foram amplamente manipulados e utilizados por todos os adversários. Este é o caso da série *Why We Fight*, composta por sete documentários que serviam como material de propaganda junto ao público norte-americano para aumentar o apoio às forças armadas dos Estados Unidos no seu esforço de guerra.

O diretor estadunidense Frank Capra foi um dos mais ativos neste projeto, em seu primeiro filme que inaugura a série, *Prelúdio de uma Guerra* (1943), Capra realiza um exercício de apropriação que ressignifica as imagens de *Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl. Isto é, antes o filme de Riefenstahl fora feito com a intenção de glorificar o nazismo e demonstrar sua força e popularidade, agora com Capra, as imagens de *Triunfo da Vontade* são transformadas em um discurso que produz deboche e ameaça à democracia. Em *Prelúdio de uma Guerra* há uma atitude crítica sobre as imagens do nazismo, que quando colocadas ao lado das imagens do império japonês e do fascismo italiano, geram uma narrativa que compele a luta contra estes inimigos, ao mesmo tempo em que há sátira das personalidades fascistas.

Ao analisar o efeito e o papel da manipulação das imagens de arquivo para a criação de ironia, seja com o objetivo de produzir sátira ou não, a pesquisadora Jaimie Baron pondera que todas as apropriações potencialmente produzem ironia, porém é necessário que haja “[...] uma certa distância crítica entre os espectadores e os documentos na tela [...] Essa distância pode ocorrer em relação a contextos que o espectador vivencia como ‘outro’, seja este outro um contexto temporal ou um contexto intencional.” (2014, p.36). Deste modo, a distância não

precisa ser necessariamente entre o passado e o presente, ela pode acontecer dentro da própria atualidade do espectador. Como no caso de *Prelúdio de uma Guerra*, na qual a manipulação ocorreu nas imagens contemporâneas à sua produção para criar o efeito de imediatismo da luta contra o fascismo. Sem dúvidas há uma construção discursiva que atualiza as imagens do pré-guerra de 1935 às imagens do corrente conflito que estavam no seu auge em 1943. Porém é importante complementar que a construção narrativa e imagética de *Triunfo da Vontade* já criará uma sensação de conflito iminente.

FIGURA 4 – TRIUNFO DA VONTADE E PRELÚDIO DE UMA GUERRA



FONTE: Compilação do autor (2019)²².

Os sete filmes da série *Why We Fight* são um grande exercício de compilação das imagens de guerra geradas no período. Sem dúvidas todo o contexto que envolveu a Segunda Guerra demonstrou a potência do uso do cinema para a política e propaganda. Contudo, os documentários de guerra não cessaram de existir, ao passar do século XX mais conflitos surgiram, gerando mais e mais imagens. Dentro desse subgênero, nasceram outros documentários que reelaboraram as imagens de arquivo geradas nos conflitos para criar uma história de pura compilação. Por exemplo, *The Atomic Cafe* (1982) e *Trinity and Beyond: The Atomic Bomb Movie* (1995), que tratam do desenvolvimento do projeto nuclear a partir dos arquivos de propaganda e dos testes das bombas, do cômico ao dramático.

É também na televisão norte-americana que as imagens de arquivo serão trabalhadas em narrativas seriadas, a exemplo da minissérie *A História Não Contada dos Estados Unidos*

²² Em *Prelúdio de uma Guerra* (figura à direita) o narrador anuncia “Olhe bem para esses homens sérios, eles seriam os governantes da raça dominante.”, em seguida parafraseia junto a imagem do Ministro da Justiça Hans Frank “Nos obedecemos cegamente e terão seu lugar de direito no mundo.” Já em *Triunfo da Vontade* (figura à esquerda), o ministro fala para o público: “Estas leis do Reich podem assegurar a vocês companheiros que sua vida e existência estão seguras neste Estado Nacional-Socialista da ordem, liberdade e lei.”

(2012-2013), produzida e narrada por Oliver Stone, que em dez episódios compostos somente por imagens apropriadas, revisita a história estadunidense a partir da perspectiva belicista de sua nação, da Segunda Guerra até a Guerra do Iraque. Notável também são os documentários seriados do canal *Public Broadcasting Service* (PBS), especialmente aqueles produzidos e dirigidos por Ken Burns, que é reconhecido por usar exaustivamente imagens documentais em suas narrativas históricas, com destaque para os seus documentários sobre a Guerra Civil e a Guerra do Vietnam.

Além destes exemplos, é importante citar *Eles Não Envelhecerão* (2018), de Peter Jackson, que revisita as imagens do passado da Primeira Guerra Mundial para transformá-las em imagens do presente. Assim, por meio da manipulação da imagem de arquivo com efeitos visuais (VFX), ou seja, adicionando cores, sons e movimentos ao preto e branco e silêncio das imagens originais, Peter Jackson imprime a sensação de atualidade e realismo ao conflito histórico. Sangue, lama, gás, fumaça, explosões, mas também passos, risadas, assobios e sussurros são as camadas e texturas criadas para transfigurar a imagem – sobreposta pelas vozes de ex-combatentes que relatam o cotidiano do conflito. Porém, um paradoxo se instala, pois ao aplicar tais efeitos de realidade nas imagens, seus elementos factuais começam a desaparecer. E isso é o que torna *Eles Não Envelhecerão* ainda mais instigante, pois há uma série de incompatibilidades que o filme se propõe a intervir, por exemplo, entre as imagens centenárias e a tecnologia mais avançada de computação em pós-produção; entre os arquivos de filmes da *BBC* e do *Imperial War Museum* e a digitalização da película pela *Deluxe* e conversão em 3D pela *Stereo D*; entre a narração dos sobreviventes da guerra e as vozes dos atores que a partir da leitura labial das imagens interpretam novas vozes; e entre a ausência do registro sonoro do conflito e os artistas de *foley* que recriam os sons da guerra²³.

²³ Peter Jackson não inaugura este tipo de intervenção nos filmes de arquivo, há bastante tempo que estas práticas são utilizadas para produzir efeitos de realidade nas imagens do passado. No caso do documentário *Eles Não Envelhecerão*, é possível acompanhar os processos de pós-produção do filme neste vídeo. CANAL BBC. How Lord of the Rings director brought colour to WW1 – BBC. Disponível em: <https://youtu.be/_cSXfKSRKz4>. Acesso em: 23 set. 2019.

FIGURA 5 – ELES NÃO ENVELHECERÃO

FONTE: Compilação do autor (2019).

Para uma compreensão mais completa das imagens documentais e a sua consequente apropriação e ressignificação pelos produtos audiovisuais da contemporaneidade, é necessário perguntar se o espectador destas imagens-distância as reconhece dentro do novo contexto apresentado pelo filme. Uma indagação de difícil resposta, pois a percepção de que houve um deslocamento da imagem depende de múltiplas variáveis de complexa avaliação, especialmente

de informações sobre o meio social e cultural que formam a subjetividade do receptor que está diante destas imagens apropriadas do passado.

Como visto, a prática do uso de imagens de arquivo foi disseminada em todos os campos da produção audiovisual e vem sendo utilizada para produzir sentido desde o início da invenção do cinema como linguagem artística e histórica. Seja em ficções, mais comumente nas produções de cunho histórico; em documentários, utilizando imagens do passado na ambientação narrativa do real; em filmes experimentais, picotado em planos desconexos de continuidade uma vontade do artista; ou em filmes-ensaio, em busca de uma poética das imagens mediada pelo pensamento dos realizadores e realizadoras.

A multiplicação das formas de apropriação em todos os domínios do cinema é acompanhada por uma abundância na produção e no armazenamento dos formatos audiovisuais. É compreensível que haja por parte do espectador uma dificuldade em reconhecer o lugar temporal das imagens nas vezes em que um filme evoca uma imagem de arquivo ou imita sua estética propositalmente, assim como é confuso perceber, na atualidade, quais imagens são geradas por computador (CGI) e quais reproduzem a realidade da cena. Dúvida não somente causada pelo excesso, mas igualmente pela rapidez com que a disparidade temporal (a relação entre presente e passado) é construída em nossa hipermodernidade.

A pesquisadora de cinema norte-americana Jaimie Baron aponta algumas soluções relacionadas à problemática da imagem de arquivo no cinema. Em seu livro intitulado *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*, a autora observa que na contemporaneidade a proliferação das imagens documentais (arquivo e achadas), juntamente com a facilidade de apropriação delas – especialmente devido às formas digitais de produção amadora (câmeras digitais portáteis), de armazenamento e compartilhamento (repositórios de vídeos online) – gerou um colapso na natureza e da forma na qual nós encaramos a imagem de arquivo e *found footage*, não havendo, assim, mais a necessidade de uma distinção sólida entre os tipos audiovisuais:

Na minha opinião, esta situação relativamente recente aponta para uma ruptura na distinção, que nunca foi muito estável, entre os documentos “arquivados” e “encontrados”. Embora os cineastas e os teóricos tenham frequentemente usado o termo “encontrado” para se referir a documentos achados na rua, no lixo ou em um mercado de pulgas e reservando o termo “arquivo” para documentos encontrados dentro de um arquivo fidedigno, essa dicotomia está se tornando cada vez mais difícil de se justificar. (BARON, 2014, p.16, grifo da autora, tradução nossa).

A autora propõe que ao invés da oposição entre as imagens, deveríamos considerar a natureza delas a partir do reconhecimento do *foundness*²⁴ como princípio de entendimento de todas as imagens documentais apropriadas em filmes.

Assim, em vez de se opor aos termos “achado” e “arquivamento”, sugiro que consideremos o “foundness” como um elemento constituinte de todos os documentos de arquivo conforme são percebidos nos filmes de apropriação, sejam eles “encontrados” em um arquivo ou “encontrados” na rua. Esse “foundness” dos documentos de arquivo existe em contradição aos documentos que percebemos como produzidos pelo cineasta especificamente para um determinado filme, e esse sentido de “foundness” é parte integrante da experiência do efeito de arquivo. É parte do que empresta ao documento de arquivo no filme de apropriação sua aura de “autenticidade” e aumenta seu valor aparentemente probatório. (BARON, 2014, p.17, tradução nossa).

Dessa forma, ligado ao sentido de *foundness*, Jaimie Baron nos oferece uma nova maneira de decodificar as imagens documentais, deslocando o significado do arquivo e *found footage* para além do lugar de onde as imagens são guardadas ou achadas. Agora, a experiência do espectador diante destas imagens é o modo no qual se acerta ou não o reconhecimento de uma imagem documental como arquivo²⁵. A qualidade de existência do arquivo num filme passa a ser uma leitura feita pelo espectador, que pode ou não identificar uma diferença temporal entre as imagens e, de igual forma, uma diferença intencional da apropriação feita pelo artista. Camadas de subjetividade surgem como formas de interpretar as imagens, não havendo garantias de precisão observativa sobre a intenção apropriativa e sobre a natureza da imagem vista numa obra audiovisual.

Apesar de toda a complexidade do reconhecimento do espectador quando está diante de uma narrativa que lança mão de imagens de arquivo, seria possível presumir, a partir do seu contexto social, cultural, midiático e histórico uma conclusão comum sobre a origem da imagem? Ou seja, haveria um *zeitgeist* audiovisual no qual fosse possível esperar de cada sociedade alguns reconhecimentos imagéticos básicos sobre uma determinada época?

²⁴ Não encontrei uma tradução satisfatória para o conceito de *foundness*, desta maneira optei por deixar o termo na língua original. A palavra é um substantivo abstrato que advém da junção do adjetivo *found* (achado) e do sufixo *ness*.

²⁵ Apesar de considerarmos um apagamento das definições clássicas das imagens documentais, isto é, das imagens de arquivo e *found footage*, neste trabalho o termo “arquivo” passa a corresponder uma percepção geral das imagens do passado, assim como Jaimie Baron utiliza o “arquivo” como um tipo de imagens unificadora dos estados “achado” e “arquivado” das imagens.

Longe de apresentar uma resposta satisfatória, busco no antropólogo da imagem Etienne Samain uma complexificação sobre este questionamento de como decodificar as imagens do cinema e, dando um passo à frente, como associá-las, fazê-las comunicar entre si – ou melhor, como ressignificá-las. Deste modo, partimos da investigação de Samain para entender como as imagens vivem e nos fazem viver “[...] Ou ainda, quais são suas maneiras de nos fazer pensar? E chegar, desse modo, a desvendar algo da *maneira como* a imagem nos provoca a pensar, nos convoca a pensar.” (2012, p.21).

O autor vai ensaiar três possibilidades de como se orientar com as imagens: a primeira diz respeito ao nosso contato inicial com elas, isto é, “[...] o fato de que *toda* imagem (um desenho, uma pintura, uma escultura, uma fotografia, um fotograma de cinema, uma imagem eletrônica ou infográfica) *nos oferece algo para pensar* [...]” (2012, p.22). Assim, as imagens naturalmente provocam ideias em nós, conseqüentemente criamos significados a partir deste contato inescapável.

A segunda considera que “[...] *toda* imagem é portadora de um pensamento, isto é, *veicula* pensamentos.” (2012, p.22), ou seja, as imagens carregam marcas que denunciam a sua criação, os propósitos de sua existência, o que representam, o seu lugar de destino, no entanto também contamina reflexão de quem está próximo a elas: “De um lado, o *pensamento daquele que produziu* [...] de outro, o pensamento de *todos aqueles que olharam* para essas figuras, todos esses espectadores que, nelas, ‘incorporaram’ seus pensamentos, suas fantasias, seus delírios [...]” (2012, p.22-23). Neste caso, Etienne Samain vai considerar que “[...] *toda* imagem é uma *memória de memórias*, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos.” (2012, p.23), que as imagens multiplicam significados a cada novo contato, produzem memórias na condição individual e coletiva, ultrapassando o presente de quem vê, alcançando aqueles que ainda vão enxergá-las.

E terceiro, o autor advoga por uma emancipação da imagem, a favor de uma relação com ela, considerando-a uma forma que pensa – inspirado no que proclamou Jean-Luc Godard em sua antologia *História(s) do Cinema* (1988-1998). Para Samain:

A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar – até sugerir – que, independente de nós, as imagens seriam formas *que, entre si, se comunicam e dialogam*. Com outras palavras: *independente* de nós – autores ou espectadores – *toda* imagem, ao *combinar nela* um conjunto de dados sígnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao *associar-se com* outra(s) imagem(ns), seria “*uma forma que pensa*”. (SAMAIN, 2012, p.23).

Esta última proposição é relevante para nós pois trata do poder de articulação que as imagens suscitam quando estão juntas, especialmente quando associadas num conjunto fílmico, em um filme de arquivo no qual na montagem de imagens não obedece ao tempo histórico, funcionando numa constante anacronia, dentro de um sistema de pensamentos onde a imagem é participante:

Nesse horizonte, diria que a imagem é uma “forma que pensa”, na medida em que as *ideias* por ela veiculadas e que ela faz nascer dentro de nós – quando as olhamos – são ideias que somente se tornaram possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e memórias que a precedem, das quais se alimenta antes de renascer um dia, de reaparecer agora no meu *hic et nunc* e, provavelmente, num tempo futuro, ao (re) formular-se ainda em outras singulares direções e formas.” (SAMAIN, 2012, p.33).

As imagens nos abrem caminhos para uma complexificação do pensamento fora do tempo e espaço histórico, para dentro do espectador e de sua comunidade partilhada, em favor da subjetividade e experiência com o mundo. Assim como Jaimie Baron nos oferece a compreensão de que o receptor é o produtor de sentido histórico em filmes com imagens apropriadas.

No entanto, faz sentido desconfiar da liberdade de significado confiada a quem se relaciona com as imagens apropriadas, principalmente quando consideramos como variáveis a sua experiência com as imagens, seu ponto de vista e seu conhecimento de mundo. Ao mesmo tempo em que a intenção do realizador em ressignificar a imagem pode se perder dentro do reconhecimento do espectador, algo de novo pode acontecer, excedendo as expectativas originais do artista. E é nesta possibilidade que acreditamos, na potência do ato de apropriação em criar algo inesperável, em ser sempre uma obra aberta. Não custa lembrar que em nossa sociedade hiperestimulada, se por um lado existe uma dificuldade em dar significado as imagens, não só por sua polissemia, mas igualmente pela autorreferencialidade, por outro estamos diante de um tipo de espectador que aposta na acumulação de fruição e no ato rever os filmes e séries (a presença disseminada dos *easter eggs* nas narrativas atuais são um sintoma disso), contribuindo para a formação de um repertório das imagens do presente que constituem uma verdadeira expansão da memória. Hoje, tão fácil quanto produzir, editar, divulgar e distribuir imagens, é recusá-las. O mesmo clique que dispara também afasta.

CAPÍTULO 2

CAMINHOS PARA O FILME-ENSAIO

Além da busca por uma identidade que se funda no dilema entre ser arte ou indústria, o cinema também articula na sua formação inicial uma dupla característica por se apresentar como uma arte revolucionária, isto é, não devedora de nenhuma evolução técnica das artes precedentes:

As outras artes, além disso, se inscrevem numa linhagem histórica, com escolas e estilos que se sucedem, rivalizam e se afirmam, ao mesmo tempo em que se opõem. [...] O cinema nascente escapa a esse esquema. Ele inventa a si mesmo, sem antecedentes, sem referência, sem passado, sem genealogia, sem modelo, sem ruptura nem oposição. É, naturalmente, ingenuamente moderno. E o é tanto mais na medida em que se originou de uma técnica sem ambição artística particular. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.34).

E, ao mesmo tempo, afirma-se como uma “arte impura”, ou seja, o cinema sequestrou para si as propriedades fundantes da literatura, da pintura, da música e do teatro para construir a sua linguagem própria:

O que sem dúvida nos engana no cinema é que, ao contrário do que ocorre em geral num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se em sua origem. Ao contrário, a autonomia dos meios de expressão e a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quanto nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois aos poucos elaborar suas próprias leis e temas; [...]. (BAZIN, 2014, p.117).

É nesse sentido no qual o crítico francês André Bazin, no seu texto *Por um cinema impuro - defesa da adaptação*, questiona uma suposta pureza do cinema perseguida por críticos de cinema contemporâneos ao autor, da década de 1950, que avaliavam perigosa a influência do teatro e da literatura naquilo que eles se referiam como o “verdadeiro cinema”, ou seja, “[...] aquele que não deve nada ao teatro e à literatura, pois teria sabido descobrir temas e uma linguagem específica [...]” (2014, p.132).

Para os “nostálgicos”, termo que Bazin também utiliza para denominar os puristas, existem questões práticas que justificam as suas preocupações, especialmente sobre a fidelidade da passagem de uma obra teatral para o cinema, também sobre a adaptação de livros em roteiros. Tais práticas eram consideradas para aqueles que acreditavam no “cinema puro” como “[...] um

exercício preguiçoso [...]” (2014, p.127) ou um “[...] quebra-galho vergonhoso [...]”, no qual, Bazin, inteligentemente lembra que esses intercâmbios são “[...] uma constante da história da arte.” (2014, p.116). Nesse sentido, o autor expõe a contradição dos críticos puristas, que consideram o contrário, ou seja, a influência do cinema na literatura, perceptível e legítima: “É quase um lugar-comum afirmar que o romance contemporâneo, e particularmente o romance americano, sofreu influência do cinema.” (2014, p.120). E por fim, Bazin sentencia que “A influência da arte vizinha dominante é provavelmente uma lei imutável.” (2014, p.121).

A adaptação de obras literárias para o cinema ainda se constitui uma prática comum da linguagem, que desde a década de 1950 para cá tratou de expandir as possibilidades de cruzamentos entre os textos, as imagens e as telas. Por exemplo, hoje não é possível ignorar o poder no qual a literatura em quadrinhos exerce sobre os filmes e as narrativas seriadas, que se estende do ocidente ao oriente, das HQs aos Mangás. Tal processo de simbiose, ou melhor, essa relação de fagia do cinema, adentrou no campo da literatura para alcançar também o gênero do ensaio, tipo textual que escapa rapidamente de qualquer acomodação.

O gênero literário do ensaio tem suas origens amplamente demarcadas pelos escritos de Michel de Montaigne e Francis Bacon, nos séculos XV e XVI, a partir dos textos singulares publicados pelos autores sobre seus pensamentos e cotidiano que se entrelaçavam com a vida pública da França e da Inglaterra daquele período. Desde então o ensaio vem sendo experimentado na prática textual por diversos autores e autoras, e igualmente vem havendo tentativas de conceituar o gênero dentro do campo da literatura. Nesse sentido, a pesquisa acadêmica atual sobre o filme-ensaio pega emprestado tais definições e modelos da literatura para tornar inteligível como o ensaístico – conjunto de características relativo ao ensaio – se comporta dentro dos outros campos das artes.

