

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

Elogio da Graça – a vida como pretexto

Fernanda Rocha Miranda

Cineasta e mestre em Comunicação e Estética,
pela Escola de Comunicação/Universidade
Federal do Rio de Janeiro.

Nas últimas décadas, as imagens de arquivo têm sido incorporadas cada vez mais pelos documentaristas, com o objetivo de narrar aspectos biográficos e evocar trajetórias de personagens. Como afirma Didi-Huberman: “a questão das imagens está no centro desta grande confusão do tempo, nosso mal estar na cultura. Temos que saber olhar nas imagens ao que sobreviveram. Para que a história, liberada do puro passado, nos ajude a abrir o presente dos tempos” (Didi-Huberman, 2008, p. 264). Cientes da intensificação do uso de arquivos nas mais diversas práticas audiovisuais contemporâneas, torna-se necessário estimular a discussão sobre certas noções e estabelecer distinções sobre os diferentes usos dessas imagens. Esse artigo busca estabelecer relações entre a construção biográfica e o uso da imagem de arquivo no documentário contemporâneo, considerando particularmente questões éticas e estéticas. Através do filme *Elogio da Graça* (2011), de Joel Pizzini, buscamos interrogar o material de arquivo, para compreender como o filme em questão rompe com as imagens estereotipadas, dá acesso a um mundo desconhecido e dilui radicalmente as fronteiras entre real e ficção.

Acreditamos que a busca pelo resgate da memória e do passado representa uma forma de resistência à dissolução dos antigos modos de viver a experiência social, consequência do ritmo acelerado da vida hoje. Segundo Walter Benjamin, o momento histórico é “infinito em todas as suas direções e incompleto em todos os momentos”, sendo os arquivos, e seus intervalos, a representação desta incompletude. Didi-Huberman, depois de Benjamin, viu na montagem a possibilidade de um tipo de conhecimento que nasce da combinação entre os arquivos e suas lacunas – o que Giorgio Agamben chamou de “significantes instáveis”. Com tais conceitos em mente, é importante perceber que o uso das imagens do passado, articuladas em narrativas autorais, resgata a esfera do discurso vivo. Reutilizar uma imagem já existente em outro contexto histórico, confrontá-la com outras perspectivas, é também ressignificá-la.

A percepção dessa tendência artística nos leva ao trabalho realizado pelo cineasta Joel Pizzini. Autor de ensaios documentais, Pizzini realiza um cinema de invenção, no sentido de buscar dentro da imagem e do som outras dimensões

possíveis, para que o espectador tenha uma espécie de estesia com o mundo audiovisual. Sempre em busca de uma epifania, uma graça, um encantamento, ele elabora uma forma de apreciação do mundo que não é a mera observação ou contemplação. Há em seu processo um espírito livre de experimentação, sem a absorção de uma estética engessada. À primeira vista, o que parece unir as obras do cineasta, é um procedimento particular de organizar sistematicamente os materiais históricos coletados em uma montagem inventiva. Em seus filmes, o arquivo é vinculado à construção de biografias, sem uma continuidade linear e progressiva. Assim, o conteúdo biográfico (tema) não é tão importante quanto a estrutura encontrada para acomodar esse conteúdo (método).

Como veremos na análise do filme selecionado nesse recorte, a relação do cineasta com o arquivo passa, além de uma fascinação pela estética do próprio arquivo, por um componente essencial: o da memória. Podemos dizer que Pizzini não está interessado somente na reconstrução de um evento do passado, mas na memória como um fato ao mesmo tempo antropológico e existencial. Nas biografias realizadas por ele, o recurso ao arquivo serve para aludir ao cinema, as artes, à conservação da memória coletiva, através de uma visão subjetiva do outro.

Pois é isso que acontece em *Elogio da Graça* (2011), ensaio documental que atravessa a vida do consagrado diretor de cinema e naturalista sueco

Arne Sucksdorff (1917-2001). Narrado sob o ponto de vista de Maria Graça Sucksdorff, o filme recria os dez anos em que o casal Arne e Maria acampou pela planície mato-grossense. Nômades, pesquisaram espécies e plantas raras e captaram sons e imagens que resultaram na série *Mundo à parte*, produzida para a Rádio-TV Sueca, na década de 1970 e restaurada pelo CTAV, em 2010. Na primeira sequência do filme, conhecemos Maria, que abre o portão de sua casa sem dar importância para a câmera que a observa. Em seguida, vemos uma imagem de arquivo de Arne Sucksdorff, em que ele pilota um barco no Pantanal. O *off* de Maria, cantarolando em sueco uma música infantil, invade a cena de Arne e conduz ao retorno do “agora”. A câmera respeita e observa o silêncio da narradora. Quando a música infantil silencia, inicia o discurso da reminiscência, despertado por uma foto de Maria: *Essa foi a primeira foto que Arne tirou de mim*.

