

ARQUIVO EM CARTAZ

FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINEMA DE ARQUIVO

2017

MEMÓRIAS

Ano 3 - Nº 3 | Arquivo Nacional | Dezembro de 2017

ISSN 2447/4177



Copyright © 2017 Arquivo Nacional
Praça da República, 173
20211-350 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
Telefones: (55 21) 2179-1253

Presidente da República
Michel Temer

Ministro da Justiça e Segurança Pública
Torquato Jardim

Diretora-Geral do Arquivo Nacional
Carolina Chaves de Azevedo



Coordenador-Geral de Acesso e Difusão Documental
Diego Barbosa da Silva

Coordenador de Pesquisa e Difusão do Acervo
Leonardo Augusto Silva Fontes

Coordenadora-Geral de Processamento e Preservação do Acervo
Adrana Cox Hollos

Coordenadora de Preservação do Acervo
Lúcia Saramago Peralta

Coordenador de Documentos Audiovisuais e Cartográficos
Antonio Laurindo

Realização
Arquivo Nacional
Universo Produção

Grupo de Trabalho Arquivo em Cartaz
Ana Moreira (coordenação da Oficina Lanterna Mágica)
Antonio Laurindo (curadoria)
Fátima Taranto (coordenação das oficinas técnicas)
Januária Teive de Oliveira (coordenação das mesas de debates)
Mariana Monteiro (coordenação da mostra competitiva)
Rosina Iannibelli (coordenação executiva)
Valéria Morse (promoção educativa)
Viviane Gouvêa (editora da revista)

REVISTA ARQUIVO EM CARTAZ

Editora
Viviane Gouvêa

Revisão
Heloisa Frossard
Rosina Iannibelli

Pesquisa de imagens
Viviane Gouvêa

Projeto gráfico e diagramação
Alzira Reis

Arte da capa
Trina

Digitalização de imagens
Flávio Lopes (supervisão) • Adolfo Celso Galdino
Agnaldo Neves • Cícero Bispo • Janair Magalhães
Rodrigo Rangel • Fábio Martins

Documentário subjetivo, ensaio fílmico e memória

Sérgio Branco

Doutor e mestre em Direito Civil pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; diretor do Instituto de Tecnologia e Sociedade do Rio de Janeiro.

Apresentação

Este breve texto busca encontrar, em sua primeira parte, elementos de ligação entre três filmes estrangeiros marcantes para o chamando documentário subjetivo: *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, *Sem Sol*, de Chris Marker e *Os catadores e eu*, de Agnès Varda.

A seguir, tratamos dos brasileiros *Pasaporte húngaro*, de Sandra Kogut e *Santiago*, de João Moreira Salles, de modo a situar o tema entre a construção da memória pessoal de si ou de terceiros.

I

Crônica de um verão, obra codirigida por Jean Rouch e Edgar Morin em 1960, é certamente um retrato de seu tempo. Já no final dos anos 1950, o desenvolvimento tecnológico permitia que cineas-

tas se valessem de câmeras mais leves e som direto para produzir filmes mais ágeis, que podiam retratar com maior fidelidade – caso assim desejassem – a realidade a seu redor.

Além disso, é evidente a oposição ideológica ao “cinema direto” norte-americano, que pregava a observação distanciada do cineasta,¹ já que o chamado “cinema verdade”, de que Jean Rouch é precursor, propunha o envolvimento dos cineastas com a obra sendo filmada – de que *Crônica de um verão* é um exemplo clássico.

De acordo com Brian Winston em seu *Claiming the real*, com o filme *Crônica de um verão*, Morin e Rouch tentaram, de alguma maneira, garantir a verdade de suas próprias observações porque

1 Segundo Michael Rabiger: “in North América, the Maysles brothers, Fred Wiseman, Allan King, and others favored what they called direct cinema, an observational approach that kept their intrusion on participants down to a minimum”. Mais adiante, comenta: “The other approach, called *cinéma vérité*, takes account of the central problem by actively involving participants in the process. It originated in France with ethnographer Jean Rouch. Documenting ways of life in África taught him that making any record always provokes an important relationship with participants. Like Flaherty with *Nanook*, Rouch thought that authorship could usefully and legitimately be something shared”. RABIGER, Michel. *Directing the documentary – 4th edition*, p. 29.

nós, a audiência, podíamos observá-los no ato da observação.²

Ainda para Brian Winston, *Crônica de um verão* nada mais é do que o reverso do filme etnográfico normal, com “a estranha tribo que vive em Paris” como seu tema e até um jovem africano fazendo o papel do explorador.³