No caso particular do cinema, alguns textos e autores específicos aparecem e reaparecem como prediletos e fundamentais para construir a identidade do filme-ensaio dentro da história do cinema. Por exemplo, o escritor inglês Aldous Huxley, que no texto *Preface to the collected essays of Aldous Huxley* (publicado em 1960), propaga a liberdade de conteúdo da forma, na qual “[...] o ensaio é um dispositivo literário usado para dizer quase tudo sobre praticamente qualquer coisa.” (2017, p.83, tradução nossa), e que pode ser estudado e compreendido a partir de três pólos: a) do pessoal e autobiográfico; b) do objetivo, do factual e do concreto-particular; e c) do abstrato-universal. Para Huxley as três características do ensaio podem existir separadas uma da outra ou podem coexistir e se relacionar dentro de um mesmo

texto. Sendo esta última possibilidade considerada pelo autor como “Os ensaios mais ricamente satisfatórios [...]” (2017, p.85, tradução nossa).

Outro importante pensador sempre citado pelos estudos sobre o ensaístico no cinema é o filósofo alemão Theodor Adorno, partindo do seu texto seminal *O ensaio como forma*, escrito entre 1954 a 1958 e publicado em 1958 no livro *Notas sobre literatura I*. Adorno reflete sobre o ensaio a partir do desafio de descrevê-lo sem defini-lo, ou seja, de exercitar um pensamento sobre um objeto sabendo que:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, [...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobre tudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma [...]. (ADORNO, 2003, p.25).

A tentativa do autor em argumentar a favor do ensaio se traduz, sobretudo, num empenho contra o pensamento cartesiano, de tal modo que o ensaístico para Adorno é um projeto antagonista à ciência oficial. Sua forma constitui-se a partir do complexo, da novidade, do ceticismo, do não-metódico, do não-radical, da não-identidade, do fragmentado, da crítica, etc. De algum modo ou de outro, todas estas propriedades do ensaístico vão ser referenciadas por pesquisadores na sua busca por aquilo que é ainda um esforço (como foi para o Adorno), uma investigação para encontrar um conceito fluido ou por uma posição teórica mais ou menos bem definida.

Adorno articula no seu ensaio uma aproximação a outro texto pioneiro sobre o ensaístico, intitulado *Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper*, escrito em 1910 pelo filósofo húngaro Georg Lukács. As contribuições de Lukács estão relacionadas a ligação que ele estabelece entre o ensaio literário e as questões “[...] dirigidas diretamente à vida.” Observando o ensaio como uma obra de arte, uma criação artística distante da ciência, pois “[...] a ciência nos oferece fatos e suas conexões, a arte, por sua vez, almas e destinos.” (2017, p.02). Lukács dá atenção ao vínculo que o ensaio constrói com a experiência, ou seja, a forma do ensaio como forma da vida.

Ao lado de Aldous Huxley, Theodor Adorno e Georg Lukács, a noção do ensaístico também é amplamente reconhecida no escritor austríaco Robert Musil, no romance *The man without qualities*, publicado em 1930; e no filósofo alemão Max Bense, no texto *On the essay*

and its prose, editado em 1948. No geral, os cinco autores são identificados e analisados por seus textos fundantes sobre ensaio literário contemporâneo, largamente utilizados por pesquisadores do filme-ensaio que encontraram fora do campo teórico do cinema – especialmente nos escritos de Adorno – ferramentas para estudar o espírito do ensaio nas formas audiovisuais. Espírito este que está ligado à extrema liberdade formal e material de expressar quaisquer assuntos da vida no texto.

No entanto, as relações entre o cinema e o ensaio começaram a ser percebidas também, no início do século XX, ao lado dos pensamentos, sistematizações e obras fílmicas que os críticos, teóricos e cineastas estavam se dedicando dentro do campo do cinema. É possível considerar a década de 1940 como um marco inicial do pensamento sobre as aproximações daquilo que chamamos hoje de filme-ensaio²⁶, relação observada pelo cineasta vanguardista alemão Hans Richter no texto *The film essay: a new type of documentary film*, publicado no jornal alemão *National-Zeitung*, em 25 de abril de 1940.

Hans Richter é motivado a pensar a respeito do ensaio como discurso fílmico com base numa indagação prática, de como representar a ideia do funcionamento da bolsa de valores em imagens, de como tornar visível aquilo que não o é. Considerando as produções contemporâneas do seu tempo, o cineasta afasta a possibilidade do documentário e da ficção em responder a este problema, dentre outros motivos, devido ao escopo limitado da linguagem em se apresentar cronológica e demasiadamente expositiva. Ao mesmo tempo, Richter observa que alguns filmes e diretores²⁷ obtiveram sucesso na tarefa de transformar os pensamentos em imagens, de que existe uma outra alternativa, uma possibilidade de se realizar filmes com o ensaístico:

O filme-ensaio, em sua tentativa de tornar visível o mundo invisível da imaginação, pensamentos e ideias, pode lançar mão de uma reserva extraordinária de meios expressivos em comparação ao documentário puro. Uma vez que no filme-ensaio o cineasta não está sujeito a reprodução das aparências externas ou de restrições as sequências cronológicas, mas pelo contrário, ele tem que assegurar o material visual de

²⁶ Existem diversas expressões próximas que são usadas por diversos estudiosos para denominar as produções audiovisuais de cunho ensaístico. Cine-ensaio, cinema de ensaio, ensaio cinematográfico, ensaio fílmico, ensaio audiovisual ou mesmo filme-ensaio. Nesta dissertação, consideraremos filme-ensaio como a palavra que condensará todas essas ideias sobre a forma audiovisual livre.

²⁷ Dentre os cineastas citados estão Alberto Cavalcanti, Basil Wright, John Grierson, Jacques Brunius e Henri Storck. Além do próprio cinema do vanguardista, que lança como exemplo os seus curtas *Inflation* (1928) e *The Stock Exchange as a Barometer of the Economic Situation* (1939). (RICHTER, 2017, p.91, tradução nossa).

várias origens, ele pode pular livremente no espaço e no tempo. (RICHTER, 2017, p.91, tradução nossa).

É importante ressaltar essas duas características que Richter advoga como fundamentais para a constituição do filme-ensaio, ou seja, o uso infundável de materiais que estão à disposição do realizador para os mais diversos usos – como o arquivo – e a liberdade espacial e temporal que os ensaios visuais podem valer-se para expressar uma ideia – o uso do anacronismo, por exemplo.

Na mesma direção de Hans Richter, o crítico e cineasta francês Alexandre Astruc vai se debruçar sobre este ato de expressão do pensamento na tela do cinema, em *Nacimiento de una nueva vanguardia: la “Caméra-stylo”*, texto publicado em 1948, no qual o autor vai criar a famosa expressão *caméra-stylo* (ou câmera-caneta) como um híbrido instrumento no qual “[...] um artista pode expressar seu pensamento, por mais abstrato que seja, ou traduzir perfeitamente suas obsessões, exatamente como ocorrem no ensaio ou no romance, atualmente.” (2010, p.221, tradução nossa).

Sentido exposto igualmente no texto *The future of cinema*, também de 1948, no qual a câmera-caneta é a arte de refazer o mundo a nossa imagem, sem limites ou barreiras, onde o “[...] o universo inteiro é o nosso material [...]” (2017, p.100, tradução nossa). Astruc reflete no texto sobre o destino do cinema num momento de mudanças tecnológicas, antes devido ao som, e agora pelo aperfeiçoamento das câmeras 16mm ou mesmo pela emergência da televisão, que conquistava espaço e realizava mudanças na produção e recepção do cinema: “Chegaremos pouco a pouco num estágio em que não haverá mais uma linha divisória entre o cinema amador e o cinema profissional.” (2017, p.96, tradução nossa), sentencia o autor. Ao longo deste exercício premonitório, Astruc dá peso ao ensaístico como forma de sobrevivência do cinema: “O cinema só terá futuro se a câmera eventualmente substituir a caneta: é por isso que digo que sua linguagem não é da ficção ou da reportagem, mas sim do ensaio.” (2017, p.96, tradução nossa).

O pesquisador Timothy Corrigan ao historicizar a trajetória do filme-ensaio, enfatiza que na década de 1940 houve um questionamento e afastamento da tradição documentária anterior, esta forma narrativa que Richter e Astruc se rebelaram em seus textos e filmes. Não deixando de reconhecer a produção passada a este período como importantes para o legado do filme-ensaio, Corrigan afirma:

Nesse aspecto, os anos 1940 são divisores de águas para o filme-ensaio, um período em que muitas das suas estruturas e tendências definidoras começam a se fundir e o termo *ensaio* se torna distinta e mais comumente associado a certos filmes. Durante o período, esses filmes também começam mais claramente a se definir e a definir seu discurso em conformidade com minha estrutura tripartite de subjetividade, experiência pública e pensamento. (CORRIGAN, 2015, p.65).

Dessa maneira, pensando o binômio cidade e ensaio, alguns filmes são citados por críticos e curadores com frequência - especialmente por Corrigan - como pertencentes a esta linha divisória que representam as mudanças nas fundações cinematográficas do período. Por exemplo, em *Somente as Horas* (1926) de Alberto Cavalcanti; em *Chuva* (1929) de Joris Ivens e Mannus Franken; em *Um Homem com uma Câmera* (1929) e *Réquiem a Lenin* (1934) de Dziga Vertov; em *A Propósito de Nice* (1930), de Jean Vigo e Boris Kaufman; em *Carta de Paris* (1945) de Roger Leenhardt; e em *Um Diário para Timothy* (1945) de Humphrey Jennings.

Adentrando nos anos 1950, em um texto ainda pouco estudado, o crítico e realizador francês Jacques Rivette escreve sobre o cineasta italiano Roberto Rossellini e seu filme *Viagem à Itália* (1954) como uma proposta de ensaio ao cinema “[...] com absoluta lucidez, que finalmente oferece ao cinema, até então condenado à narrativa, a possibilidade do ensaio.” (1985, p. 199, tradução nossa). Publicado na *Cahiers du Cinéma* em abril de 1955, o texto é seminal por ser um dos primeiros a abertamente considerar o ensaio – e suas qualidades de liberdade, expressão, exploração, cotidiano, pensamento, espontaneidade, confissão e diário – como a linguagem fundante da modernidade, que vem ultrapassando a hegemonia do romance, no campo da literatura, da pintura e cinema.

A importância das palavras de Rivette representa também a consideração da forma do ensaio dentro do campo da narrativa ficcional, pois até então o ensaio estava sendo considerado como uma resposta crítica à uniformidade do documentário. Pois, a percepção sensível de Rivette não está somente atrelada à *Viagem à Itália*, ao considerar a filmografia de do cineasta italiano, o crítico percebe que [...] os filmes de Rossellini tornaram-se cada vez mais filmes amadores; filmes caseiros; [...], numa referência a liberdade do cineasta que “[...] se atreve a falar de si mesmo sem restrições; [...]”, no qual “[...] não está mais filmando apenas as suas ideias, como em *Stromboli* ou *Europa '51*, mas os detalhes mais cotidianos de sua vida; [...]” (1985, p.196, tradução nossa). Há neste comentário uma bela percepção de um cinema que desde o seu começo se propôs a ser complexo, subjetivo e experimental, especialmente no que diz respeito aos usos de materiais de arquivo na narrativa – neste caso, imagens captadas por

cinematógrafo para os cinejornais sobre os desdobramentos da II Guerra Mundial na Itália – no caso da sua trilogia da guerra, em especial no filme *Roma, Cidade Aberta* (1945).

Ao lado de Hans Richter, Alexandre Astruc e Jacques Rivette o crítico francês André Bazin completa a formação de pensadores que se atentaram para a presença do ensaístico na linguagem do cinema dos anos 1940 e 1950. Em 1958, Bazin publica na *France-Observateur* uma crítica sobre o filme *Carta da Sibéria* (1958) do realizador francês Chris Marker²⁸. Neste texto, Bazin reconhece que nunca viu nada igual ao filme em relação aos documentários existentes “[...] *Carta da Sibéria* é um ensaio sobre a realidade do presente e do passado da Sibéria na forma de um relato filmado. [...] eu diria, um ensaio documentado por filme.” (2017, p.103, tradução nossa), no qual Chris Marker inverte o processo de um documentário comum, centrado na imagem e apoiado na narração. Para Bazin, estamos diante de algo inédito, ao contrário dos documentários, em *Carta da Sibéria* “[...] o material primário é a inteligência, na qual seu meio imediato de expressão é a linguagem, e que a imagem só intervém na terceira posição, em referência a essa inteligência verbal.” (2017, p.103, tradução nossa).

Para Bazin, a relação entre o ensaio e o cinema se dá no vínculo entre o texto e a imagem, entre a inteligência e o visual. Sendo a inteligência, ou melhor, o pensamento a matéria-prima do trabalho ensaístico de Marker. Por fim, Bazin enfatiza o caráter extraordinário do filme em lançar mão de diversas técnicas e estratégias narrativas – em direção daquilo que Hans Richter pensou sobre a diversidade de materiais que o ensaísta emprega no filme-ensaio:

“[...] resta para mim salientar que Chris Marker não se restringe a usar somente imagens documentais filmadas no local, mas usa todo e qualquer material fílmico que possa ajudar em sua causa – incluindo imagens fixas (gravuras e fotos), e é claro, também desenhos animados.” (BAZIN, 2017, p.104, tradução nossa).

As análises destes críticos e cineastas partem de um lugar de desconforto, ou melhor, de uma perceptividade sensível daquilo que se configurava como o estado da produção cinematográfica mundial dos anos 1940 e 1950. Especialmente sobre a condição do documentário, Richter, Astruc e Bazin observavam que eles estavam se tornando demasiadamente rígidos, expositivos e cronológicos. Este impulso de rejeitá-los e criticá-los partia de um reconhecimento de um novo cinema que tinha como base a forma do ensaio escrito,

²⁸ Chris Marker, ao lado de Jean-Luc Godard, é um dos cineastas mais citados nas publicações acadêmicas e jornalísticas sobre o filme-ensaio. O longa *Carta da Sibéria* é sempre lembrado, também por causa de Bazin, como um dos filmes mais representativos de como o ensaio está presente na história do cinema.

contudo já se podiam observar num conjunto de filmes alguns métodos distintos da literatura e únicos para o cinema.

Se nos anos 1940 o termo ensaio surge para indicar uma alternativa ao conjunto de filmes até então produzidos, marcando uma primeira ruptura. Vamos considera como orientação geral a década de 1950 como o divisor referencial²⁹, especialmente na França, para o aparecimento do filme-ensaio. Seja pelo projeto moderno inaugurado após a Segunda Guerra Mundial com a reconfiguração do espírito humano sob os escombros do fascismo, ou mesmo pelos movimentos cinematográficos que se reorganizaram e outros que inauguraram novas imagens e fundamentos para o cinema – a exemplo do *Rive Gauche*, grupo da margem esquerda da *Nouvelle Vague*, que revitalizaram os curtas-metragens³⁰, feitos por Alexandre Astruc, Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker e Jacques Demy. Porém, é importante ponderar o que diz a pesquisadora Laura Rascaroli ao resgatar a trajetória do filme-ensaio, identificando nos anos 1960³¹ a expansão definitiva do filme-ensaio pelo mundo: “[...] é indiscutível que o filme-ensaio se estabeleceu plenamente, tanto como uma prática fílmica quanto como uma categoria crítica, na década de 1960, quando se espalhou rapidamente pelo mundo.” (2017, p.03, tradução nossa).

Rascaroli justifica a escolha da década de 1960 não somente pela diversidade de produções que estavam espalhadas por todo o mundo, mas sobretudo por seu caráter político, observado no manifesto *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, escrito em 1969 por Fernando Solanas e Octavio Getino, do grupo argentino *Cine Liberación*, por considerar “[...] o filme-ensaio como uma das formas privilegiadas para a realização de uma prática cinematográfica revolucionária, anticolonialista e anticapitalista.” (2017, p.04, tradução nossa). E notado no livro *Práxis do Cinema* de Noël

²⁹ Muitos autores e autoras citam como proposta precursora do filme-ensaio o projeto do final da década de 1920 de Serguei Eisenstein em filmar *O Capital*, de Karl Marx, partindo da metodologia do romance *Ulisses*, de James Joyce, conforme lembra Francisco Elinaldo Teixeira (2015, p.168). Já Timothy Corrigan (2015, p.58-59) reproduz a afirmação do historiador Roman Gubern de que o filme-ensaio foi inaugurado por *Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos*, em 1922. E Gabriela Almeida (2018, p.37-38) dá atenção ao que diz José Moure que identifica em Orson Welles e Roberto Rossellini, especialmente no filme *Viagem à Itália* (1954), o lançamento da pedra fundamental do filme-ensaio na modernidade.

³⁰ Podemos citar como exemplos os filmes: *A Ópera-Mouffe* (1958), de Agnès Varda; *Domingo em Pequim* (1956), de Chris Marker; *Noite e Neblina* (1956) e *Toda a Memória do Mundo* (1957), de Alain Resnais; e *As Estátuas Também Morrem* (1953), colaboração de Resnais e Marker.

³¹ Assim como o historiador do cinema David Bordwell considera que nos anos 1960 “[...] diretores europeus lançaram o que veio a ser reconhecido como um cinema modernista.” (BORDWELL, 2013, p.123), no qual as contribuições do crítico e teórico Noël Burch são fundamentais por sua abordagem “oposicionista do desenvolvimento do estilo” cinematográfico, da vanguarda ao narrativo, lançando a estratégia de “[...] estudar a produção cinematográfica ocidental do ponto de vista dos modos de oposição que ‘desnaturalizam’ as convenções da técnica dominante e que sugerem outras maneiras de fazer filmes.” (BORDWELL, 2013, p.124).

Burch, publicado também em 1969, no qual discute no tópico *Temas de Não-Ficção* “[...] o filme-ensaio como um novo tipo de documentário [...] particularmente atual e ‘mais relevante para as necessidades contemporâneas’.” (2017, p.04, tradução nossa).

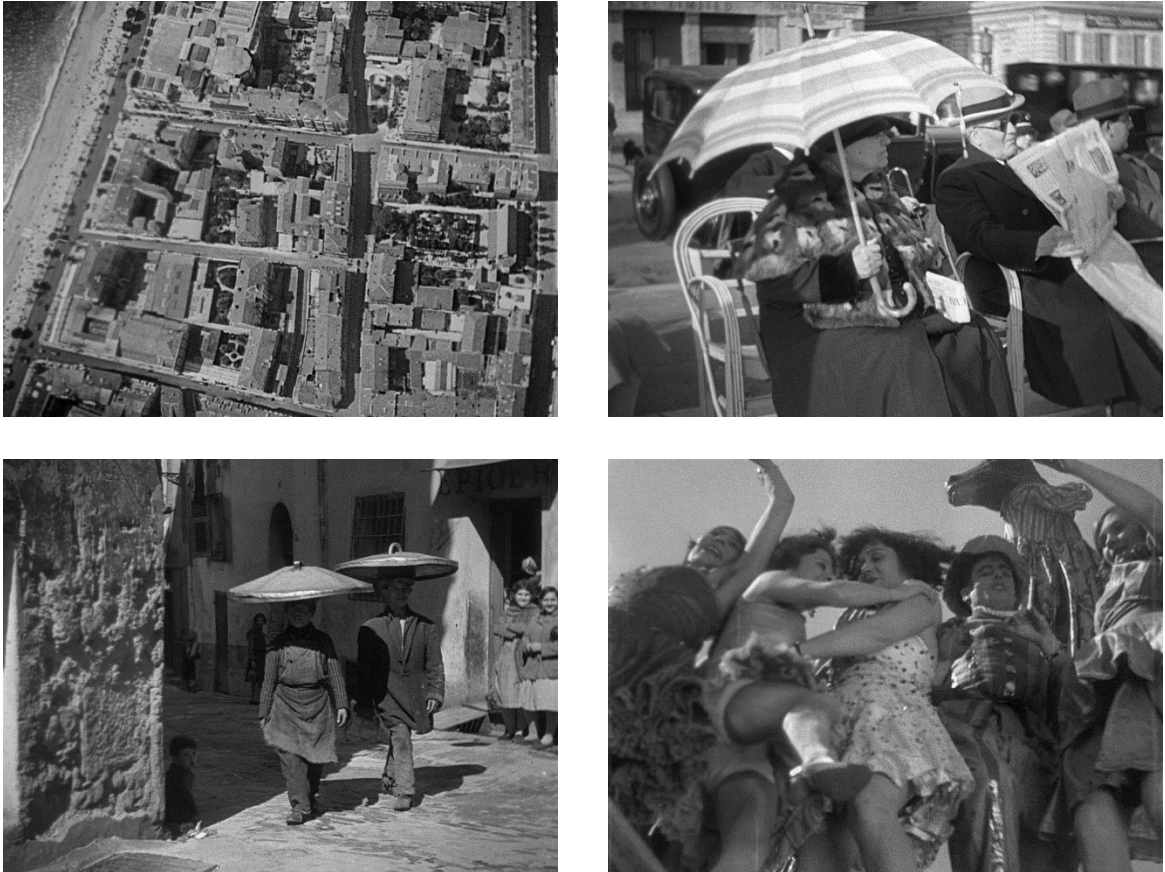
O momento do filme-ensaio é, portanto, politicamente motivado. Precisamente por esse motivo, podemos arriscar, o filme-ensaio estourou primeiramente em todo o mundo nos anos 60, uma década marcada por um desejo generalizado de aumento de participação, democracia e auto expressão; [...] Desde então, o ensaio continuou a estar no centro da não-ficção crítica produzida por opositores, pós-colonialistas, estrangeiros, exilados, feministas, lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e pessoas queer, entre outros, precisamente porque é a personificação mais direta do sonho de um cinema de expressão crítica e pessoal, livre das restrições da produção sistêmica e mais adequada para escapar do controle de todas as formas de censura. (RASCAROLI, 2017, p.05, tradução nossa).

A pesquisadora lembra que o tempo do filme-ensaio é político assim como Adorno se refere em *O ensaio como forma*, sobre o estado de regressão e hostilidade da Alemanha ao esforço de transgressão do ensaio: “Na Alemanha, o ensaio provoca resistência porque evoca aquela liberdade de espírito que, após o fracasso de um Iluminismo [...] até hoje não conseguiu se desenvolver adequadamente [...]” (ADORNO, 2003, p.16).

Mesmo após estas considerações – observando que os movimentos da história não são lineares, mas sim relacionais – é importante reconhecer alguns filmes das décadas anteriores a 1960 que ajudaram a pôr em circulação algumas das características fundantes do ensaístico no cinema. Este é o caso de *A Propósito de Nice* (1930), de Jean Vigo e Boris Kaufman, um filme considerado pelo próprio realizador francês como um “[...] documentário social ou, mais precisamente, um ponto de vista documentado.” (VIGO, 2014, p.451, tradução nossa), posição declarada publicamente no manifesto *Towards a social cinema* (1930), durante a estreia de *A Propósito de Nice*, em Paris. Vigo não menciona o ensaio como expressão deste “cinema social”, ao contrário, ele localiza sua proposição dentro do campo do documentário, porém, os incômodos, as críticas e os desejos de outro cinema que outros realizadores e críticos notaram – como Hans Richter e Alexandre Astruc, e depois por Jacques Rivette e Andre Bazin – aparecem no seu manifesto: “Um documentário social distingue-se de um documentário comum e de noticiários semanais pelo ponto de vista que o autor claramente sustenta.” (2014, p.451, tradução nossa). Para Jean Vigo, o documentário social “[...] exige que se tome uma posição [...]” e tem como sua finalidade “[...] abrir nossos olhos.” (2014, p.452, tradução nossa). Não é possível passar despercebido que a tomada de posição que Jean Vigo elabora em *Towards a*

social cinema vai de total encontro ao sentimento contemporâneo do cineasta de que o filme-ensaio é este lugar para se despejar a subjetividade e transformar as inquietações em pensamentos por imagens e com imagens.

FIGURA 6 – A PROPÓSITO DE NICE



FONTE: Compilação do autor (2019)³².

Até o momento, as análises destes críticos e cineastas dizem respeito a um incômodo ou a uma sensibilidade ao estado da produção audiovisual do seu tempo, especialmente sobre a condição do documentário e sua função de transformação social e expressão artística. Richter, Astruc, Bazin, Rivette e Vigo observam os filmes demasiadamente visuais, cronológicos e pretensiosamente “puros” no sentido de rejeitá-los e reconhecer as possibilidades de um novo cinema, que tem como base as experiências do estudo do ensaísmo na literatura. Porém, devemos ter o cuidado de não considerar o ensaio como uma forma avançada do cinema, uma

³² Frequentemente *A Propósito de Nice* é considerado um proto-ensaio por sua liberdade discursiva com o espaço social de Nice, lançando mão da dialética, Jean Vigo e Boris Kaufman apresentam num primeiro momento a vida de contemplação burguesa (tese), depois a vida precária de trabalho dos habitantes pobres (antítese), e por último, o carnaval como destruição dessa ordem social para um mundo melhor (síntese).

evolução da arte audiovisual, intocada dos problemas e desafios que os outros campos do cinema subsistem.

Nesse sentido, é notável a observação da pesquisadora Gabriela Almeida sobre as provocações destes autores, especialmente a respeito da perspectiva de Alexandre Astruc em busca de novo cinema, na qual a autora comenta:

As proposições de Astruc me parecem pertinentes por três motivos fundamentais. Em primeiro lugar, por propor lá em 1948 que existem uns cinemas, e não apenas um cinema. Em segundo lugar, por antecipar, ainda que de maneira não intencional, a ideia de cinema expandido e do borramento das fronteiras entre cinema e outras artes. Em terceiro lugar, por afirmar uma qualidade dialética para o cinema e situá-lo como uma espécie de mecanismo relacional entre diversos saberes. (ALMEIDA, 2018, p.31).

Tais propostas atravessam o cinema por toda a modernidade, provocando uma reinvenção constante das formas fílmicas, dos discursos e dos espaços de produção – cada vez mais global. Entretanto, a emergência do filme-ensaio na produção audiovisual e acadêmica é sobretudo uma investigação recente, originada ainda no final do século passado. A título de exemplo, mais recentemente o ensaio (literatura) e o filme-ensaio (audiovisual) estão no centro das publicações, como no dossiê n. 24 do reconhecido periódico *Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário*, intitulado *O filme-ensaio* (2018). Também no livro *Doze ensaios sobre o ensaio* (2019), publicado pelo Instituto Moreira Salles, que traduziu para o português textos clássicos e contemporâneos sobre o tema. E sem perder de vista a circulação de filmes-ensaio, que desde 2015 tem no *Essay Film Festival*, promovido pela *Birkbeck Institute for the Moving Image* (BIMI), uma das principais janelas de exibição deste formato audiovisual.

Não é por acaso que Laura Rascaroli inicia a sua análise histórica sobre o surgimento e desenvolvimento do filme-ensaio em *How the Essay Film Thinks* partindo da percepção deste “momento” atual do filme-ensaio:

Menos de uma década atrás, a expressão “filme-ensaio” era encontrada apenas esporadicamente; hoje, o termo tem sido amplamente integrado à crítica de cinema e é cada vez mais adotado por cineastas e artistas em todo o mundo para caracterizar seu trabalho [...]. (RASCAROLI, 2017, p.01, tradução nossa).

A bibliografia sobre o filme-ensaio foi crescendo ao longo dos anos, mas somente partir da década de 1990 para cá que diversos pesquisadores vêm se dedicando mais a fundo a entender a genealogia do filme-ensaio dentro da história do cinema. Podemos citar as

contribuições de Phillip Lopate no texto *In Search of the Centaur: The Essay-Film* (1996); de Laura Rascaroli no texto inaugural *The essay film: problems, definitions, textual commitments* (2008), seguido por *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* (2009), e seu livro mais recente *How the Essay Film Thinks* (2017); de David Montero com o livro *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema* (2012); de Timothy Corrigan no livro *O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker* (2011), publicado no Brasil em 2015, e as coletâneas de artigos *The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia* (2016) e *Essays on the Essay Film* (2017), este último foi co-organizado por Nora Alter, autora do livro *The Essay Film After Fact and Fiction* (2017); de Josep Català no livro *Estética del ensayo: La forma ensayo, de Montaigne a Godard* (2014); de Antonio Weinrichter López, com o texto *Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio*, reproduzido no Brasil em 2015, e originalmente publicado na compilação de artigos organizados pelo autor *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (2007); e de Alain Bergala no texto *Qu'est-ce qu'un filme-essai?* (2000), da coletânea *Le Film-essai: identification d'un genre*, organizada por Sylvie Astric.

Este segundo movimento de investigação sobre o ensaístico no cinema é também decorrente do aumento da produção audiovisual que se arrisca na expansão da linguagem cinematográfica, incorporando cada vez mais ideias, métodos, tecnologias e códigos das novas mídias (a televisão, a videoarte, o computador, os games, etc.) nas expressões subjetivas fílmicas e nas reformulações do cinema de massa. Houve um cinema que aprendeu o ensaio, e agora, está empenhado em difundi-lo

No Brasil, o mosaico teórico sobre o filme-ensaio no cinema nacional encontra-se em construção. Não distante das formulações históricas sobre ensaio no cinema, as primeiras tentativas de entendimento e observações críticas sobre a manifestação do ensaístico partiram da compreensão de que o ensaio fílmico é uma tendência do documentário contemporâneo, assim como as autoras Consuelo Lins e Cláudia Mesquita destacaram em *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo* (2008), livro que analisa a produção brasileira independente de filmes e vídeos a partir dos anos 1990. Por exemplo, em *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos* (1999), no qual o método de Marcelo Masagão em utilizar imagens apropriadas se traduz num gesto “[...] que será cada vez mais freqüente em uma certa produção ensaística contemporânea [...]” (2008, p.14); ou em *Di Cavalcanti* (1977), como “[...] talvez o primeiro documentário efetivamente subjetivo do cinema brasileiro [...]” (2008, p.24); e nos filmes *Um Passaporte Húngaro* (2002) e *33* (2003), de Sandra Kogut e Kiko Goifman, respectivamente, no qual “[...] o motivo da realização do documentário deixa de ser a alteridade

clássica para se relacionar a aspectos da experiência pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores.” (2008, p.51).

Para Lins e Mesquita o ensaístico no audiovisual se manifesta nos documentários contemporâneos de tipo subjetivo, que apresentam deslocamentos formais e de tratamento sobre sua temática. São filmes que rompem com uma tradição, que partem da inflexão subjetiva do realizador e do uso de diversos materiais audiovisuais, para, muitas vezes, questionar as próprias imagens e conclusões gerais sobre o mundo. As autoras compreendem o ensaio como um movimento de libertação a margem do documentário: “O que chamamos aqui de ensaio fílmico remete a uma forma híbrida, sem regras nem definição exata, mas que articula modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos.” (2008, p.55).

Sem dúvidas a presença forte da subjetividade é indispensável na realização fílmica do ensaio audiovisual, porém, assim como considera Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, dentre outros, o ponto de vista particular já é articulado no campo do documentário como uma prática recorrente na história da forma, especialmente a partir dos anos 1960, como denota Bill Nichols em *Introdução ao documentário*. Sua divisão clássica do documentário em seis modos (poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático) é uma das primeiras tentativas de sistematizar a forma a partir das características específicas que um grupo de filmes denota. Apesar de sua classificação ser organizada de modo cronológico, a filiação dos filmes em cada categoria não é rígida.

Nesse sentido, Nichols demarca a presença do realizador no documentário a começar pelo modo participativo, no qual “A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta ‘na cena’.” (2009, p.155), havendo o abandono do *voice-over* e o uso da entrevista como uma das estratégias mais comuns de mediação deste tipo de documentário. Depois, no modo reflexivo, “[...] nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões de representação.” (2009, p.162), o realizador está presente por meio de uma *performance* documental, consciente de si e dos processos de construção da narrativa durante o filme. E por último, o modo performativo, no qual “[...] sublinha a complexidade de nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas.” (2009, p.169), havendo o abandono da representação realista do mundo em favor de licença poéticas de representação que dão ênfase a experiência, memória e sensibilidade do cineasta.

Os estudos de Antonio Weinrichter López consideram este embate epistemológico sobre a práxis do ensaísmo no cinema, por um lado [...] o ensaio poderia ser uma culminação do cinema documentário, cuja evolução fora inspirada em uma variante interna [...], mas por outro “[...] tratava-se de algo a mais, uma forma cujo alcance ultrapassaria a expansão do paradigma documental.” (2015, p. 51). Weinrichter considera que há um legado entre as duas formas, que o caminho do documentário para o cine-ensaio está na voz ensaística, apreendida pelo documentarista com a inscrição de sua performatividade cada vez mais atuante nos filmes: “[...] agora abandona essa voz incorpórea, desencarnada, cheia de suprema autoridade epistemológica da *voz de Deus* e se mostra com uma perspectiva mais de tentativa, incompleta, incerta e fragmentada, uma atitude muito parecida com a do ensaísta.” (2015, p.62-63).

As considerações globais de Bill Nichols dizem respeito a uma subjetividade que está presente, vivo em corpo e voz no filme. Entretanto, e quando não há a presença do realizador ou realizadora? Nos casos do cinema de arquivo a ausência é algo comum dentre o conjunto de produções que pensam com as imagens, muitas vezes sem qualquer compromisso com a continuidade espaço-temporal e relação de causa e efeito. Algumas se furtam do *voice-over*, outras da *voz off*, e há ainda aquele grupo de filmes que abandonam a presença de qualquer marcação de voz, utilizando músicas, silêncio ou apenas ruídos em sua trilha. A subjetividade expressiva, isto é, a presença do eu ensaísta na obra audiovisual, pode estar representada na presença visual do realizador na imagem, como é o caso de Agnès Varda em *Os Catadores e Eu* (2000), ou mesmo a presença verbal por meio da voz, a exemplo de *Notícias de Casa* (1977) de Chantal Akerman.

Por outro lado, essa aparência pode ser substituída por uma personagem, tal qual em *O Outro Lado do Vento* (2018) de Orson Welles, agenciada pelo ator John Huston, ou mesmo por uma narração isenta de subjetividade aparente, como em *Imagens do Mundo e Inscrição da Guerra* (1989), de Harun Farocki. Nesse sentido, é interessante notar como Francisco Elinaldo Teixeira observa que no filme-ensaio há uma terceira forma de inserir a presença do ensaísta, renunciando a imagem visual do corpo e da voz em favor daquilo que ele chama de “intercessores” ou “personagens conceituais” (TEIXEIRA, 2018). Seria uma espécie de terceira pessoa “[...] desdobrando ao mesmo tempo um outro de si e um outro como alteridade que remete propriamente ao domínio público, momento em que a relação eu-mundo se intensifica e expande.” (TEIXEIRA, 2018).

Ainda sobre as trajetórias do filme-ensaio na epistemologia brasileira, outro importante texto, anterior ao livro de Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, é o artigo do teórico das imagens Arlindo Machado, quem em *O Filme-Ensaio* (2003) já tratava a existência séria de um cinema de tipo ensaístico. O texto do autor é uma das primeiras tentativas de encarar o filme-ensaio como um caminho independente de cinema, especialmente distinto do documentário: “Dentre os gêneros cinematográficos, o documentário poderia ser considerado a forma audiovisual que mais se aproxima do ensaio, mas essa é uma maneira enganosa de ver as coisas.” (2003, p.05). Notadamente, a crença em registrar o real e a visão pretensiosamente totalizante do mundo, são aspectos do documentário que Machado rechaça, para o autor:

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*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeos-ensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia). (MACHADO, 2003, p.10).

Assim, o reconhecimento do filme-ensaio (e não mais do ensaístico *no* cinema) é mediado pela experiência de vida e o uso de qualquer tipo de imagem e som para expressar uma reflexão visual sobre o mundo – não por acaso que tais característica vão de encontro ao sistema formal do documentário. Por fim, Arlindo Machado problematiza que “No Brasil, a aventura do filme-ensaio ainda está para ser contada. Faltam pesquisas nessa direção, mas não faltam exemplos para analisar sob essa perspectiva.” (2003, p.21).

Nesse sentido, tal provocação converge com as iniciativas do pesquisador Francisco Elinaldo Teixeira em propor uma arqueologia do ensaio no cinema brasileiro. Seu estudo também considera as revisões e rompimentos do ensaio audiovisual com o documentário:

[...] inflexões ensaísticas no cinema brasileiro inscrevem-se pelo menos desde os anos de 1970, considerada década de forte experimentalismo, com o surgimento de noções afins como as de “quase-cinema”, “marginal”, “de invenção”, “cinépoética”, “cinema de artista”, “experimentalismo superoitista”, “videoarte”. Daí em diante, pode-se falar de um balizamento do conceito de ensaio no cinema, sobretudo, segundo um patamar a que se chegou na atualidade, que veio ganhar adensamento e ricas possibilidades. Os anos de 1980 ainda foram de revisões fortemente catalisadas pelas novas estilísticas do documentário em ascensão. Nas décadas seguintes, a introdução-irrupção de categorias

como as de “performativo”, “primeira pessoa”, “autobiografia”, “dispositivo”, “arquivo”, como tentativas de inscrição de algo novo que ocorria no domínio do documentário, vinha revelar que os filmes aí considerados já não pertenciam mais, exclusivamente, a esse domínio, mas que o desafiavam e se abriam para uma outra consistência que era a do ensaio fílmico. (TEIXEIRA, 2016).

A conclusão de tal proposição é a independência que o filme-ensaio vai ganhar em relação às tradições do fazer e pensar cinema. Assim, em *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea* (2015), Elinaldo Teixeira vai erguer o filme-ensaio à uma posição de quarto domínio das imagens, ao lado dos campos da ficção, documentário e experimental. Para o autor, o advento do filme-ensaio como território audiovisual estrutura-se de verdade durante a formação do cinema moderno, chegando na contemporaneidade fortemente marcado por produções audiovisuais que desafiam a própria existência do cinema.

Numa publicação anterior, em *Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens* (2012), Elinaldo Teixeira vai historicizar a presença do ficcional, documental e experimental na poética das imagens – afastando a ideia de gênero (por sua natureza restritiva) e seguindo a noção de domínio ou território (na direção do apagamento de fronteiras). No domínio ficcional caberia “[...] a esfera da imaginação [...]” (2012, p.34) proporcionada pelo desenvolvimento da própria indústria do cinema e sua lógica de produção controlada de narrativas, do estúdio até a sala de cinema, que tem como expressão máxima o sistema de criação de Hollywood. Já o domínio documental é “[...] concernente à realidade [...]” (2012, p.35), tratando do registro visual do outro no mundo, seja pelo encontro nos filmes de viagens, ou pela captação do cotidiano nos filmes de atualidades. E o domínio experimental que construiria “[...] uma ponte entre ambos [...]” (2012, p.35), mas também um tipo de cinema plural e crítico às imagens e discursos construídos pela ficção e documentário, operando próximo das vanguardas modernas e de sua heterogeneidade estética.

Porém, antes de conceituação mais direta sobre o filme-ensaio, especialmente como um quarto território do audiovisual, é importante destacar outros dois movimentos, um de ceticismo e outro de apagamento sobre a permanência da forma – pois, como vimos no começo do capítulo, a sua estabilidade de conhecimento é um desafio para a história do cinema. Por um lado, diz respeito ao filme-ensaio em sua própria natureza, ou seja, de um tipo não metódico de registro da experiência, como advertiu Theodor Adorno. O ensaio escapa continuamente de todo aprisionamento necessário para compreendê-lo enquanto cultura das imagens. Se por um

lado há uma força contemporânea de produção, investigação e apreciação dos filmes-ensaio, colocando-o em evidência crescente no debate público e acadêmico, por outro há uma potência própria da forma que impede a sua total formalização narrativa e interpretativa – vide a diversidade de filmes existentes na sua forma audiovisual. Por outro lado, por sua característica múltipla e divergente, em utilizar diversos materiais estéticos, suportes e estratégias narrativas, sejam elas dos campos da ficção, do documentário e do experimental (por exemplo, a encenação, as imagens de arquivo e não-linearidade narrativa), o filme-ensaio não passaria de uma derivação deles, sem uma diferenciação particular que pudesse existir fora destas tradições: “Daí os deslizamentos recorrentes em que ora se substantiva o ensaio ou, então, se o adjetiva, tais como: ficção ensaística, ensaio experimental, documentário ensaístico, ensaio ficcional, experimental ensaístico, ensaio documental.” (TEIXEIRA, 2015, p.183).