Jean-Louis Comolli afirma que quando vê determinados filmes de Jean Rouch, incluindo *Crônica de um verão*, sente-se

tocado por aquilo que poderia se definir como uma comunidade de desejos: aqueles que são filmados, quer estejam na África, em Paris ou no Quebec, compartilham, evidentemente, o filme com aquele que filma. Compartilhar quer dizer que eles estão lá inteiramente e sem reservas, que dão o que têm e o que não têm, que dão o que sabem que têm e o que sabem que não têm, tanto quanto o que não sabem que têm e o que não sabem que não têm.⁴

A dimensão reflexiva do filme é bastante inovadora para a época. Ao colocar os próprios personagens para ver e debater o filme que estava sendo feito e incluir o debate no próprio filme, Rouch certamente desconcerta o olhar do espectador, acostumado a não ver as entranhas de uma obra.

A propósito, quanto à subjetividade do olhar do cineasta, ainda que não fosse uma novidade absoluta, já que os russos da década de 20 foram precursores do cinema reflexivo⁵, *Crônica de um verão* deixa abertas as portas para cineastas como Jonas Mekas, Chris Marker e Agnès Varda entre outros.

Erik Barnouw vê o elo do cinema de Jean Rouch ao de Chris Marker na obra deste último intitulada *Le joli Mai*, de 1963, que também é um estudo de Paris realizado logo após a guerra da Argélia.⁶

Desde 1957, com *Carta da Sibéria*, Marker vinha fazendo um cinema que

2 WINSTON, Brian. *Claiming the real*, p.164. Tradução livre do autor. No original, lê-se: “They tried in some way to guarantee the ‘truth’ of their own observation because we, the audience, could observe them apparently in the act of observing”. E segue com as seguintes observações: “Rouch’s *Chronique d’un été* (1961), the key *cinéma vérité* film, attempted to close the gap between a rhetoric of subjective witness and the idea of objective evidence by avoiding transparent production practices: The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinema vérité artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of an uninvolved bystander; the cinema vérité artist espoused that of provocateur”. (Barnouw, 1974: p. 225).

3 WINSTON, Brian. *Claiming the real*, 1995, p. 183. Tradução livre do autor. No original, lê-se: “*Chronique d’un été* is, at one level, nothing more than a reversal of the normal ethnographic film, with ‘the strange tribe that lives in Paris’ as its subject and even a young African [...] playing the part of the great (white) explorer/ethnographer” (Morin, 1985: 13).

4 COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder – a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção, documentário, p. 155.

5 WINSTON, Brian. *Claiming the real*, p. 164.

6 BARNOUW, Eric. *Documentary – A History of the Non-Fiction Film*, p. 255. Diz o autor: “*Chronicle of a Summer* was a difficult film, and received limited distribution. But its rationale was widely discussed in film journals and ignited countless similar projects. Echoes of it may be found in *The Lovely May* (*Le joli Mai*, 1963), by Chris Marker – also a study of Paris, but made just after the end of the Algerian war, and reflecting the optimism of the hour”.

pode ser classificado como ensaístico. Consuelo Lins trata o ensaio fílmico como “forma híbrida sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar ‘experiências de mundo, de vida e de si’ (Moure, 2004: 25)”.⁷

Ao contrário de Jean Rouch em seu *Crônica de um verão*, que se expõe ostensivamente na tela, Marker em *Sem Sol* fala primeiro dos outros, dos lugares distantes, das pessoas e das paisagens que encontra, das sociedades cujos espetáculos observa.⁸ Para Consuelo Lins, trata-se de um filme sobre o tempo, a memória, a história, o esquecimento, e também uma obra que interroga as imagens que mostra, colocando em questão o próprio filme – e é nesse aspecto que a obra de Marker mais se aproxima do cinema de Jean Rouch.

Logo no início do filme, o narrador, que supostamente é Sandor Krasna, certamente um duplo de Marker, afirma que viajou ao redor do mundo diversas vezes e apenas a banalidade ainda lhe interessa. Tenho a impressão de que essa é uma frase-chave para *Sem Sol*, cujo conteúdo é todo construído sem um fio-condutor, acerca apenas de questões que inquietam o cineasta.

Embora Marker não apareça fisicamente no filme, *Sem Sol* é extremamente pessoal. O tempo todo o que se vê na tela é a inquietação de Marker, aquilo que lhe parece belo, tocante, exótico.