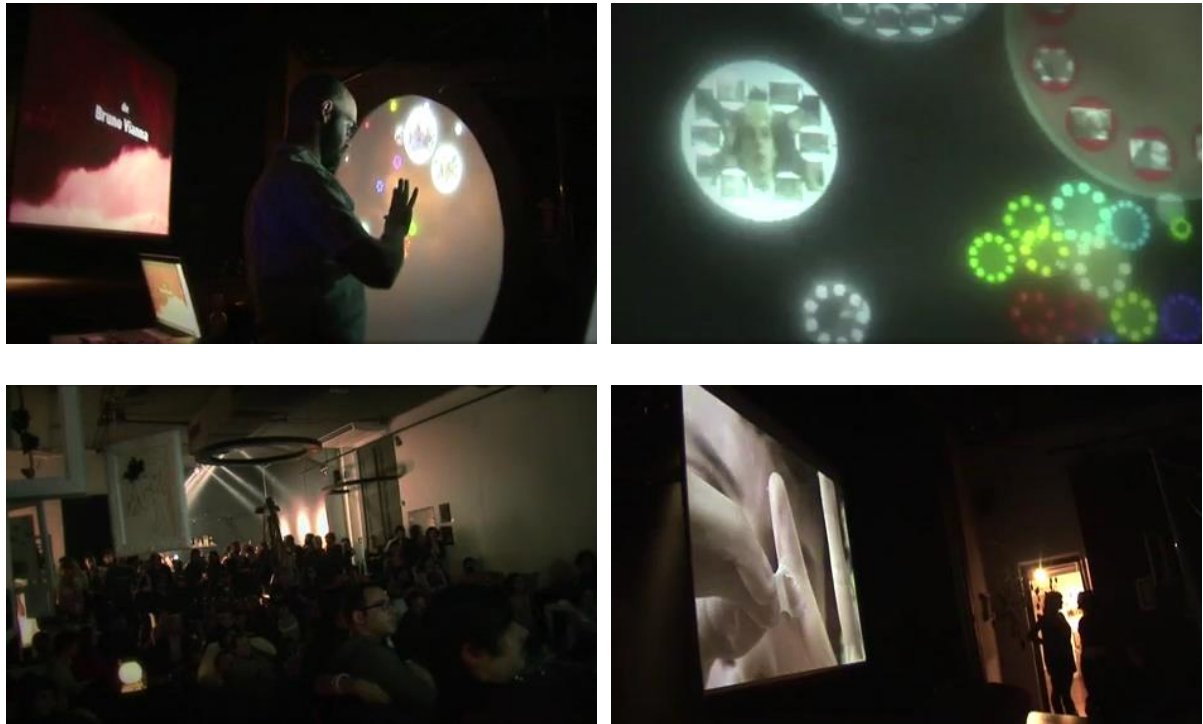
Para Elinaldo Teixeira o domínio do filme-ensaio fora constituído no contexto de recomposição do cinema moderno, influenciado pelos movimentos de cinema em todo o mundo que borravam as fronteiras que dividiam os outros três territórios clássicos do cinema. Também pelas mudanças técnicas de operação da imagem e som, juntamente com o advento de novos suportes, em especial o vídeo, e depois, a imagem digital, no qual foi desenvolvido novos conceitos e experiências com as novas mídias. Portanto, diante desta conjuntura:

E como numa espécie de cúmulo (e, certamente, não de encerramento) de todas essas transmutações, uma nova concepção do ser/fazer cinematográfico, da prática das imagens, que já vinha sendo inscrita no horizonte há um certo tempo, alça a um plano de destaque na atualidade, ganha um relevo inédito, embora ainda na qualidade de objeto fugidio, ambíguo, indeterminado, impreciso ou incerto – tal é o ensaio cinematográfico ou, conforme estende à época, ensaio audiovisual. (TEIXEIRA, 2015, p.189).

É na presença desta modernidade transformadora que os elementos singulares do filme-ensaio vão despontar em relação aos outros domínios. Isto é, com o pensamento do próprio ensaísta enquanto experimenta no fazer cinema, depois na relação visual e sonora montada no filme – tais princípios são atualizados pelo autor visando a contemporaneidade, no primeiro considerando a presença do realizador como uma *performance*, e no segundo apresentando o *live cinema* como ato vivo de criação com as novas tecnologias. Talvez um exemplo radical desta união seja a experiência do filme aberto *Ressaca* (2008), de Bruno Vianna. *Ressaca* trata da história de uma família brasileira que vive as sucessivas crises econômicas de 1984 a 1994, um período de instabilidade histórica bem-vinda à proposta fragmentária do projeto, pois o

filme é montado ao vivo pelo diretor e, na frente do público, projetado em tempo real. A cada exibição, *Ressaca* nunca repete sua forma, pois as cenas pré-gravadas assumem uma ordem sempre transitória nas mãos de Bruno Vianna, que manipula as imagens por meio de uma tela interativa (interface de edição chamada de Engrenagem), acompanhada por uma performance musical eletrônica³³.

FIGURA 7 – RESSACA



FONTE: Compilação do autor (2019)³⁴.

Apesar de fugidio e aberto em muitos aspectos sobre o que pode ser ou não o filme-ensaio, Elinaldo Teixeira deixa pistas para uma possível definição, em suas palavras:

[...] um mínimo de síntese a que se chega a respeito do ensaio no cinema é o de que se trata de um objeto: proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico; que remete, se apropria, atravessa, opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe num ponto de vista

³³ Bruno Vianna explica melhor o processo de criação de *Ressaca* no vídeo: IPTV USP. Engrenagem. Disponível em: <<https://iptv.usp.br/portal/video.action;jsessionid=1B9D82622DC8F2EB6816F3AF8F041BD3?idItem=3021>>. Acesso em: 23 set. 2019.

³⁴ Montagem realizada a partir das imagens da entrevista com o diretor compartilhadas no *YouTube*. CANAL Barcelona Visio. *Ressaca: Bruno Vianna's audiovisual brainteaser*. Disponível em: <<https://youtu.be/fadVDNfhWB4>>. Acesso em: 23 set. 2019.

encarnado, numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de autorreflexividade; que procede pela via do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; que constrói narrativas não lineares, com múltiplos níveis de sentido e, enfim, que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às totalidades orgânicas. (TEIXEIRA, 2015, p.359-360).

Mais assertivo sobre a constituição da forma do filme-ensaio, Timothy Corrigan vai organizá-lo a partir dos três pólos (autobiográfico, concreto-particular e abstrato-universal) assim considerados por Aldous Huxley, surgindo, assim, três variações do ensaístico que se atravessam: a expressão pessoal, a experiência pública e o processo de pensamento:

Construindo sobre estes e ampliando-os à luz da história e da teoria do ensaio literário, retorno à minha formulação do filme-ensaio como (1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública, (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador.” (CORRIGAN, 2015, p.33).

A subjetividade expressiva diz respeito a presença do realizador, seja ela por voz ou imagem, uma primeira pessoa como em *Verdades e Mentiras* (1973), onde Orson Welles conduz na sala de montagem uma história de fraudadores (ele mesmo incluso), ou por meio de um substituto, um enunciador como em *O Outro Lado do Vento* (2018), neste caso, Orson Welles encarnado ora na personagem do diretor Jake Hannaford (John Huston) ora no discípulo Brooks Otterlake (Peter Bogdanovich).

A subjetividade ensaística – em contraposição a muitas definições do ensaio e do filme-ensaio – refere-se, então, são simplesmente à colocação ou ao posicionamento de uma consciência individual diante e dentro da experiência, mas a uma consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo. (CORRIGAN, 2015, p.34).

Já a experiência pública concerne aos encontros do ensaísta com os lugares, pessoas e acontecimentos históricos. A exemplo do que ocorre em *Ulysse* (1983), quando Agnès Varda vai ao reencontro das pessoas e circunstâncias por trás da fotografia que ela tirou em 1954. Ou em *Nunca é Noite no Mapa* (2016), quando Ernesto de Carvalho realiza uma trajetória digital pelo sistema do *Google Street View*, cartografando os rastros do capitalismo na transformação espacial e social de Olinda (PE).

Dentre a vasta quantidade de debates e descrições do que define um “público” ou uma esfera pública, dois pressupostos são importantes aqui: a vida pública como domínios múltiplos e mutáveis de vários registros e como local de contestação por meio da experiência. (CORRIGAN, 2015, p.35-36).

E por último, o pensamento ensaístico, marca universal do ensaio, que no cinema é marcada por uma reflexão visual em direção à criação, à crítica, ao questionamento sobre si, sobre o outro, sobre o mundo, sobre as imagens, etc., distinta da definição tradicional de pensamento com a finalidade de comunicar ideias. Dois filmes que se apropriam inteiramente de imagens do cinema se destacam nesse sentido, *The Thoughts That Once We Had* (2015), de Thom Andersen, e *Ato, Atalho e Vento* (2014), de Marcelo Masagão. Filmes que contam uma história pessoal de cada realizador com e sobre o cinema, um encontro da mente pensante com livros e imagens, o primeiro com *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, de Gilles Deleuze, e o segundo com *O mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud.

O pensamento ensaístico, assim, torna-se uma refeitura conceitual, figural, fenomenológica e representacional de um eu enquanto ele encontra, testa e experimenta alguma versão do real como “outro lugar” público. O pensamento ensaístico se torna a exteriorização da expressão pessoal, determinada e circunscrita por um tipo, qualidade e número sempre variáveis de contextos e materiais em que pensar é multiplicar eus. (CORRIGAN, 2015, p.39).

Ainda sobre a pesquisa do filme-ensaio no Brasil, Gabriela Almeida em publicação recente, intitulada *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva* (2018), propõe que lancemos um olhar analítico mais particular aos filmes, à práxis do ensaio audiovisual, e não a procura de um sistema maior que orienta a sua compreensão enquanto forma fechada: “[...] a vocação ensaística do cinema existe e se manifesta de formas muito distintas entre si, o que talvez torne mais prolífico analisar cada filme-ensaio caso a caso, ao invés de tentar instituí-lo como gênero.” (ALMEIDA, 2018, p.39). Apesar de importante compreender uma epistemologia comum à formação do filme-ensaio (tentativa feita ao longo deste capítulo), traçando aspectos que identifiquem a expressão da forma dentro da história do cinema e das outras mídias, tais caminhos investigativos não se confundem com tentativas de instituir um gênero – como já alertado por Elinaldo Teixeira –, e sim das atividades criativas agenciadas para a realização do filme-ensaio, do pensamento sob forma audiovisual:

Podem ser ensaísticos, assim, diferentes tipos de obras que lidam com as imagens e o audiovisual. Mais do que criar uma categoria a partir da qual seria possível rotular alguns filmes como ensaios e outros não, creio ser mais produtivo pensar numa

inflexão ensaístico-reflexiva da qual distintas obras podem ser dotadas, e em diferentes graus. (ALMEIDA, 2018, p.41).

De modo a concluir, atravessado por todos os operadores teóricos e pelas práxis fílmicas, compreendo o filme-ensaio como uma forma sempre experimental com o pensamento e com materiais audiovisuais, porém, por sua natureza instável, é impossível definir a forma satisfatoriamente, pois todo filme-ensaio é diferente um do outro, sempre em progresso e processo, se apresentando como obra aberta para o espectador. Ao mesmo tempo, observo que o ato de apropriação de imagens e sons de um filme para outro está no centro das práticas ensaísticas audiovisuais, novas e antigas, o filme-ensaio, assim, acontece no pensar as imagens com outras imagens – de tal modo articulado por Hans Richter, desde a década de 1940, até os compêndios atuais sobre o cinema ensaio.

Para mim, há uma dificuldade em avançar no território do filme-ensaio, em propor um novo sentido ao corpo teórico e prático. Pois os estudos sobre a forma do ensaio recobrem-se das mesmas referências e correlações interpretativas para entender o mesmo fenômeno, sempre das bases da literatura para as relações com o cinema, entre o desafio de independência e o legado no campo do documentário, operando com premissas que ressoam em direção a impossibilidade de conclusão. Trabalhar com o ensaio é sempre estar vigilante, seja para não aplicá-la como um conceito fechado, seja para não esvaziá-la de sentido valorativo.

CAPÍTULO 3

SÃO PAULO, DUAS VISÕES

O cinema feito no computador é o título profético da matéria da *Revista de Cinema* sobre o recém lançado filme do cineasta Marcelo Masagão, *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos* (1999). Resultado de uma pesquisa de três anos e produzidos no computador de sua casa³⁵, o filme utiliza 95% de suas imagens advindas de apropriações de arquivos, fotografias, cinejornais e filmes, sendo os outros 5% de imagens captadas em 35mm do cemitério de Paraibuna, no interior de São Paulo, no qual possui no portal de entrada a frase homônima que dá título ao filme. *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos* percorre a história do século XX por suas imagens, textos e personagens, alguns reais outros ficcionais, para criar um novo discurso sobre esta mesma história, um pensamento sobre um século de violências e misérias com imagens dos próprios dispositivos do mundo moderno.

Alguns preceitos foram sendo aperfeiçoados com muita pesquisa e com o próprio conhecimento do equipamento de edição e a potencialidade que seus botõezinhos me davam de ir criando conceitos. Um exemplo disso no filme foi a cena dos ditadores com a cara deformada. Eu estava com uma infinidade de trechos de ditaduras e ditadores de todas as partes do planeta, sem saber muito o que fazer com aquilo pois são imagens conhecidas e geralmente desgastadas. Quem já não viu uma cena do Hitler ou Mussoline discursando? Assim comecei a pesquisar os efeitos do programa e descobri um denominado RIPLLE que deformava a imagem... Acabei abandonando aquela infinidade de trechos que havia separado e usado só fotos stills de 13 ou 14 ditadores, que deformei uma a uma. Acabei criando uma imagem nova e este bloco do filme é um dos que acho melhor resolvidos... (MASAGÃO, 2000, p.34).

Atualmente, há um grupo de filmes que usa a captura de tela como tecnologia de produção de imagens, o vídeo-ensaísta e crítico Kevin B. Lee criou o termo *Desktop Documentary*³⁶ para definir um tipo de filme que se dá na investigação de como exploramos o mundo por meio das telas, de como nos apropriamos das imagens da internet, de como se dá nosso pensamento visual com o uso do computador pessoal. Seu processo de descoberta se deu

³⁵ Nos créditos do filme são listados os equipamentos e softwares, além do processo de 200 horas de edição, 247 CTRL+ALT+DEL e 13 reinstalações do Windows NT. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/filmememoria/creditos.htm>>. Acesso em: 23 set. 2019.

³⁶ Para uma discussão mais completa sobre a prática e conceituação, ver: GRANT, C. *REFRAME Conversations presents KEVIN B. LEE on DESKTOP DOCUMENTARY*. 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/123963745>>. Acesso em: 23 set. 2019.

através da pesquisa no *YouTube* de imagens amadoras da produção do filme *Transformers: A Era da Extinção* (2014). Pesquisa que resultou na criação de um filme que demonstrasse o seu processo de reflexão, intitulado *Transformers: The Premake* (2014)³⁷.

FIGURA 8 – TRANSFORMERS: THE PREMAKE



FONTE: Compilação do autor (2019).

³⁷ O filme de Kevin B. Lee pode ser conferido no seu canal do Vimeo. Kevin B. Lee. TRANSFORMERS: THE PREMAKE (a desktop documentary). Disponível em: <<https://vimeo.com/94101046>>. Acesso em: 23 set. 2019.

Outras formas de *Desktop Cinema* surgiram em momentos anterior e posterior à investigação de Lee, principalmente filmes que simulavam a experiência do pensamento com as telas, transformando-as em estética e narrativa ficcional. São exemplos deste tipo de filme o romance *Noah* (2013) e os longas-metragens de suspense: *The Den* (2013), *Amizade Desfeita* (2014) e a sequência *Amizade Desfeita 2: Dark Web* (2018), *Sickhouse* (2016), feito inteiramente por imagens do aplicativo *Snapchat*, e *Buscando...* (2018). E dentro do campo da arte contemporânea, podemos citar o trabalho do brasileiro Luiz Eduardo Kogut, com a tela de computador e seus infinitos reflexos, em *Videotape* (2018); e a videoarte *Grosse Fatigue* (2013) de Camille Henrot, um rico processo de investigação visual sobre a história da criação do universo capturados pela tela do computador.

Sem dúvida a segunda tela, isto é, as imagens de vídeo da televisão também são um rico material disposto a apropriação. Algo visto em *Um Dia na Vida* (2010), de Eduardo Coutinho, e em *Um Mito Antropológico Televisivo* (2011), de Maria Helene Bertino, Dario Castelli e Alessandro Gagliardo. Os dois filmes, cada uma a sua maneira, problematizam a televisão como meio de representação social, do porque estas imagens são criadas e a quem elas se destinam. Outro exemplo é *Um Crime Americano* (2017), de Daniel Lindsay e T.J. Martin, que a partir da enorme quantidade de material videográfico captado em 1992, sobretudo pela cobertura jornalística de televisão e por vídeos amadores, os diretores reconstituem a história de violência que se desenrolou durante as manifestações de 1992 em Los Angeles.

Hoje os realizadores de filmes de arquivo são artistas da pós-produção, sua ferramenta é o computador e o *software* de edição. Um fato que inverte o clássico sistema de produção audiovisual, inaugurando, assim, um novo paradigma, que descentraliza o peso da câmera como objeto de transformação social e mediação com o mundo. Se para Alexandre Astruc, quando se referia ao ensaio e o cinema na década de 1940, a câmera-caneta seria o destino de um cinema mutacionado pelas inovações tecnológicas, para este grupo de artistas que manipulam as imagens alheias, o computador-caneta surge como uma impermanência que representa o ensaístico na sua criação. O que significa produzir filme-ensaio, ou seja, pensamento, experiência e voz subjetiva em filmes, produtos audiovisuais feitos por uma só pessoa, num momento no qual os modos de produção colaborativos crescem e se mostram como resposta às adversidades atuais na economia e na política para a produção audiovisual, que pune a sobrevivência das subjetividades?

Os anos 1990 é um marco inconfundível na trajetória do cinema brasileiro. Ao mesmo tempo, o governo do recém-eleito presidente Fernando Collor operou dois atos políticos que criou uma cisão sem retorno na estrutura do cinema brasileiro. A primeira foi a eliminação do fomento estatal direto na cadeia produtiva do cinema através da extinção da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), do Conselho Nacional de Cinema (CONCINE) e da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). A segunda foram as criações de leis de fomento indireto que atuaram através da renúncia fiscal para subsidiar o cinema nacional, quais sejam, a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91) e a Lei do Audiovisual (Lei nº 8.695/93), esta última estabelece a formação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), da Secretaria do Audiovisual (SAv) e do Conselho Superior do Cinema (CSC)³⁸.

Nos primeiros anos após as mudanças, a produção brasileira de longas-metragens chegou a quase zero, a título de exemplo, em 1992 houve apenas o lançamento de três filmes nacionais³⁹, da qual a ocupação do mercado nacional chegou a menos de 1% (IKEDA, 2015). Diante deste novo ambiente hostil, alguns cineastas lançaram mão de outras estratégias para continuar fazendo cinema, como a realização de coproduções internacionais, a inscrição em prêmios, a produção de vídeos e de curtas-metragens.

Nessa fase mais estéril da entressafra, o curta-metragem manteve vivo o fazer cinematográfico no Brasil. Quando mais tarde o longa-metragem voltou a ser produzido, os diretores de curta-metragem continuaram a exercer a sua função de propor alternativas temáticas e de linguagem. Obras mais baratas, feitas em geral por jovens, e amparadas pelos prêmios-estímulo que existem em várias cidades do país, o formato curta-metragem produziu alguns dos filmes instigantes dos anos 90 [...] (RAMOS; MIRANDA, 2000, p.137).

Até a implementação da Lei do Audiovisual, em 1993, a produção audiovisual patinou e só começou se desenvolver propriamente em 1995 (NAGIB, 2002), ano no qual foi lançado *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, filme símbolo do que se convencionou chamar de Cinema da Retomada.

³⁸ Estes são os órgãos governamentais que estruturam a atual política pública do audiovisual brasileiro. Ao longo dos anos outros dispositivos importantes também foram criados, como o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), instituído pela Lei nº 11.437/06, a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (Condecine) e a Cota de Tela, ordenadas pela MP nº 2.228-1/01.

³⁹ Lúcia Nagib traz outro número ainda mais desanimador, de apenas dois longas-metragens lançados no Brasil naquele ano (NAGIB, 2002).

A partir deste cenário, a historiadora Lúcia Nagib aponta que “Os anos de 1994 e 1995 são de grande hibridismo na produção cinematográfica nacional, composta, em boa parte, de obras desgarradas, órfãs da Embrafilme e sem ligação com gêneros específico [...]” (2002, p.15). Observando as características das produções do período, Nagib não vê nenhuma semelhança entre os filmes, exceto “[...] o tom pessoal, a ‘autoria’ acentuada que será uma das marcas do cinema brasileiro pós-Embrafilme.” (2002, p.15).

Este ambiente contribuiu para o contexto de produção coletiva de dois média-metragens⁴⁰ brasileiros da década de 1990, *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1994), de Jean-Claude Bernardet, e *São Paulo: Cinemacidade* (1994), de Aloysio Raulino, Marta Grostein e Regina Meyer. Os filmes são obras audiovisuais irmãs, produzidas pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), financiadas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). A produção dos filmes envolveu diversos colaboradores, entre eles, pesquisadores, professores, estudantes, críticos e profissionais do audiovisual, reunidos no ambiente acadêmico da USP dos anos 1990, centralizadas nos polos da ECA e da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU).

O projeto de origem foi intitulado *São Paulo no cinema: duas visões* e perdurou durante três anos de pesquisa e montagem. O produto final apresentado foram dois filmes: *Sinfonia e Cacofonia*, dirigido por Jean-Claude Bernardet, coordenador geral do projeto, crítico e historiador seminal do cinema brasileiro e professor da ECA no período da produção do filme; e *Cinemacidade*, realizado por Aloysio Raulino (diretor, diretor de fotografia e professor da ECA), Marta Dora Grostein e Regina Maria Prospero Meyer (ambas professoras de arquitetura e urbanismo da FAU). Os filmes foram montados pela montadora e professora de montagem Maria Dora Genis Mourão, também professora da ECA.

É diante de *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos* que Jean-Claude Bernardet vai criar algumas proposições importantes para se pensar os filmes de arquivo e sua compreensão dentro do contexto de produção fílmica contemporânea. Conceitos estes que atravessam também os filmes de arquivo que ele produziu – mais notadamente *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1994) e *Sobre os Anos 60* (2000) –, ideias nas quais nós utilizaremos como

⁴⁰ Os parâmetros que dividem a minutagem das obras audiovisuais são regidos pela Lei nº 8.401/92, na qual delimita que o curta-metragem possui duração igual ou inferior a 15 minutos; o média-metragem possui duração superior a 15 minutos e inferior a 70 minutos; e o longa-metragem possui duração superior a 70 minutos. Apesar desta classificação, *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade* foram considerados em mostras e festivais como curtas-metragens, por uma maior facilidade de circulação e exibição deste formato audiovisual.

pensamentos-chave para a análise dos filmes. Longe de criar um entendimento fechado e definitivo sobre as obras audiovisuais, nossos esforços de análise procuram estabelecer associações e pensamentos com os conceitos e práticas artísticas exemplificadas ao longo do texto dissertativo.

Primeiro, sobre a ação da montagem no filme, no seu texto para a *Folha de São Paulo* intitulado *O espectador como montador* (1999), que depois fora publicado na revista *Cinemas* sob novo título, qual seja, *Destruir, construir, ressignificar* (1999), Bernardet vai olhar para *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos* a partir do método de organização visual do filme, de destruição e construção das imagens apropriadas, depois sua ressignificação em um novo contexto e, por último, a percepção do espectador sobre o sentido do filme de arquivo. Nesse sentido, Bernardet contextualiza:

Nós que aqui estamos, por vós esperamos é quase inteiramente composto de material de arquivo. O filme original é desmontado, um plano é extraído de seu contexto para ser inserido numa nova montagem. Esse tipo de montagem tem uma vertente destrutiva e outra construtiva. A destruição consiste em extirpar uma imagem da montagem original e despojá-la da significação que lhe atribuía o contexto imagético, sonoro e verbal em que estava inserida. A construção consiste na sua colaboração à composição do novo filme. (BERNARDET, 1999a, p.129).

O plano original contém uma função intrínseca, assim como um plano detalhe clama nossa atenção ou um plano geral mobiliza a nossa contemplação, que em conjunto com outros constitui uma cena, que por sua vez guarda um significado dramático importante para uma narrativa. A destruição opera danificando essa estrutura, retirando um ou mais planos para construir um novo sistema de imagens, um novo filme, que emerge da destruição de outros filmes que lhe servem de matéria-prima. No entanto, Bernardet vai observar que “[...] a destruição nunca é total.” (1999a, p.131), que a imagem original no novo contexto vai conter resíduos⁴¹ que preservam uma certa narratividade.

É neste processo de montagem (destruição e construção) que ocorre a ressignificação da imagem original, que pode ou não contaminar o filme apropriado. Em outras palavras, a imagem original é retirada do seu contexto particular e depositada em outro filme, produzindo

⁴¹ É importante notar que é também a partir destes resíduos que um espectador mais atento, ou um pesquisador das imagens, pode identificar a origem da imagem destruída, ou seja, distingui-la pelo conjunto de características que a torna singular e diferente da sucessão de imagens na montagem – além do acúmulo pictórico que alguém deve possuir para reconhecer a origem da imagem. Mesmo assim, algumas imagens podem se perder, restando apenas a sua última posição no filme que apropriou, como lembra Bernardet (BERNARDET, 2000, p. 34).

um novo sentido e, assim, dando-se a ressignificação. Porém, é possível que este novo sentido possa ressignificar também a imagem de origem, no momento no qual os dois filmes são colocados em comparação, sendo assim possível realizar uma releitura do filme original e atribuir-lhe mais uma camada de significado. Por outro lado, pode ocorrer apenas a citação, procedimento no qual preserva o sentido da imagem durante o processo de destruição e construção, ou seja, quando, dentro do novo filme, “[...] as imagens conservam a significação do contexto original.” (1999a, p.134).

Diante disto, o espectador surge como uma categoria importante deste processo de destruição, construção e ressignificação. O filme de arquivo vai exigir-lo a participar da construção do sentido, visto que em *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos*, “[...] tendo sido rompido a linha narrativa e a cronológica, o espectador se reequilibra em outro nível, o do genérico, o do conceito.” (1999a, p.132). Por um lado, para Bernardet a atividade do espectador se dá com a memória ativa dentro do filme, ou seja, ao estar atento às imagens e metáforas agenciadas pelo realizador do filme, reunindo as imagens não somente pelo que elas são, mas sim por meio do conceito que as unificam. E por outro, o espectador que prolonga a montagem dentro de si, um espectador como montador:

Podemos ir mais longe e tornar o espectador um 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. [...] uma montagem com material que não está no filme. (BERNARDET, 1999a, p.136).

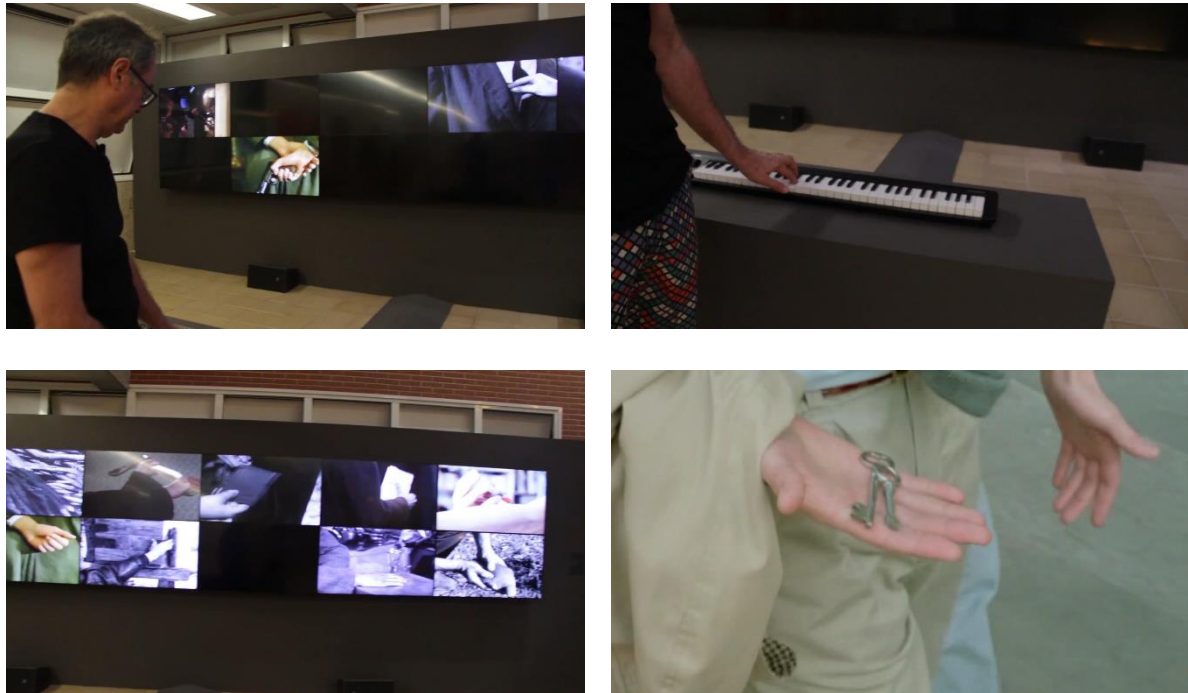
Tal percepção parte do princípio de que diante do filme do Marcelo Masagão, ou na verdade de qualquer outro filme, o espectador pode com liberdade prolongar o poder de ressignificação, associando as imagens do filme com outras imagens e significados fora dele.

Por exemplo, o processo de destruição e construção está presente nos trabalhos do artista e teórico do cinema André Parente, que ressignifica as imagens do cinema incentivando à participação, como na videoinstalação *O Vento Sopra Onde Quer* (2015)⁴². Por meio da montagem de diversas imagens de gestos de mãos interpelada por Parente – planos detalhes retirados dos filmes do diretor francês Robert Bresson –, é construída uma sequência narrativa que revisita espaços e tempos na filmografia Bresson a partir de um único agente de sentido na

⁴² O vídeo construído por André Parente pode ser conferido no seu canal do Vimeo. André Parente. *O vento sopra onde quer* (2015). Disponível em: <<https://vimeo.com/175631679>>. Acesso em: 23 set. 2019.

qual o diretor é amplamente reconhecido⁴³. Na instalação os participantes usam as suas próprias mãos para a construção de uma nova narrativa com as imagens e sons dos filmes de Bresson. As imagens são ativadas em telas através da manipulação de um pequeno teclado musical, que de acordo com a sequência criada, uma nova composição de imagens é originada, assim como um novo significado.

FIGURA 9 – O VENTO SOPRA ONDE QUER



FONTE: Compilação do autor (2019)⁴⁴.

Segundo, é preciso reconhecer que Jean-Claude Bernardet é sobretudo um crítico de cinema, e o crítico é o primeiro espectador que age sobre as imagens, ele atua com as palavras e ideias. Com *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1994) e *Sobre os Anos 60* (2000)⁴⁵, Bernardet

⁴³ É importante notar outros dois trabalhos de apropriação sobre as mãos. O filme-ensaio *The Expression of Hands* (1997), de Harun Farocki, uma investigação sobre a fenomenologia da mão no cinema. E o vídeo-ensaio *Hands of Bresson* (2014), do videoartista Kogonada, trabalho conceitual semelhante ao de André Parente, que detalha a fixação de Bresson pelo gesto. Kogonada. *Hands of Bresson*. Disponível em: <<https://vimeo.com/98484833>>. Acesso em: 23 set. 2019.

⁴⁴ Compilação realizada a partir das imagens da entrevista de André Parente compartilhadas no *YouTube*. CANAL Sesc Sorocaba. Figuras na Paisagem. Disponível em: <<https://youtu.be/r0gkmTooGoA>>. Acesso em: 23 set. 2019.

⁴⁵ Assim como em *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade*, há dois registros diferentes para a data de lançamento de *Sobre os Anos 60*. No produto lançado pelo Instituto Itaú Cultural, dentro da série Panorama Histórico Brasileiro, a data que aparece é “verão de 2000”, da mesma forma que está cadastrada no site da Cinemateca Brasileira. Porém, no texto *A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação*, Jean-Claude Bernardet data o seu filme do ano de 1999 (BERNARDET, 2000, p.21).

dá um passo à frente, ele passa a agir com as imagens, apropriando-as para criar pensamentos visuais. É significativo notar que ele se manifestou sobre os filmes que fez, respondeu a críticas, elaborou e aplicou conceitos em seu cinema de arquivo, de maneira especial no texto *A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação* (2000). Bernardet vai neste texto aprofundar e afirmar o conceito de ressignificação como fundamental para o processo de destruição e de construção na montagem dos filmes – processo que o autor compara a posição de vida e de morte – que ocorre não somente no plano, mas no nível do fotograma.

Quando uma montadora encontra-se diante de três tomadas de um mesmo plano e escolhe a que lhe parece mais adequada ao filme em produção, no mesmo ato ela condena as duas outras ao lixo. E isto não ocorre apenas ao nível do plano, mas também do fotograma quando, ao acertar o corte na busca de uma passagem mais favorável de um plano a outro, do ritmo que está construindo, ela elimina um, dois, três fotogramas, estes são votados à morte. Esta morte é a condição para que os fotogramas que ficaram vivam. (BERNARDET, 2000, p.32).

O trabalho de montagem de um filme de arquivo (e por conseguinte a sua análise) funciona no nível mais fundamental da imagem captada (película ou digital), ou seja, no corte do fotograma por um sistema de edição não-linear. É nesta posição micro que a ressignificação começa, na escolha do que vive e morre, e termina com a posição macro, quando as imagens selecionadas são combinadas com outras imagens para formar um novo significado. Indo além, Bernardet vai observar que o processo de ressignificação também trabalha com a polissemia da imagem, na qual “[...] as imagens não detêm, *em si*, uma significação definida e estável. [...] Fazendo esses filmes, brinco com a plurissemia, com a indeterminação da significação, é graças a elas que os filmes se tornam possíveis.” (2000, p.33).

Deste modo, uma primeira imagem (no nível do plano) é selecionada por uma característica polissêmica (que já detêm um significado na obra original), na montagem ela é destruída (no nível do fotograma), resultando uma nova imagem (com um novo significado). Depois, a imagem é transferida para uma nova sequência (com outras imagens apropriadas), construindo um novo contexto para compor o novo filme, que ao lado de outras imagens produzirá um terceiro significado (que representa a subjetividade do realizador e o pensamento que ele deseja comunicar). E por fim, o espectador atuará como um montador, criando o seu próprio sentido, comparando as novas imagens com o seu repertório, sua vivência com as imagens do mundo, dentro e fora do cinema.

Veja o caso de *Histórias que nosso Cinema (não) Contava* (2018), de Fernanda Pessoa, filme oriundo de uma pesquisa de cinco anos a respeito do gênero da pornochanchada e sua representação sobre a década de 1970. No filme, a diretora da nova vida as imagens da pornochanchada que estavam e foram esquecidas (censuradas pela ditadura civil-militar ou estigmatizadas pela história do cinema), potencializando o comentário histórico, social e político das obras, os seus significados originais. O empréstimo das imagens dos 29 filmes, ou seja, a sua reapropriação, serviu para a construção de uma nova subjetividade, novas ressignificações que contextualizam às imagens (e suas contradições) dentro da ditadura civil-militar (1964-1985), construindo, assim, um novo filme⁴⁶.

E terceiro, num texto posterior, intitulado *A migração das imagens* (2004), Jean-Claude Bernardet volta a analisar os próprios filmes, dessa vez com um foco na operação de linguagem – mas do que o empréstimo de imagens, trabalhado nos textos anteriores. A operação de linguagem diz respeito a conservação da significação básica da imagem original e, depois, a sua ampliação de sentido, no novo filme. Ocorrendo assim um diálogo com o filme original, e não a sua destruição completa. Por outro lado, Bernardet adverte que há um limite neste diálogo, que o excesso de resíduos pode prejudicar a ressignificação, devendo-se evitar que as imagens originais se sobreponham ao novo filme criado.

Nessa passagem de um filme para compor outro filme, as imagens podem reter o que chamaria de resíduo. Um dos aspectos mais importantes da montagem de um filme composto de fragmentos de outros filmes (desde que não se trate de antologia ou de citação) consiste em selecionar planos (ou trechos) que servem às finalidades do novo filme: a origem está evidentemente presente na imagem, mas deve-se evitar que o texto original venha demais à tona e fique se sobrepondo ao novo texto que está sendo criado. Nesse sentido, trabalha-se frequentemente com planos fechados, e é preferível evitar montar juntos vários planos da mesma fonte. No entanto, podem permanecer na imagem elementos que não interessam ao novo texto: são estes que chamo de resíduos. (BERNARDET, 2004, p.77-78).

Por último, é importante notar o reconhecimento que Jean-Claude Bernardet dá ao ensaístico nos filmes que operam com as imagens ressignificadas. Seja na apreciação do ensaio em *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos*, por sua latência conceitual:

⁴⁶ Nesse sentido é importante notar o filme de arquivo *Cinema Novo* (2016), de Eryk Rocha, que se apropria das imagens sobre o Cinema Novo para analisar a sua impressão de movimento dentro do cinema nacional e de crítica e proposta à uma história para o Brasil.

De fato, esse procedimento permite à linguagem cinematográfica evoluir em direção ao conceito e à impositação 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 isso graças à locução sobreposta às imagens, enquanto o filme de Masagão opera mecanismos que permitem, pela seleção e ordenação das imagens, uma impositação ensaística. (BERNARDET, 1999a, p.132).

Ou na potência do ensaístico nas operações de linguagem, que ele reconhece como ausente no seu filme *Sobre os Anos 60*:

É claro que as implicações dessa montagem [dos planos finais de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* apropriados em *Sobre os Anos 60*] só podem ser percebidas por quem conhece os filmes de base, podendo cotejar a montagem original com a nova proposta. De qualquer forma, esse trabalho sobre o material de base sugere a possibilidade de uma ensaística audiovisual sobre cinema, com um certo nível analítico sem passar, ou passando minimamente, pela análise verbal. Embora *Sobre os anos 60* faça estas sugestões, o filme não se destina especificamente a um público que conheça os filmes originais, nem é um ensaio audiovisual sobre cinema, nem trata apenas do cinema. Portanto ele se limita a sugestões. (BERNARDET, 2004, p.73).

Longe de uma conceituação precisa sobre o campo do filme-ensaio, entretanto, Bernardet não negligencia o movimento ensaístico da apropriação, nestes casos, da ressignificação que funciona dentro dos filmes de arquivo, da capacidade de se produzir pensamento com este tipo audiovisual. Assim como outros, Bernardet reconhece o ensaístico a partir de uma diferenciação – seja em relação ao sistema narrativo e cronológico dominante ou mesmo sobre a falta de confiança contemporânea ao poder de significado das imagens – que não permite às imagens a sua potência de reflexão sobre o mundo. No final do texto *A migração das imagens*, Bernardet considera mais uma vez o potencial do ensaio em filmes de arquivo:

Essas anotações, que comentam algumas relações entre um filme de montagem e os filmes que lhe forneceram sua matéria-prima, sugerem a possibilidade de uma ensaística cinematográfica, ou seja, de operações visuais e sonoras que sejam analíticas trabalhando com imagens e sons dos filmes analisados (dispensando a voz *over* analítica ilustrada). (BERNARDET, 2004, p.79).

É interessante perceber que o vocabulário de Jean-Claude Bernardet para compreender a apropriação nos filmes de arquivo faz alusão ao campo da linguística, do estruturalismo e da semiologia, bem como de outras ferramentas de análise: operação de linguagem, significação, ressignificação, construção, destruição, vida, morte, resíduo, ensaio, antologia, citação, contexto e texto. É possível considerar que seus métodos são resquícios de sua aproximação

com a semiologia cinematográfica, a partir do trabalho de tradução do livro *A significação no cinema* (1972), de Christian Metz, uma das publicações mais importantes para o entendimento do cinema como linguagem. No posfácio do livro, Bernardet faz uma análise sintagmática do filme *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), aplicando o método de Metz. A aproximação entre os dois se aprofunda na década de 1980, quando Bernardet vai à França estudar na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* e é orientado por Metz, parceria que resultou na publicação de *Cineastas e imagens do povo* (1985).

Antes das considerações mais específicas sobre *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* e *São Paulo: Cinemacidade*, gostaria de articular o meu encontro com estes filmes. Em 2008, assisti pela primeira vez *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos* como atividade da disciplina de Introdução ao Estudo da História, que tinha como temática de aula os personagens e a História. O sentido narrativo criado com aquelas imagens causaram em mim um forte impacto que sobrevive até o presente de escrita desta dissertação. Naquele período o filme me causou uma hipnose com aquelas diferentes imagens que se comunicavam com bastante fluidez, e as inscrições na tela que propunham que aquela história do século XX era feita também por pessoas comuns, que se moviam pelos grandes eventos históricos do século.