Aliando a exposição diante da câmera, herdada de Jean Rouch, à temática subjetiva de Chris Marker, Agnès Varda trabalhou sua carreira no estreito limite entre o olhar para o outro e o olhar sobre si mesma.⁹

Assim como *Crônica de um verão*, *Os catadores e eu* é reflexo de seu tempo. Varda se vale de uma pequena câmera digital, que lhe permite total mobilidade, para colher as imagens que compõem sua obra. A cineasta está plenamente inserida em seu trabalho – aqui, já não há limites entre o outro e a diretora: todos são objeto de estudo em seu filme. Sua inserção como personagem fica ainda mais clara quando não se limita a interagir com os outros, mas sim a explorar a si mesma e a sua vida, suas mãos envelhecidas, seus cabelos brancos, as rachaduras da parede de sua casa.

Conforme ilustra o texto do livro *Agnès Varda – o movimento perpétuo do olhar*¹⁰

7 LINS, Consuelo. Disponível em: <http://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 de maio de 2017.

8 DUBOIS, Philippe. A foto-autobiografia.

9 De maneira simplista e didática, Fernão Pessoa Ramos afirma que “a pessoa do sujeito-da-câmera pode inclusive adquirir espessura de personagem. Diretores como Eduardo Coutinho (*Cabra marcado para morrer*, 1984), Michael Moore (*Tiros em Columbine*, 2002), Jean Rouch (*Crônica de um verão*, 1961) e Agnès Varda (*Os catadores e eu*, 2000) figuram, de modos distintos, a forma de entrevista a partir de si e de sua presença na tomada, deixando claro o que está em jogo e de onde sai a enunciação” RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008. p. 37.

10 Retrospectiva Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar. Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

a partir de um célebre quadro de Millet, o filme de Varda é um olhar sobre a persistência na sociedade contemporânea dos respigadores, aqueles que vivem da recuperação de coisas (detritos, sobras) que os outros não querem ou deixam para trás. A catadora, nesse sentido, é a própria Agnès Varda que, experimentando pela primeira vez uma pequena câmera digital, se assume como uma ‘recuperadora’ de imagens que os outros não querem ver nem fazer e que acabam deixando para trás.

Segundo Consuelo Lins, “Agnès Varda é quem, ao lado de Jean Rouch, traz para o documentário humor e leveza; e ao lado de Rouch e Marker, paradoxos e contradições, características desprezadas por essa forma de cinema séria e com uma função social a cumprir”.¹¹

O caminho trilhado por Rouch, Marker e Varda desemboca em um estuário onde se misturam subjetividade, memória, autorrepresentação. Parece que tais elementos vêm compor boa parte da nova produção documental no Brasil, em filmes como *Passaporte húngaro* e a obra-prima *Santiago*, entre outros.

II

Passaporte Húngaro é um filme que se vale de registros públicos e privados como elementos indispensáveis à cons-

trução de sua narrativa. Sandra Kogut, diretora do filme, é descendente de húngaros e decide pleitear cidadania húngara a fim de obter um passaporte da mesma nacionalidade. Com esse objetivo, passa a documentar os procedimentos a que deve se submeter para obter o passaporte desejado. A fim de comprovar sua ascendência, vale-se de documentos familiares, como o passaporte dos avós, e de documentos públicos, recorrendo ao Arquivo Nacional.

A respeito do filme, Consuelo Lins comenta:

Nos dois filmes [Consuelo se refere a *Passaporte húngaro* e *33*, de Kiko Goifman], os diretores interagem como personagens e situações como sujeitos interessados, protagonistas de um processo de busca pessoal – a tentativa de obtenção de um documento de nacionalidade por Sandra Kogut (neta de húngaros) e a procura da mãe biológica por Kiko Goifman (filho adotivo).¹²

Os documentos, aqui, servem de ponto de partida para uma história que ainda não se sabe qual será. O processo do documentário é na verdade uma investigação. Além disso, *o Passaporte húngaro* de Sandra Kogut não fala do outro, mas sim da própria diretora. Muito interessantes são as ponderações de Consuelo Lins a respeito da natureza de Sandra Kogut em seu próprio filme – se seria

11 LINS, Consuelo. Disponível em: <http://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 de maio de 2017.

12 LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*, p. 51.

“pessoa” ou “personagem”. A resposta é dada pelo crítico Jean-Claude Bernardet, que aposta no híbrido “pessoa-personagem”. E continua:¹³

Não se trataria apenas de filmes nos quais a pessoa do realizador se funde numa espécie de ‘personagem’ que protagoniza a busca. [...] Interessante notar que as histórias vividas pelas *pessoas-personagens* não preexistem à filmagem, mas são produzidas por um *agir* do documentarista; os realizadores devem, portanto, viver uma história (sendo dela personagens), para contá-la (como *cinastas*).