Eu não conseguia identificar a origem daquelas imagens nem a verdade ou ficção total das passagens escritas, contudo, eu percebia uma certa disparidade temporal, as diferentes qualidades estéticas me fazem compreender que se tratava de um filme que avançava e regressava no tempo das próprias imagens. Ao largo dos anos passei a reencontrar *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos* de forma ressignificada, quando passei a ter contato gradual com as imagens fontes que Marcelo Masagão apropriou em seu filme. A título de exemplo, até então a imagem prismática de *Um Homem com uma Câmera* (1929) sobre o cotidiano da cidade de Moscou não passava de mais uma imagem retirada de um cinejornal qualquer, ou de mais uma imagem preto e branco num amontoado de imagens antigas.

Depois de assistir ao filme de Dziga Vertov, a sequência de imagens no filme de Masagão é ultrapassada por um sentido maior, pelo reconhecimento da imagem (como parte de um colecionismo ou cinefilia) e identificação da ressignificação operada. Ao mesmo tempo em que um primeiro significado original de Vertov permanece, ou seja, da vertigem causada pela velocidade da modernidade na cidade, com Masagão há uma apropriação deste sentido, completada pela montagem das imagens de *Um Homem com uma Câmera* juntamente com as cenas de *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927), para explicitar a supremacia das

máquinas e da eletricidade, ou melhor, nas palavras que Masagão inscreve na imagem “Pelo túnel, o metrô. Pelo fio preto, a fala.”. Contudo, outro significado original de Vertov é suprimido, qual seja, o comentário sobre o próprio fazer cinema na modernidade, com as imagens de um cinegrafista em cima de um carro em movimento, enquanto esta imagem é projetada para uma plateia.

FIGURA 10 – NÓS QUE AQUI ESTAMOS, POR VÓS ESPERAMOS



FONTE: Compilação do autor (2019)⁴⁷.

⁴⁷ Na primeira linha os planos sobrepostos de *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos* (1999). Seguidas das imagens apropriadas de *Um Homem com uma Câmera* (1929), imagem presente e ausente. Depois outras imagens originais de *Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade* (1927), que compõem o discurso de Marcelo Masagão.

Desde então os filmes de arquivo, ou seja, este tipo audiovisual que utiliza na sua totalidade de composição imagens apropriadas, me fascinam por estes significados que podem estar citados ou escondidos, também pelo ato da montagem que ressignifica com intensa liberdade, que pode ser redescoberto a todo momento por um ou outro espectador mais ou menos atento e familiarizado com as imagens que circulam no mundo. Anos depois do encontro com *Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos*, tive contato com o artigo *O Filme-Ensaio*, de Arlindo Machado, no qual me deslumbrou com as possibilidades do ensaio audiovisual no campo do cinema, até então desconhecido por mim. No final do texto, autor destaca *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* como um destaque do cinema brasileiro que realiza pensamento sobre a cidade com o ponto de vista do próprio cinema. Nas palavras de Arlindo Machado:

[...] o tema do filme de Bernadet é o modo como o cinema paulista interpretou a sua própria cidade. Então, a fonte das imagens de São Paulo são os filmes que retrataram a cidade. Trata-se, portanto, de um filme que se insere na categoria da montagem de imagens de arquivo, mas o espírito do filme é inteiramente ensaístico. É como se Bernadet (crítico, teórico e historiador de cinema) decidisse fazer um ensaio sobre a maneira como a cidade de São Paulo foi interpretada pelos seus cineastas, mas em lugar de promover um ensaio escrito, preferisse utilizar como metalinguagem a mesma linguagem do seu objeto: o cinema. Temos então aqui um ensaio sobre o cinema construído em forma de cinema, um ensaio verdadeiramente audiovisual, sem recurso a nenhum comentário verbal. (MACHADO, 2003, p.21-22).

E conclui sua tese sobre o filme:

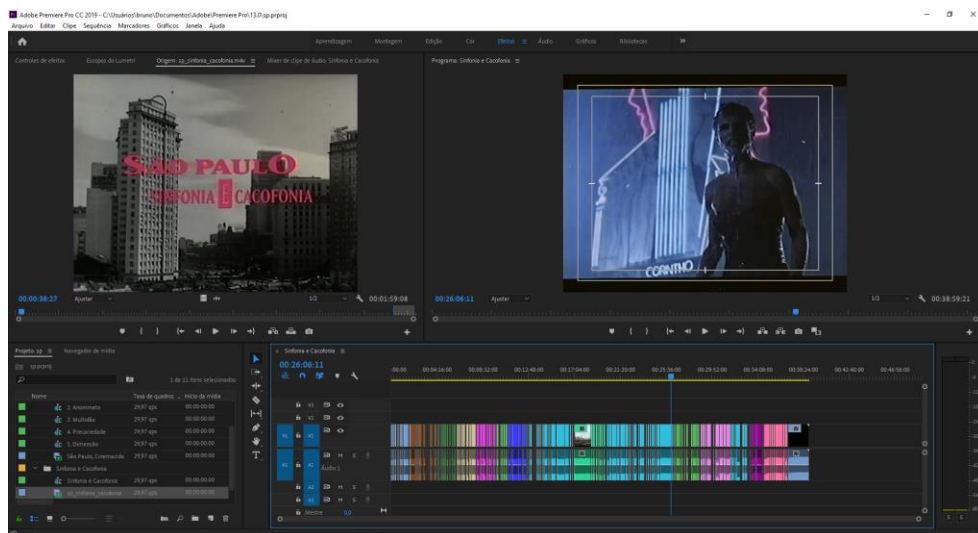
São Paulo: Sinfonia e Cacofonia é uma eloquente demonstração de que se pode construir um ensaio sobre o cinema, usando o próprio cinema como suporte e linguagem. No futuro, quando as câmeras substituírem as canetas, quando os computadores editarem filmes em vez de textos, essa será provavelmente a maneira como “escreveremos” e daremos forma ao nosso pensamento. (MACHADO, 2003, p.23).

Estas proposições e cruzamentos conceituais de Arlindo Machado – filme-ensaio, montagem de arquivo, metalinguagem do cinema e a cidade de São Paulo – estruturaram por muito tempo a minha pesquisa de mestrado e permanecem fazendo parte da paisagem argumentativa deste trabalho. No entanto, *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* e *São Paulo: Cinemacidade* são obras desafiadoras, elas articulam uma miríade de ressignificados que nem todo o aporte conceitual desenvolvido até aqui não consegue concluir de forma satisfatória as atividades criativas e pensamentos visuais dos realizadores com estes filmes. Portanto, a postura

de apreensão dos filmes partiu da aplicação de um método adaptado e aberto, no qual procurei descobrir as pistas que as obras deixaram em sua própria forma fílmica, também os rastros documentais e interpretativos deixados pelos filmes (no arquivo da Biblioteca da ECA/USP e Cinemateca Brasileira), e por uma atividade de análise dos sentidos e os efeitos das imagens apropriadas.

Com estas estratégias foi possível construir um mapa imagético e conceitual das imagens dos filmes, que aliada ao uso de um *software* de edição não linear, o *Adobe Premiere Pro CC 2019*, foi possível refazer os passos da criação dos filmes por meio da (des)montagem deles – desconstrução realizada ao nível do frame, unidade mínima do significado destas imagens. Dessa forma, foram criadas sequências e rótulos com cores diferentes para cada conjunto de cena que desse conta de um conceito construído para a narrativa. Depois, com a lista de filmes apropriados (APÊNDICE 1 e 2), presente nos créditos finais de *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade*, houve a tentativa de identificar todas as imagens originais apropriadas, seus significados originais nas narrativas, e posteriormente as suas ressignificações nos filmes de arquivo. Porém, não foi possível realizar satisfatoriamente estas identificações, seja porque a maioria dos filmes não estão disponíveis para consulta – especialmente pela internet –, ou seja pelo trabalho de análise de todos os filmes encontrados, um exercício que se mostrou bastante complexo e difícil ao nível prático.

FIGURA 11 – ADOBE PREMIERE PRO CC



FONTE: O autor (2019)

Para um entendimento mais amplo da análise fílmica, é necessário antes identificar as marcações da montagem com as imagens apropriadas, pois se tratando de um filme-ensaio, tal

compreensão é indispensável. Maria Dora Mourão, à época chefe do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA, montadora dos dois filmes e quem iniciou o projeto ao provocar Jean-Claude Bernardet a criá-lo:

Numa tarde, eu me dirijo para a sala de aula e a Dora me diz, antes de eu entrar na sala de aula: “Escuta, a reitoria tem uma verba para pequenas pesquisas e eu esqueci de te avisar, e fecha amanhã”, ou “fecha depois de amanhã”, uma coisa desse tipo. [...] E aí eu escrevi alguma coisa que seria um levantamento da representação de São Paulo no cinema paulista, que, provavelmente, teria a forma de um catálogo, de uma listagem. Por exemplo, o Viaduto do Chá, onde ele aparece, as várias épocas do Viaduto do Chá no cinema paulista e coisas desse tipo. Enfim, eu escrevi tão bem que ganhamos. (BERNARDET, 2013, p.22-23).

Maria Dora Mourão descreve seu trabalho de montagem em sua tese de livre-docência *Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias*, publicada em 1998. No texto ela denomina os filmes como “[...] estruturado com material de repertório [...]”, de modo que em *Sinfonia e Cacofonia* a montagem “[...] procurou harmonizar os planos através da combinação de seus conteúdos, usando como referência a composição do quadro em movimento.”, seguindo um “[...] estilo de montagem polifônica que perseguiu uma continuidade entre planos, possibilitando alcançar uma unidade própria ao filme.” (1998, p.04). Já em *Cinemacidade* houve outro tipo de dinâmica na montagem, pois com a divisão prévia em cinco partes e a combinação entre as imagens captadas e as imagens de repertório, “O tratamento dado foi totalmente diferente [...] Não se procurava mais a São Paulo cinematográfica, mas sim uma imagem que pudesse dialogar com as imagens atuais e que, a partir da junção dela, fosse sendo construído este novo olhar sobre São Paulo.” (1998, p.05).

Sob o título *São Paulo no cinema: duas visões*, o projeto tinha como finalidade estudar os filmes da cinematografia brasileira que apresentavam a cidade de São Paulo como centro da história. A pesquisa durou mais de três anos e foram consultados mais de 300 filmes (podendo chegar a 350 ou 380, de acordo com a fonte pesquisada) – entre curtas, médias e longas, em vídeo e película, 35mm e 16mm, colorido e preto e branco – que tivesse São Paulo como contexto ou localização. Assim, foram selecionados 91 filmes no total, essa escolha seguiu a noção de dispositivo, ou seja, “[...] a criação de uma ‘maquinação’, de uma lógica, de um pensamento, que institui condições, regras, limites para que o filme aconteça.” (LINS; MESQUITA, 2008, p.56), como metodologia de trabalho com as imagens apropriadas.

A montagem dos filmes decorreu de um processo particular, visto que, primeiro, houve a telecinagem de todo o material escolhido, em seguida foi elaborada uma pré-montagem em vídeo, com um programa de edição linear. Segundo, após todos os filmes montados em vídeo, foi feita a contratipagem e cópia em película 35mm. Assim, Dora Mourão ia assistindo através de um monitor os filmes em vídeo e montando na moviola o corte final em película. Porém, no caso de *Sinfonia e Cacofonia*, ao combinar a trilha sonora criada por Lívio Tragtenberg (feita com a primeira cópia em vídeo), o resultado se mostrou problemático:

O ritmo era imprevisivelmente lento, o que não havia sido sentido na cópia vídeo. Alguns planos, cuja colocação no vídeo estavam bem resolvidos pois faziam surgir as relações adequadas à narrativa, no filme se mostravam desnecessários e, às vezes, redundantes. Por mais rigorosos que tivessem sido os cortes na ilha de edição, a aproximação entre os planos na película determinavam, às vezes, um outro momento de corte, necessário para criar os sentidos previstos ou imprevisos. (MOURÃO, 1998, p.09).

Com esta diferença entre a montagem em vídeo e película, que alterava o ritmo e os sentidos finais do filme, o material em vídeo foi abandonado e a montagem foi refeita a partir do material decupado em película.

Jean-Claude Bernardet em *A subjetividade e as imagens alheias: resignificação*, também trata do processo de montagem com uma preocupação especial sobre a apreensão do novo contexto das imagens de arquivo pelo espectador. Para evitar a desorientação, plurissemia e manter uma unidade de sentido às sequências, Bernardet encontra como resposta a montagem da narrativa clássica:

A montagem da narrativa cinematográfica dita clássica tende a tornar imperceptível o corte ao olhar do espectador, isto é, a passagem de um plano para o outro. O espectador não deve perceber o filme como uma série de planos enfileirados uns após os outros, mas como um fluxo. Portanto, o trabalho sobre o corte é essencial [...]. (BERNARDET, 2000, p.34).

Está sobre o corte a centralidade da construção fílmica e reflexão analítica que Bernardet e Dora Mourão enfrentaram no seu trabalho com *Sinfonia e Cacofonia*. Para ele a invisibilidade do corte é fundamental para manter o ritmo das imagens coeso, para ela o corte garante a produção de sentido dialético ao filme:

Sobre essa impressão de catarse ou tensão causada pelo filme, lembremos Eisenstein, para quem o ritmo é a organicidade da unidade que surge a partir da justaposição dos planos. A justaposição resulta da combinatória de dois pedaços de filme, tendo como resultado um produto, um novo conceito. Essa combinatória é possível através do corte. O filme foi construído na montagem. O agenciamento dos planos ocorreu exclusivamente através dos cortes de imagem, tratados de maneira precisa e refinada, possibilitando o surgimento dos sentidos e criando a organicidade necessária. Esse tratamento faz com que o espectador interaja e fique aberto às sensações que o filme quer passar. (NAGIB, 2002, p.113).

Assim, a montagem polifônica de Maria Dora Mourão persegue uma continuidade ao logo dos conceitos organizados dentro do filme, seja ligando planos com o mesmo movimento e ação narrativa, como nos planos das personagens correndo em *Os Herdeiros* e em *A Marvada Carne* (FIGURA 13); também com o olhar, no jogo entre plano e contraplano, como na cena das fotografias das famílias em *O Grande Momento* e *Beijo 2348/72* (FIGURA 12); e conectar um plano aberto para um mais fechado, como na sequência dos caminhantes da cidade (FIGURA 13), saindo do plano geral dos corpos inteiros, para o médio das pernas, depois o plano detalhe das pisadas, e de forma circular, do plano detalhe dos rostos para os planos médios das cinturas.

O filme *São Paulo: Cinemacidade* foi dividido e nominado por Aloysio Raulino, Regina Meyer e Marta Grostein em cinco partes, quatro delas com subtítulos: Transformação (fênix iludida); Anonimato (eu mesmo, nós mesmos); Multidão; Precariedade (mente insana in corpo insano); e Dimensão (in extenso). Ao longo dos 31 minutos do filme são apresentadas as imagens apropriadas de 38 obras (APÊNDICE 2) em conjunto com novas imagens captadas pela equipe. Em entrevista Aloysio Raulino descreve este procedimento:

Já *Cinemacidade*, além de ser um pouco mais curto, possui algumas imagens novas, filmadas *ad hoc*. Regina Meyer, Marta Dora e eu roteirizamos o filme, usando algumas dessas imagens novas que dialogam com imagens captadas de outras fontes. Quanto aos subtópicos que compõem o filme, eles foram planejados por Regina e Marta Dora como atributos de uma cidade: dimensão, precariedade, distância, anonimato etc. Colocamos esses atributos numa dada ordem e aí, ao fazermos a decupagem, íamos atrás desses atributos e encaixávamos as imagens na visão de como eles eram humanizados na cidade. (NAGIB, 2002, p.369).

A primeira sequência intitulada Transformação (fênix iludida) possui 3 minutos e 52 segundos, e dá conta do processo de formação urbana da cidade. O filme inicia com um plano geral retirado do filme *Fragmentos da Vida* (1929), em seguida, com a música Grávida, de

Marina Lima, compondo a trilha sonora, escutamos: “Eu tô grávida/Grávida de um beija-flor/Grávida de terra/De um liquidificador/E vou parir/Um terremoto, uma bomba, uma cor/Uma locomotiva a vapor/Um corredor”. Junto à música são articuladas imagens de uma paisagem de pequenas casas em ruínas, com um muro e uma árvore sendo derrubadas, de repente, com um corte seco, entra a imagem de um guarda apitando em *contra-plongée*, dando início às imagens de *São Paulo em Festa* (1954), com os planos inclinados de automóveis passando rapidamente de um lado para o outro do quadro. Em seguida, um diálogo entre as personagens Arturo (Walmor Chagas) e Carlos (Otello Zeloni) do filme *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), sobre a construção de uma nova fábrica, uma nova fronteira de exploração da cidade. Depois entra a cena das imagens de *outdoor* de Bebel (Rossana Ghessa), do filme *Bebel, Garota Propaganda* (1967). E por último, a montagem paralela dos filmes *O Grande Momento* (1958) e *Beijo 2348/72* (1990), intercalando as cenas de fotografia de um casamento (preto e branco) com de uma família no parque de diversões (colorida).

Este processo vai ficando cada vez mais labiríntico, em certo momento indecifrável, sobre quais são as imagens originais, quais foram captadas pela equipe de pesquisa, e quais novos sentidos estão sendo estruturados e propostos. No filme, a segunda sequência, Anonimato (eu mesmo, nós mesmos), tem duração de 4 minutos e 35 segundos; a terceira, Multidão, tem 5 minutos e 20 segundos, composta por muitas imagens captadas pela equipe; a quarta sequência, Precariedade (mente insana in corpo insano), possui 5 minutos e 40 segundos; e a quinta e última sequência, Dimensão (in extenso), possui 8 minutos e 33 segundos.

FIGURA 12 – SÃO PAULO: CINEMACIDADE



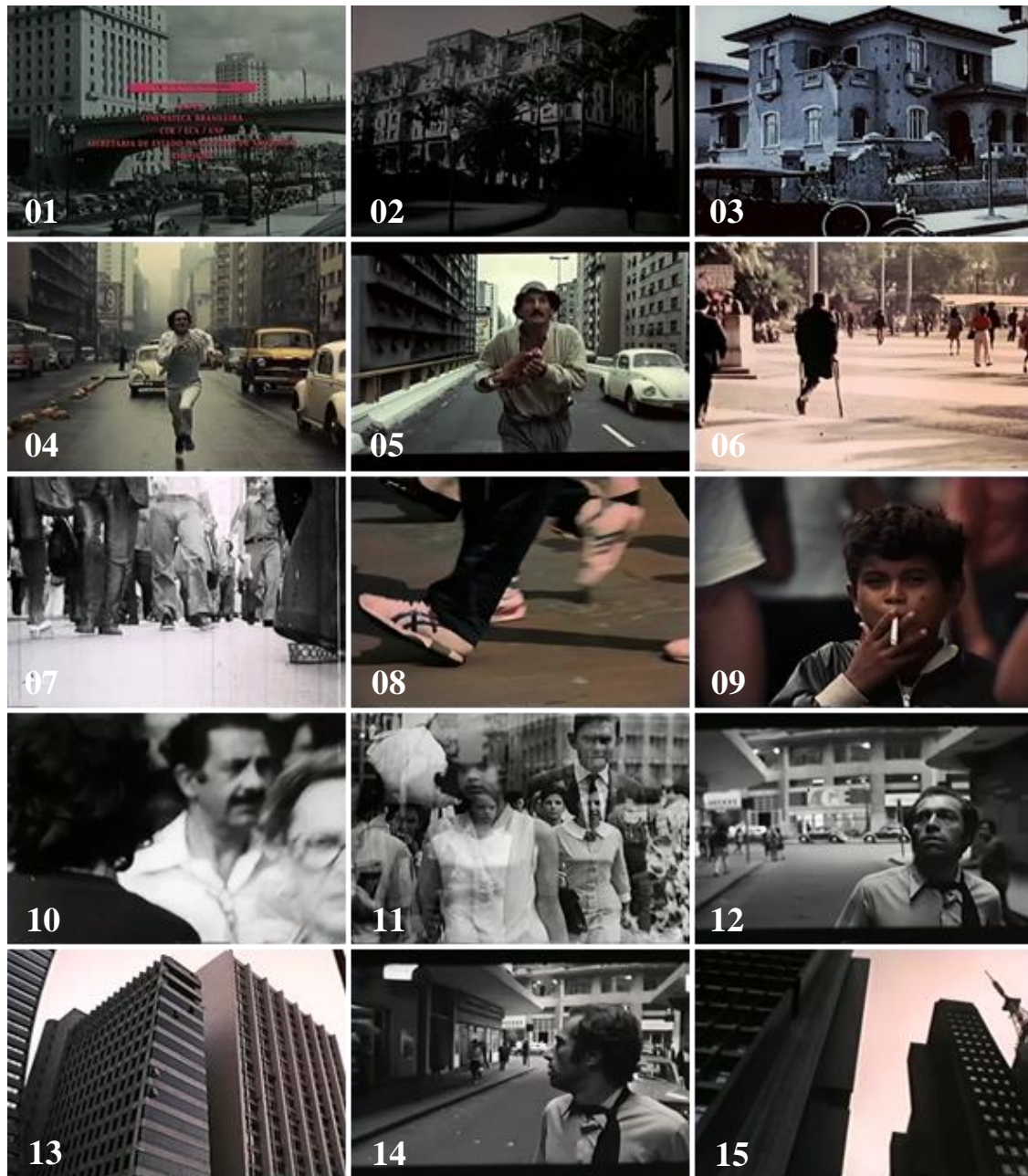
FONTE: Compilação do autor (2019).