Com a grande abertura temática dos documentários contemporâneos, os registros – quer públicos, quer privados – adquiriram relevância ainda maior. A reflexão sobre documentos pode conduzir à produção desde filmes de arquivo tradicionais até releituras pessoais de arquivos privados, do qual o belíssimo *Santiago*, de João Moreira Salles é o exemplo mais notável do novo cinema brasileiro.

No início dos anos 1990, o cineasta João Moreira Salles gravou por cinco dias entrevistas com Santiago, o ex-mordomo de seus pais, com o objetivo de fazer um documentário sobre sua peculiar e fascinante figura. Insatisfeito com o resultado, João abandonou o projeto por mais de uma década, retomando as imagens gravadas em meados dos anos 2000. O que fez então foi redefinir-lhes o contexto e

criar uma obra singular na forma como mescla o criador com sua própria obra.

Para Consuelo Lins, trata-se não apenas de um documentário sobre um mordomo, “mas também uma carta filmada do diretor dirigida aos irmãos compartilhando memórias, um ensaio fílmico sobre como fazer (ou não fazer) um documentário e uma homenagem póstuma ao personagem”.¹⁴

Em *Santiago*, João Moreira Salles não retoma o filme anterior para continuar a história, para dizer o que ocorreu e seguir com seus personagens (como faz, por exemplo, Eduardo Coutinho em *Cabra marcado para morrer* ou mesmo Agnès Varda em seus *Os catadores e eu e Os catadores e eu – dois anos depois*). A volta de João Moreira Salles ao passado é melancólica e subjetiva. Se em *Cabra marcado para morrer* Eduardo Coutinho conduz sua câmera para o outro – a partir de seu olhar, em *Santiago*, a câmera é apontada para o próprio diretor, a partir do olhar do mordomo.

Sem constrangimento, João Moreira Salles mostra como se manteve distante de Santiago durante as filmagens, o quanto continuava seu patrão, o quanto se valia de sua condição hierarquicamente superior para obter o resultado esperado. É na humildade e na delicadeza de seu resultado que *Santiago* atinge sua maior beleza.

13 LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*, p. 52.

14 *Ibidem*, p. 56.

Conclusão

Mais uma vez a tecnologia vem cumprir papel fundamental. Com a difusão e o barateamento dos meios de produção, edição e distribuição de obras audiovisuais, certamente haverá cada vez mais pessoas se valendo de câmeras leves e pessoais para registrar o mundo à sua volta. Acredito que estaremos diante de uma inevitável “subjetivização” dos documentários, já que (quase) todo mundo deseja poder contar sua (ou alguma outra) história.

Subjetivos e reflexivos, cada qual à sua maneira, os diversos documentários aqui mencionados não dão voz a

grandes acontecimentos históricos, mas a registros pessoais, familiares, cotidianos, fazendo as vezes de capítulos autobiográficos da vida dos envolvidos ou substituindo os álbuns de família por sua versão mais elaborada.

A perspectiva para o futuro é que cada vez mais pessoas se valham dos documentários pessoais para registrar sua visão de mundo, suas memórias e o discurso de sua gente. A democracia dos meios digitais é só o primeiro passo para dar voz a quem historicamente não a teve e para reinventar a forma como arquivamos e compartilhamos os registros de nossa vida.

Referências

- BARNOUW, Eric. *Documentary – A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1993. p. 255.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, ed. UFMG, 2008. p. 155.
- DUBOIS, Philippe. A foto-autobiografia. *Revista Imagens*.
- LINS, Consuelo. *O ensaio no, documentário e a questão da narração*. Disponível em: <http://www.academia.edu/4786641/O_ensaio_no_document%C3%A1rio_e_a_quest%C3%A3o_da_narra%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 14 de maio de 2017.
- _____. ; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008; p. 56.
- RABIGER, Michel. *Directing the documentary – 4th edition*. Oxford: Elsevier, 2004. p. 29.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008. p. 37.
- WINSTON, Brian. *Claiming the real*. London: BFI Publishing, 1995.



FF-71160370.1.4.14

TOCOS OS GRANDES FILMES EM 2ª MÃO LOCO NO SAUV-MA CINELANDIA

PATINÉ



O Pathésinho, para 1934, promete programmas ainda mais formidaveis que os do anno passado
PARA COMEÇAR
Segunda-feira, dia 19 a 21

DOROTHY BOURCHIER
HARRY MILTON
em



AMOR ÀS CRIANÇAS

Juntamente mais um bom desenho do

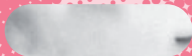
Cammondongo **MICKEY**
Tudo por 2\$000



ISSN 2447-4177



9 772447 417000 1



REALIZAÇÃO



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
E SEGURANÇA PÚBLICA



ARQUIVO NACIONAL