Já em *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia*, de direção de Jean-Claude Bernardet, é lançado mão da apropriação de 75 filmes (APÊNDICE 1) no decorrer de seus 40 minutos de duração. Diferentemente de *Cinemacidade*, Bernardet desenvolve uma miríade de temáticas que não são explícitas em cartelas para o espectador. Maria Dora Mourão assim descreve este processo:

O procedimento utilizado para definição dos planos nos levou, no caso deste filme, a destacar 56 conceitos, objetos e espaços físicos, que passaram a ser a base narrativa. Alguns exemplos: tempo, escada, grade, telefone, solidão, multidão, corredor, carta, construção/demolição, etc... Ao fim da seleção, tinham sido assistidos por volta de 300 filmes entre longas e curtas-metragens. Procedemos então, a uma última escolha para determinar definitivamente quais planos viriam a ser utilizados. (MOURÃO, 1998, p.05-06).

Por exemplo, nos primeiros quatro minutos de *Sinfonia e Cacofonia*, assim como em *Cinemacidade*, somos apresentados à São Paulo. Bernardet aproveita o momento dos créditos iniciais para construir uma sequência de planos gerais das largas avenidas, prédios e edifícios construídos com a economia do café paulista. Em uma das imagens vemos um casarão, retirado do filme *O Segredo do Corcunda* (1924), depois um plano externo da Estação da Luz, seguida de um outro plano de irreconhecível origem. De repente, por um corte seco, entramos no filme *Os Herdeiros* (1969), um plano sequência na qual a personagem Joaquim (André Gouveia) corre junto aos carros no centro de uma avenida, em direção a câmera. Logo depois vemos a mesma ação (com igual enquadramento) ser repetida pelo protagonista Quim (Adilson Barros), de *A Marvada Carne* (1985), que corre com um pedaço de carne crua na mão, pelo que parece ser o Elevado Presidente João Goulart e depois a Avenida Paulista. Logo após há outros planos de homens deficientes caminhando, na sequência mais planos de pessoas caminhando apressadas – a cada corte a imagem vai fechando – até sobrar apenas imagens detalhes dos calçados dos passantes, algumas retiradas do vídeo *Hip Hop SP* (1990). Ademais uma imagem de uma criança fumando se destaca na multidão, depois outras imagens dos rostos e corpos de pessoas anônimas tomam o filme, até surgir o protagonista Jorge (Paulo César Peréio), de *Gamal – O Delírio do Sexo* (1969), vertiginado pela cidade, iniciando uma nova sequência/conceito ao lado de outros planos de personagens que transitam pela cidade.

FIGURA 13 – SÃO PAULO: SINFONIA E CACOFONIA



FONTE: Compilação do autor (2019).

Sem dúvida a análise dos filmes de arquivo, em particular aqueles que usam as imagens do cinema, possui intrinsecamente uma característica elitista, pois para a compreensão total de seus sentidos é exigido que os espectadores tenham tido contato com as narrativas originais. É solicitado deles um repertório mínimo que permita a sua navegação pelas associações feitas pelos realizadores. E no caso específico de *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade*, ainda é necessário que o espectador conheça o espaço urbano dos filmes para compreender as operações históricas e de sentido elaboradas nos filmes sobre a cidade de São Paulo. No entanto, de forma

contrária, este tipo de filme possibilita o exercício de uma maior liberdade por parte deste mesmo espectador, pois a partir destas imagens desconhecidas é permitida uma expressão do pensamento, da livre interpretação dos significados com o acervo de imagens que cada um possui, seja ela de qualquer tipo, do cinema, fotografia, pintura, etc. Diferentemente de um filme do território da ficção, por exemplo, na narrativa clássica do *western*, no qual os signos são organizados de tal forma em que haja um significado formal, da civilização versus a barbárie, onde até o espaço geográfico possui as mesmas características físicas e cores aproximadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa não possui uma conclusão fechada sobre os sentidos interpretativos suscitados nos filmes *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* e *São Paulo: Cinemacidade*. Esta estranha afirmação tem um fundamento premeditado, visto que trabalhar com o ensaístico no audiovisual é lidar com um corpus empírico que possui uma liberdade discursiva intrínseca, no qual nem toda significação em torno da teoria e da prática do ensaio audiovisual pode ser considerada totalizante. Tal instabilidade ganha força quando observamos o método de trabalho destes filmes com as imagens apropriadas, trabalhando ao nível elementar do fragmento da imagem. Esta conclusão aberta também assume destaque quando admitimos que os campos de estudo mobilizados para investigar as ações criativas destes filmes ainda se encontram em construção. É importante notar também que as investigações deste trabalho estão imersas numa problemática crescente sobre o destino da imagem, sua apropriação e ressignificação no mundo contemporâneo, que diz respeito ao sistema de produção e circulação das artes, mas igualmente refere-se aos experimentos cotidianos realizados nas telas dos computadores de qualquer pessoa.

As considerações iniciais sobre o estado atual da imagem na hipermodernidade tiveram a intenção de localizar a atividade de apropriação imagética na história das artes visuais, observando que no cinema há cada vez mais um gesto de reuso das imagens para construir tipos de experiências imediatas com o passado. Percebemos que, diante do excesso de imagens e sons, os sentidos são sempre alterados quando as imagens são deslocadas de seu lugar original para outro espaço alheio. Contudo, é cada vez mais frequente a produção de efeitos nas imagens documentais para criar novas imagens do passado, modificando-as ou simulando-as, exigindo do espectador uma atenção ao reconhecimento desta operação. Por outro lado, são diversas as variáveis que podem garantir o reconhecimento do espectador com as velhas e novas imagens, pois, como notado, é preciso considerar a experiência que o sujeito tem com as imagens do mundo, atividade que testa o conhecimento e por isso não garante que a ressignificação possa ocorrer como planejada. Talvez esteja aí, nessa indeterminação, a potência do ato de apropriação nas obras visuais, pois nunca é garantido uma apreensão única de seu sentido.

Em seguida, com a revisão bibliográfica sobre a constituição do filme-ensaio na história do cinema, busquei refazer a habitual trajetória que os pesquisadores da forma exercitam em seus estudos. Indo ao encontro dos indícios do ensaístico nas formulações conceituais sobre o

ensaio na literatura, com Aldous Huxley, Theodor Adorno e Georg Lukács, depois nas primeiras exposições sobre o ensaio fílmico dentro do campo do cinema, com Hans Richter, Alexandre Astruc, Jacques Rivette e André Bazin, considerando o ensaio audiovisual como potência para um novo cinema na modernidade, especialmente distinto do documentário. Apesar de ser uma operação cansativa, pois é sempre recorrente em todas as publicações, foi importante descobrir que desde o início estes autores advocavam pelo ato de liberdade no uso de materiais heterogêneos no filme-ensaio.

Depois, com a atenção à produção teórica recente que desde o final do século passado vem produzindo investigações sobre o filme-ensaio – pesquisas atravessadas por obras e artistas que denominam abertamente seu trabalho como ensaios audiovisuais – foi possível compreender o gradual distanciamento da noção de ensaístico dos textos teóricos sobre o documentário (especialmente como adjetivo ou sinônimo de poético), para o entendimento do filme-ensaio como um domínio autônomo da cultura audiovisual. Ainda assim, se mostra ausente uma definição satisfatória e completa sobre o filme-ensaio, o que faz com que cada autor e autora mobilize conceitos abertos e experimente ferramentas analíticas para entender as obras audiovisuais.

Deste modo, o caminho da pesquisa recorreu a alguns operadores conceituais sempre desenvolvidos na construção da epistemologia da forma, qual seja, a expressão do pensamento, a presença da voz subjetiva e a aplicação de materiais audiovisuais diversificados nos objetos empírico. Assim, foi possível reconhecer neste trabalho a elaboração do pensamento por e com as imagens do cinema, a identificação da expressão particular dos realizadores no filme e a presença das imagens apropriadas de arquivo nos filmes *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade*. Outra referência importante foi a noção de filme-ensaio como um território independente do audiovisual, ao mesmo tempo em que, mobiliza diversos atributos da ficção, documentário e experimental, para inscrever na contemporaneidade sua vocação primeira de forma original e crítica sobre as imagens. Dessa forma, ao longo do texto dissertativo foram incluídos alguns exemplos de ensaios audiovisuais, dentro e fora do cinema, especialmente obras no campo da arte contemporânea, que ressignificam as imagens com a práxis da apropriação.

Outro entendimento importante realizado a partir dos objetos empíricos foi que as ferramentas analíticas – a montagem e a ressignificação – se configuram como processos de transformação das imagens originais em um filme apropriado, adquirindo um novo significado. Sendo possível que este novo sentido possa modificar a imagem de origem ou que possa ocorrer

apenas uma citação, quando se preserva o sentido da imagem original. E a montagem, portanto, se estabelece como processo de mediação (destruição e construção) entre os artistas, as imagens documentais e o espectador. A partir disto, é importante notar o caráter singular de *Sinfonia e Cacofonia* e *Cinemacidade*, ao realizar um ensaio audiovisual sobre a cidade de São Paulo a partir de um dispositivo metalinguístico, como filmes brasileiros que contemplem o espaço da cidade em sua narrativa, personagem ou ambientação. Jean-Claude Bernardet, Aloysio Raulino, Marta Grostein, Regina Meyer e Maria Dora Mourão agiram sobre as imagens do cinema para refletir sobre a cidade como um espaço encontros e silenciamentos, de formação de experiências sociais, de desenvolvimento e desigualdades econômicas e, sobretudo, de ensaios sobre as imagens cinematográficas. Os filmes, ao mesmo tempo em que, são obras seminais para a construção da arqueologia do filme-ensaio no Brasil, atuam como ensaios visuais sobre a própria formação histórica do cinema paulista, da qual Jean-Claude Bernardet, Aloysio Raulino e Maria Dora Mourão ajudaram a construir com suas intensas contribuições no fazer cinema – em um período no qual o cinema brasileiro passava pelo seu maior desafio com o fim da Embrafilme.

As discussões iniciadas neste trabalho abrem caminhos para outras possibilidades de conhecimentos com as imagens apropriadas, especialmente as imagens do passado construídas pelo cinema. O campo dos filmes de arquivo – ou seria melhor denominar cinema de arquivo? – é um território ainda a ser investigado com maior profundidade, pois a intensidade de sua práxis pelos mais diversos domínios da imagem, em especial no filme-ensaio, se transformou num movimento contra hegemônico à banalização das imagens e sons na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.
- ALMEIDA, G. *O ensaio fílmico ou o cinema à deriva*. São Paulo: Alameda, 2018.
- ASTRUC, A. Nacimiento de una nueva vanguardia: la “Caméra-stylo”. In: RAMIÓ, J.; THEVENET, H. (Org.). *Textos y Manifiestos del Cine: Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010, p. 220-224.
- _____. The future of cinema. In: ALTER, N. M.; CORRIGAN, T. (Org.). *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 93-101.
- AUMONT, J. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. São Paulo: Papirus, 2008.
- BARON, J. *The archive effect: found footage and the audiovisual experience of history*. New York, NY: Routledge, 2014.
- BAZIN, A. Bazin on Marker. In: ALTER, N. M.; CORRIGAN, T. (Org.). *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 102-105.
- _____. Por um cinema impuro - defesa da adaptação. In: *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 113-135.
- BENJAMIN, W.; SCHÖTTKER, D.; HANSEN, M.; BUCK-MORSS, S. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- BERNARDET, J. C. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, F. E. (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Ed., 2004. p. 69-80.
- _____. A subjetividade e as imagens alheias: ressignificação. In: BARTUCCI, G. (Org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 21-44.
- _____. Destruir, construir, ressignificar. *Cinemas*, n.18, p. 129-137, jul-ago 1999a.
- _____. O espectador como montador. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1999b. Mais!, Caderno 5, p. 07. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs15089916.htm>>. Acesso em: 23 set. 2019.
- _____. Jean-Claude Bernardet (depoimento, 2013). *Memória do Cinema Documentário Brasileiro: Histórias de Vida*. Rio de Janeiro, CPDOC, 2013. Disponível em:

- <https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/memoria-documentario/jean_claude_bernardet/TranscricaoJeanClaudeBernardet_Entrevista2.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019.
- BORDWELL, D. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- COCCHIARALE, F. O espaço da arte contemporânea. In: CANTON, K.; PESSOA, F. (Org.). *Sentidos e arte contemporânea*. Vitória: Vale, 2007, p. 180-189.
- CORRIGAN, T. *O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. São Paulo: Papyrus, 2015.
- COSTA, J. *A palavra sobreposta: imagens contemporâneas da Segunda Guerra em Natal*. Natal, RN: EDUFRN, 2013.
- HUXLEY, A. Preface to the collected essays of Aldous Huxley. In: ALTER, N. M.; CORRIGAN, T. (Org.). *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 83-85.
- IKEDA, M. *Cinema brasileiro a partir da retomada: cinema brasileiro a partir da retomada*. São Paulo: Summus Editorial, 2015.
- KORNIS, M. A. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LINS, C.; MESQUITA, C. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- LUKÁCS, G.; FRUNGILLO, M. L. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. *Revista UFG*, v. 9, n. 4, 31 jul. 2017.
- MACHADO, A. O Filme-Ensaio. In: *Intermédias 5 e 6*. Rio de Janeiro: Concinnitas/UERJ, v. 4, n. 5, p. 63-75, 2003.
- MASAGÃO, M. O cinema feito no computador. *Revista de Cinema*, v. 1, n. 4, p. 32-34, ago. 2000. Entrevista.
- MICHAEL, R. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MOURÃO, M. D. G. *Reflexões sobre o cinema e o movimento das novas tecnologias*. 1998. Tese (Livre-docência) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

- NAGIB, L. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2009.
- RAMOS, F. P.; MIRANDA, L. F. (Orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3 ed. São Paulo: Senac, 2012.
- RASCAROLI, L. *How the Essay Film Thinks*. New York: Oxford University Press, 2017.
- RICHTER, H. The film essay: a new type of documentary film. In: ALTER, N. M.; CORRIGAN, T. (Org.). *Essays on the essay film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 89-92.
- _____. El ensayo fílmico. Una nueva forma de la película documental. In: WEINRICHTER, A (Org.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007, p. 186-198.
- RIVETTE, J. Letter on Rossellini. In: HILLIER, J. (Org.). *Cahiers du cinéma, the 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985, p. 192-204.
- SAMAIN, E. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. SAMAIN, E. (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012, p. 21-36.
- TEIXEIRA, F. E. *A propósito de uma arqueologia do ensaio no cinema brasileiro*. Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE, Paraná, 2016. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2016/16039/francisco_elinaldo_teixeira/a_proposito_de_uma_arqueologia_do_ensaio_no_cinema_brasileiro>. Acesso em: 23 set. 2019.
- _____. *Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.
- _____. *Filme-ensaio e subjetividade*. Trabalho apresentado no XXII Encontro SOCINE, Goiânia, 2018. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2018/17486/francisco_elinaldo_teixeira/filme_ensaio_e_subjetividade>. Acesso em: 23 set. 2019.
- _____. (Org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.
- VIGO, J. Towards a social cinema. In: MACKENZIE, S. *Film manifestos and global cinema cultures: a critical anthology*. California: University of California Press, 2014, p. 448-452.

WEINRICHTER, A. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, F. E. (Org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 42-91.

REFERÊNCIAS DE OBRAS AUDIOVISUAIS

2001: Uma Odisseia no Espaço (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, Reino Unido e Estados Unidos, 1968, 149’).

33 (Kiko Goifman, Brasil, 2003, 75’).

A Chegada do Trem na Estação (Arrivée d'un train à La Ciotat, Louis Lumière, França, 1896, 1’).

A História Não Contada dos Estados Unidos (The Untold History of the United States, Oliver Stone, Estados Unidos, 2012-2013, 796’).

Amizade Desfeita (Unfriended, Levan Gabriadze, Estados Unidos e Rússia, 2014, 83’).

Amizade Desfeita 2: Dark Web (Unfriended: Dark Web, Stephen Susco, Estados Unidos e Rússia, 2018, 92’).

A Ópera-Mouffe (L'opéra-mouffe, Agnès Varda, França, 1958, 17’).

A Propósito de Nice (À propos de Nice, Boris Kaufman e Jean Vigo, França, 1930, 24’).

A Queda da Dinastia Romanov (Padenie dinastii Romanovykh, Esfir Shub, União Soviética, 1927, 87’).

As Estátuas Também Morrem (Les Statues Meurent Aussi, Alain Resnais e Chris Marker, França, 1953, 30’).

A Tour of the White House (Franklin J. Schaffner, Estados Unidos, 1962, 60’).

A Train Arrives at the Station (Thom Andersen, Estados Unidos, 2016, 16’).

Ato, Atalho e Vento (Marcelo Masagão, Brasil, 2014, 75’).

Berlim, Sinfonia de uma Grande Cidade (Die Sinfonie der Großstadt, Walter Ruttmann, Alemanha, 1927, 65’).

Buscando... (Searching, Aneesh Chaganty, Estados Unidos e Rússia, 2018, 102’).

Carlota Joaquina, Princesa do Brasil (Carla Camurati, Brasil, 1995, 100’).

Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie, Chris Marker, França, 1958, 62’).

Carta de Paris (Lettre de Paris, Roger Leenhardt, França, 1945, 22’).

Chuva (Regen, Joris Ivens e Mannus Franken, Holanda, 1929, 12’).

Cinema Novo (Eryk Rocha, Brasil, 2016, 93’).

Di Cavalcanti (Glauber Rocha, Brasil, 1977, 18’).

Domingo em Pequim (Dimanche à Pekin, Chris Marker, França, 1956, 19’).

Eles Não Envelhecerão (They Shall Not Grow Old, Peter Jackson, Reino Unido e Nova Zelândia, 2018, 99’).

Europa '51 (Roberto Rossellini, Itália, 1952, 113’).

Forrest Gump: O Contador de Histórias (Forrest Gump, Robert Zemeckis, Estados Unidos, 1994, 142’).

Grosse Fatigue (Camille Henrot, França, 2013, 13’).

Häxan - A Feitiçaria Através dos Tempos (Häxan, Benjamin Christensen, Suécia e Dinamarca, 1922, 87’).

História(s) do Cinema (Histoire(s) du cinema (Jean-Luc Godard, França, 1988-1998, 268’).

Histórias que nosso Cinema (não) Contava (Fernanda Pessoa, Brasil, 2018, 79’).

Imagens do Mundo e Inscrição da Guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, Harun Farocki (Alemanha Ocidental, 1989, 75’).

Inflation (Hans Richter, Alemanha, 1928, 3’).

Jackie (Pablo Larraín, Estados Unidos, 2016, 100’).

Nanook do Norte (Nanook of the North, Robert J. Flaherty, Estados Unidos, 1922, 79’).

Noah (Patrick Cederberg e Walter Woodman, Canadá, 2013, 18’).

Noite e Neblina (Nuit et Brouillard, Alain Resnais, França, 1956, 33’).

Nós Que Aqui Estamos, por Vós Esperamos (Marcelo Masagão, Brasil, 1999, 73’).

Notícias de Casa (News from Home, Chantal Akerman, França e Bélgica, 1977, 85’).

Nunca é Noite no Mapa (Ernesto de Carvalho, Brasil, 2016, 6’).

Os Catadores e Eu (Les Glaneurs et la Glaneuse, Agnès Varda, França, 2000, 82’).

O Nascimento de uma Nação (The Birth of a Nation, D.W. Griffith, Estados Unidos, 1915, 193’).

O Outro Lado do Vento (The Other Side of the Wind, Orson Welles, França e Irã, 2018, 122’).

O Quinto Elemento (The Fifth Element, Luc Besson, França, 1997, 126’).

O Vento Sopra Onde Quer (André Parente, Brasil, 2015, 11’).

- Prelúdio de uma Guerra* (Prelude to War, Frank Capra e Anatole Litvak, Estados Unidos, 1943, 52’).
- Réquiem a Lenin* (Tri pesni o Lenine, Dziga Vertov, União Soviética, 1934, 61’).
- Ressaca* (Bruno Vianna, Brasil, 2008, 100’).
- Roma, Cidade Aberta* (Roma Città Aperta, Roberto Rossellini, Itália, 1945, 100’).
- São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* (Adalberto Kemeny e Rodolfo Lustig, Brasil, 1929, 90’).
- São Paulo: Cinemacidade* (Aloysio Raulino, Regina Meyer e Marta Dora Grostein, 1994, 31’).
- São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (Jean-Claude Bernardet, Brasil, 1994, 40’).
- São Paulo Sociedade Anônima* (Luís Sérgio Person, Brasil, 1965, 107’).
- Sickhouse* (Hannah Macpherson, Estados Unidos, 2016, 68’).
- Sobre os Anos 60* (Jean-Claude Bernardet, Brasil, 2000, 29’).
- Somente as Horas* (Rien que les Heures, Alberto Cavalcanti, França, 1926, 46’).
- Stromboli* (Stromboli Terra di Dio, Roberto Rossellini, Itália e Estados Unidos, 1950, 107’).
- The Atomic Cafe* (Jayne Loader, Kevin Rafferty e Pierce Rafferty, Estados Unidos, 1982, 86’).
- The Clock* (Christian Marclay, Reino Unido, 2010, 1440’).
- The Den* (Zachary Donohue, Estados Unidos, 2013, 81’).
- The Stock Exchange as a Barometer of the Economic Situation* (Die Börse als Barometer der Wirtschaftslage (Hans Richter, Alemanha, 1939, 21’).
- The Thoughts That Once We Had* (Thom Andersen, Estados Unidos, 2015, 108’).
- Toda a Memória do Mundo* (Toute la Mémoire du Monde, Alain Resnais, França, 1957, 21’).
- Transformers: A Era da Extinção* (Transformers: Age of Extinction, Michael Bay, Estados Unidos e China, 2014, 165’).
- Transformers: The Premake* (Kevin B. Lee, Estados Unidos, 2014, 25’).
- Trinity and Beyond: The Atomic Bomb Movie* (Peter Kuran, Estados Unidos, 1995, 92’).
- Triunfo da Vontade* (Triumph des Willens, Leni Riefenstahl, Alemanha, 1935, 114’).
- Ulysse* (Agnès Varda, França, 1983, 21’).
- Um Crime Americano* (LA 92, Daniel Lindsay e T.J. Martin, Estados Unidos, 2017, 113’).
- Um Dia na Vida* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2010, 94’).

Um Diário para Timothy (A Diary for Timothy, Humphrey Jennings, Reino Unido, 1945, 37’).

Um Homem com uma Câmera (Chelovek s kino-apparatom, Dziga Vertov, União Soviética, 1929, 68’).

Um Mito Antropológico Televisivo (Un mito antropologico televisivo, Maria Helene Bertino, Dario Castelli e Alessandro Gagliardo, Itália, 2011, 67’).

Um Passaporte Húngaro (Sandra Kogut, Brasil e França, 2002, 72’).

Valerian e a Cidade dos Mil Planetas (Valerian and the City of a Thousand Planets, Luc Besson, França e Estados Unidos, 2017, 137’).

Verdades e Mentiras (F for Fake, Orson Welles, França e Alemanha Ocidental, 1973, 89’).

Viagem à Itália (Viaggio in Italia, Roberto Rossellini, Itália e França, 1954, 97’).

Videogramas de uma Revolução (Videogramme einer Revolution, Harun Farocki e Andrei Ujica, Alemanha, 1992, 106’) *Videotape* (Luiz Eduardo Kogut, Brasil, 2018, 23’).

Viramundo (Geraldo Sarno, Brasil, 1965, 40’).

Westworld: Onde Ninguém tem Alma (Westworld, Michael Crichton, Estados Unidos, 1973, 88’)

Zelig (Woody Allen, Estados Unidos, 1983, 79’)

APÊNDICE 1 – LISTA DE FILMES APROPRIADOS EM SÃO PAULO: SINFONIA E CACOFONIA (1994)

Quadro 1 – Lista de filmes apropriados em *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1994).

Nº	FILME	DIREÇÃO	CATEGORIA	ANO
01	O Segredo do Corcunda	Alberto Traversa	Média-metragem	1924
02	Revolução de 24 em São Paulo	Humberto Caetano / Scab Filmes	Curta-metragem	1924
03	Administração Pires do Rio	Rossi Filme	Curta-metragem	1926-1929
04	Canção da Primavera	Fabio Cintra	Longa-metragem	1932
05	Cinquenta Anos de Colonização Italiana no Brasil	Família Crespi	Curta-metragem	1937
06	Nosso Amigo o Gasogênio	Rex Filme S.A.	Curta-metragem	1944
07	Pequenas Cenas de uma Cidade Grande	Benedito Junqueira Duarte	Curta-metragem	1944
08	Bandeirante da Tela	Divulgação Cinematográfica Bandeirante	Cinejornal	1949-1956
09	São Paulo, Vistas da Cidade	Benedito Junqueira Duarte	Curta-metragem	1950p
10	Presença de Anita	Ruggero Jacobbi	Longa-metragem	1951
11	Sai da Frente	Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne	Longa-metragem	1952
12	Simão, o Caolho	Alberto Cavalcanti	Longa-metragem	1952
13	Na Senda do Crime	Flamínio Bollini Cerri	Longa-metragem	1954
14	O Grande Momento	Roberto Santos	Longa-metragem	1958
15	Noite Vazia	Walter Hugo Khouri	Longa-metragem	1964
16	Viramundo	Geraldo Sarno	Média-metragem	1964
17	São Paulo Sociedade Anônima	Luís Sérgio Person	Longa-metragem	1965
18	Auto da Vila de Vitória	Geraldo Sarno	Longa-metragem	1966
19	O Corpo Ardente	Walter Hugo Khouri	Longa-metragem	1966
20	A Margem	Ozualdo Candeias	Longa-metragem	1967
21	Bebel, Garota Propaganda	Maurice Capovilla	Longa-metragem	1967
22	Anuska, Manequim e Mulher	Francisco Ramalho Jr.	Longa-metragem	1968
23	As Amorasas	Walter Hugo Khouri	Longa-metragem	1968
24	O Bandido da Luz Vermelha	Rogério Sganzerla	Longa-metragem	1968
25	O Quarto	Rubem Biáfora	Longa-metragem	1968
26	A Mulher de Todos	Rogério Sganzerla	Longa-metragem	1969
27	Gamal – O Delírio do Sexo	João Batista de Andrade	Longa-metragem	1969

28	Os Herdeiros	Carlos Diegues	Longa-metragem	1969
29	O Pornógrafo	João Callegaro	Longa-metragem	1970
30	A Eterna Esperança: Sem Pressa e Sem Pausa, Como as Estrelas	João Batista de Andrade, Jean-Claude Bernardet, João Silvério Trevisan, Jorge Bodanzky, Marcelo Tassara e Maria Rita Galvão	Média-metragem	1971
31	Bexiga, Ano Zero	Regina Jehá	Curta-metragem	1971
32	Jardim Nova Bahia	Aloysio Raulino	Curta-metragem	1971
33	Praça da Sé	Nilce Tranjan	Curta-metragem	1974
34	Teremos Infância	Aloysio Raulino	Curta-metragem	1974
35	Lilian M.: Relatório Confidencial	Carlos Reichenbach	Longa-metragem	1975
36	O Rei da Noite	Hector Babenco	Longa-metragem	1975
37	São Paulo Trabalho	ECA/USP	Curta-metragem	1975
38	À Flor da Pele	Francisco Ramalho Jr.	Longa-metragem	1976
39	Paranóia	Antônio Calmon	Longa-metragem	1976
40	O Estripador de Mulheres	Juan Bajon	Longa-metragem	1978
41	Disaster Movie	Wilson Barros	Média-metragem	1979
42	Paula - A História de uma Subversiva	Francisco Ramalho Jr.	Longa-metragem	1979
43	O Homem que Virou Suco	João Batista de Andrade	Longa-metragem	1980
44	Aopção ou As Rosas da Estrada	Ozualdo Candeias	Longa-metragem	1981
45	Asa Branca: Um Sonho Brasileiro	Djalma Limongi Batista	Longa-metragem	1981
46	A Voz do Brasil	Walter Luís Rogério	Média-metragem	1981
47	Eros, O Deus do Amor	Walter Hugo Khouri	Longa-metragem	1981
48	Maria da Luz	Wilson Barros	Média-metragem	1981
49	O Olho Mágico do Amor	José Antonio Garcia e Icaro Martins	Longa-metragem	1981
50	Aquarela de São Paulo	Walter Rogério	Curta-metragem	1982
51	Eis os Amantes	Rita Buzzar	Curta-metragem	1982
52	Gaviões	André Klotzel	Média-metragem	1982
53	Noites Paraguayas	Aloysio Raulino	Longa-metragem	1982
54	A Morte Como Ela é	Marcelo Durst	Curta-metragem	1983
55	A Próxima Vítima	João Batista de Andrade	Longa-metragem	1983
56	Histerias	Inês Castilho	Média-metragem	1983
57	Pânico em SP	Cláudio Morelli	Curta-metragem	1983

58	Qualquer Um	Rita Buzzar	Média-metragem	1983
59	Além da Paixão	Bruno Barreto	Longa-metragem	1984
60	Os Circuitos do Olhar	Fernando Bonassi	Média-metragem	1986
61	Poema Cidade	Tata Amaral e Francisco Cesar Filho	Curta-metragem	1986
62	Romance	Sergio Bianchi	Longa-metragem	1986
63	O Quadro Não Sangra	Roberto Moreira	Curta-metragem	1987
64	A Hora da Estrela	Suzana Amaral	Longa-metragem	1985
65	A Marvada Carne	André Klotzel	Longa-metragem	1985
66	Anjos do Arrabalde: As Professoras	Carlos Reichenbach	Longa-metragem	1986
67	Filme Demência	Carlos Reichenbach	Longa-metragem	1986
68	Cidade Oculta	Chico Botelho	Longa-metragem	1986
69	Vera	Sérgio Toledo	Longa-metragem	1986
70	Anjos da Noite	Wilson Barros	Longa-metragem	1987
71	Frio na Barriga	Nilson Villas Bôas	Curta-metragem	1987
72	A Dama do Cine Shanghai	Guilherme de Almeida Prado	Longa-metragem	1988
73	Cadê a Bolinha	Eduardo Caron	Curta-metragem	1988
74	Hip Hop SP	Francisco César Filho	Curta-metragem	1990
75	3X4	Augusto Fragelli	Curta-metragem	1991

Fonte: o autor (2019).

**APÊNDICE 2 – LISTA DE FILMES APROPRIADOS EM SÃO PAULO:
CINEMACIDADE (1994)**

Quadro 2 – Lista de filmes apropriados em *São Paulo: Cinemacidade* (1994).

Nº	FILME	DIREÇÃO	CATEGORIA	ANO
01	Revolução de 24 em São Paulo	Humberto Caetano / Scab Filmes	Curta-metragem	1924
02	Administração Pires do Rio	Rossi Filme	Curta-metragem	1926-1929
03	Fragmentos da Vida	José Medina	Média-metragem	1929
04	Candinho	Abílio Pereira de Almeida	Longa-metragem	1953
05	Mulher de Verdade	Alberto Cavalcanti	Longa-metragem	1953
06	São Paulo em Festa	Lima Barreto	Curta-metragem	1954
07	Absolutamente Certo	Anselmo Duarte	Longa-metragem	1957
08	O Grande Momento	Roberto Santos	Longa-metragem	1958
09	Noite Vazia	Walter Hugo Khouri	Longa-metragem	1964
10	São Paulo Sociedade Anônima	Luís Sérgio Person	Longa-metragem	1965
11	A Margem	Ozualdo Candeias	Longa-metragem	1967
12	Bebel, Garota Propaganda	Maurice Capovilla	Longa-metragem	1967
13	As Amorasas	Walter Hugo Khouri	Longa-metragem	1968
14	O Bandido da Luz Vermelha	Rogério Sganzerla	Longa-metragem	1968
15	O Quarto	Rubem Biáfora	Longa-metragem	1968
16	Gamal – O Delírio do Sexo	João Batista de Andrade	Longa-metragem	1969
17	O Pornógrafo	João Callegaro	Longa-metragem	1970
18	Teremos Infância	Aloysio Raulino	Curta-metragem	1974
19	À Flor da Pele	Francisco Ramalho Jr.	Longa-metragem	1976
20	O Tigre e a Gazela	Aloysio Raulino	Curta-metragem	1976
21	Pixote: A Lei do Mais Fraco	Hector Babenco	Longa-metragem	1980
22	Aopção ou As Rosas da Estrada	Ozualdo Candeias	Longa-metragem	1981
23	A Voz do Brasil	Walter Luís Rogério	Média-metragem	1981
24	Aquarela de São Paulo	Walter Rogério	Curta-metragem	1982
25	Noites Paraguayas	Aloysio Raulino	Longa-metragem	1982
26	O Melhor Amigo do Homem	Tania Savietto	Curta-metragem	1982
27	Histerias	Inês Castilho	Média-metragem	1983
28	O Beijo da Mulher Aranha	Hector Babenco	Longa-metragem	1985
29	A Hora da Estrela	Suzana Amaral	Longa-metragem	1985
30	Anjos do Arrabalde: As Professoras	Carlos Reichenbach	Longa-metragem	1986
31	Filme Demência	Carlos Reichenbach	Longa-metragem	1986

32	Cidade Oculta	Chico Botelho	Longa-metragem	1986
33	Duelo dos deuses	Pedro Vieira	Média-metragem	1988
34	Três Moedas na Fonte	A. S. Cecilio Neto e Jayme del Cueto	Curta-metragem	1988
35	Beijo 2348/72	Walter Rogério	Longa-metragem	1990
36	Dias de Busca	Andréa Seligmann e Edcarlo Alves da Silva	Curta-metragem	1992
37	O Palco	Christian Louis Saghaard	Curta-metragem	1992
38	Zona Leste Alerta	Francisco César Filho	Curta-metragem	1992

Fonte: o autor (2019).

APÊNDICE 3 – FICHA TÉCNICA DE SÃO PAULO: SINFONIA E CACOFONIA (1994)

Quadro 3 – Ficha técnica de *São Paulo: Sinfonia e Cacofonia* (1994).

MATERIAL ORIGINAL
35mm, COR, 40min, 1.130m, 24q, Eastman, 1:1'37
DATA E LOCAL DE PRODUÇÃO
1994, São Paulo, SP, Brasil
SINOPSE
Composto por fragmentos de filmes, segue personagens no seu habitat: as ruas de São Paulo.
GRUPO DE PESQUISA
Aloysio Raulino, Eduardo Toledo, Joel Yamaji, Maria Dora Mourão, Marta Grostein, Regina Meyer, Rubens Machado, Andréa Seligmann, Farid José Tavares, Francisco José Mosquera, Victor Angelo Scippe
COORDENAÇÃO GERAL DA PESQUISA
Jean-Claude Bernardet
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO PARA DIREITOS AUTORAIS
Tadeu Knudsen
ARGUMENTO / ROTEIRO
A partir de tema de Cláudio Petraglia
PRODUÇÃO
Tetra e Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)
COLABORAÇÃO
Fapesp, Cinemateca Brasileira, CTR / ECA / USP, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Rio Filme
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Joel Yamaji
PRODUÇÃO EXECUTIVA
Jean-Claude Bernardet
DIREÇÃO
Jean-Claude Bernardet
COORDENAÇÃO DE FOTOGRAFIA E LABORATÓRIO
João Sócrates de Oliveira e Aloysio Raulino
MONTAGEM
Maria Dora Mourão
ASSISTENTE DE MONTAGEM
Francisco José Mosquera
MÚSICA
Lívio Tragtenberg e Wilson Sokorski
VOZ
Lucila Tragtenberg

DIREÇÃO DE SOM
Eduardo Santos Mendes
MIXAGEM
José Luiz Sasso
MIXAGEM DA TRILHA MUSICAL
Gang Instrumentos Musicais
TRANSCRIÇÃO
Djalma Ferreira
ASSISTENTES DE SOM
Luiz Adelmo e Rubens M. de Toledo
ASSISTENTE DE LABORATÓRIO
Nathalia Rabczuk, Luís Alberto Rocha Mello, Haroldo Pereira Gonçalves (Buzina), José Aquino de Barros, Miguel Wesley Pinheiro e José Arnaldo Matioli
MONTAGEM DE NEGATIVO
Olga Stoianov
LABORATÓRIO
Líder Cinematográfica
ESTÚDIO DE SOM
CTR / ECA / USP
TRUCAGEM
Fade In / Rudi Bohm
LETREIRO
Ana Luisa Escorel
AGRADECIMENTOS ESPECIAIS
Tania Savietto, Thomaz Farkas, Ana Lúcia Franco, Claudete dos Santos Ferreira, Cleuza Sônia da Silva, Maria Aparecida dos Santos e Zuleide Flora de Medeiros

Fonte: o autor (2019).

APÊNDICE 4 – FICHA TÉCNICA DE SÃO PAULO: CINEMACIDADE (1994)**Quadro 4** – Ficha técnica de *São Paulo: Cinemacidade* (1994).

MATERIAL ORIGINAL
35mm, COR e B&P, 31min, 850m, 24q, Kodak
DATA E LOCAL DE PRODUÇÃO
1994, São Paulo, SP, Brasil
SINOPSE
A cidade em cinco atributos: transformação, anonimato, multidão, precariedade e dimensão. Trechos de filmes já realizados em São Paulo e novas imagens dialogam com estas ideias.
GRUPO DE PESQUISA
Aloysio Raulino, Eduardo Toledo, Joel Yamaji, Maria Dora Mourão, Marta Grostein, Regina Meyer, Rubens Machado, Andréa Seligmann, Farid José Tavares, Francisco José Mosquera, Victor Angelo Scippe
COORDENAÇÃO GERAL DA PESQUISA
Jean-Claude Bernardet
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO PARA DIREITOS AUTORAIS
Tadeu Knudsen
PRODUÇÃO
Tetra e Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP)
COLABORAÇÃO
Fapesp, Cinemateca Brasileira, CTR / ECA / USP, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Rio Filme
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
Joel Yamaji
PRODUÇÃO EXECUTIVA
Jean-Claude Bernardet
DIREÇÃO
Aloysio Raulino, Regina Meyer e Marta Dora Grostein
ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO
Andrea Scansani e Andréa Seligmann
COORDENAÇÃO DE FOTOGRAFIA E LABORATÓRIO
João Sócrates de Oliveira e Aloysio Raulino
DIREÇÃO E ASSISTÊNCIA DE CÂMERA
Andrea Scansani e Andréa Seligmann
ELETRICISTA E MAQUINISTA
Emanoel Barreto
MONTAGEM
Maria Dora Mourão
CONSULTOR MUSICAL

Nikos Panajotopoulos
DIREÇÃO DE SOM
Eduardo Santos Mendes
MIXAGEM
José Luiz Sasso
TRANSCRIÇÃO OU RETRANSCRIÇÃO MAGNÉTICA
Djalma Ferreira
ASSISTENTE DE SOM
Luiz Adelmo e Rubens M. de Toledo
SINCRONIZAÇÃO DO SOM
André Luís Omote
ASSISTENTE DE LABORATÓRIO
Nathalia Rabczuk, Luís Alberto Rocha Mello, Haroldo Pereira Gonçalves (Buzina), José Aquino de Barros, Miguel Wesley Pinheiro e José Arnaldo Matioli
MONTAGEM DE NEGATIVO
Olga Stoianov
LABORATÓRIO
Líder Cinematográfica
ESTÚDIO DE SOM
Álamo e CTR / ECA / USP
KINESCOPIA
Renato Bulcão de Moraes
TRUCAGEM
Fade In / Rudi Bohm
LETREIRO
Ana Luisa Escorel
AGRADECIMENTOS
Michael Ruman, Autolatina, Bater S.A., Fepasa, Hospital Santa Catarina e Radial Massas
AGRADECIMENTOS ESPECIAIS
Tania Savietto, Thomaz Farkas, Ana Lúcia Franco, Claudete dos Santos Ferreira Leite, Cleuza Sônia da Silva, Maria Aparecida dos Santos, Milton José Biscaro Jr. e Zuleide Flora de Medeiros

Fonte: o autor (2019).