A chave para essa história é o tempo subjetivo da lembrança de Maria, seus afetos, constatações e inquietações. “A primeira foto” é o ponto de partida que nos conduzirá pelo fluxo de imagens postas em sequência no filme. Quando Maria apresenta o objeto inaugural de sua própria história amorosa, a fotografia torna-se um elo imaginário entre ela e o espectador, que será conduzido pela memória seletiva da narradora e pelo seu próprio imaginário ávido por ressignificações. Ao narrar aquilo que não está visível na foto, Maria transforma a distância no espaço em distância no tempo, pois preserva algo além do fo-

tógrafo e se “desvela como aquela que ali viveu e que também na foto é real”. (Barthes, 2000). Ela revisita o álbum de sua família, e, impulsionada pelo passado, narra “o deleite diante daquilo que há de sagrado e de irremediável no fato de que uma câmera capta a fragilidade de um instante com o sentimento grave que esse minuto é único e jamais se repetirá no curso do tempo.” (Bergala, 2008, p. 210)

Quando as imagens de arquivo de Sucksdorff são articuladas por meio da montagem com as imagens e as lembranças, no agora de Maria, elas são transformadas em “poética do acontecimento”. *A dimensão poética do arquivo*, como aponta Maurício Lissovsky, articula historicamente o passado. Não significa conhecê-lo “como de fato foi”, mas “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1996). “O acontecimento ficou para trás, mas aquilo que dele resta no presente não é o seu passado consumado, mas aquilo que do passado se desprende e salta em direção ao futuro”. (Lissovsky, 2005: p. 7). Assim, os arquivos garimpados na montagem evidenciam a passagem do tempo, chocam o espectador e convidam à memória a articular e a reconfigurar a noção de presente.

Walter Benjamin via no historiador aquele que promove uma desconstrução da continuidade de uma época para nela distinguir uma vida individual. A biografia, como a história, se escreve no presente com o objetivo de resgatar o

passado. O principal objetivo do historiador (e do biógrafo), segundo Benjamin, é “demonstrar como a existência inteira de um indivíduo cabe numa de suas obras, num de seus fatos e como, nessa existência, insere-se uma época inteira.” (Benjamin, 1996) Sendo assim, a memória está diretamente relacionada ao sentido do fazer biográfico, pois lembrar uma vida é trazer de volta antigos modos de experiências sociais.

Pizzini busca Arne Sucksdorff na sobriedade das imagens feitas por ele. Desta forma, o filme abriga múltiplos tempos, pois transfigura-se no agora, para projetar o futuro através de imagens do passado. Tudo que foi dito, feito e sonhado pode ser redimido, através das histórias que emergem na lembrança da narradora. *Elogio da Graça* é a possibilidade “do reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem agora perceber” (Lissovsky, 2011) É como se o cineasta perguntasse a si mesmo: a despeito de tudo o que passou, o quê ainda será? Eis uma história que atravessa eras! Na intimidade de seu lar, Maria trama a figura e o pensamento de Arne Suchsdorff – o rigor do fotógrafo, o método do diretor e as aventuras e provações do casal na selva.

Arne Sucksdorff nasceu em Estocolmo, Suécia, em 3 de fevereiro de 1917. Interessado pela natureza e com sólida formação intelectual realizou documentários de dimensão filosófica em diversas paisagens do mundo. Sucksdorff tornou-se um cineasta mundialmente

reconhecido por combinar lirismo e realismo, na abordagem do confronto entre o mundo animal e o humano. Em 1940, fez seus primeiros curta metragens: *Augustirapsodi (Rapsódia de agosto)* e *Min Tillvaros Land (O país da minha existência)*, juntamente com o poeta Harry Martinson.¹ Ficou conhecido com *En Sommarsa (Uma história de verão, 1941)*, o primeiro de muitos filmes produzidos pelo Instituto Sueco de Cinema, incluindo: *Vinden Fran Vaster (O vento do oeste, 1942)*; *Trust (A gaivota, 1944)*, *Gryning (O Alvorecer, 1944)*; *Skuggor Over Snon (Sombras na neve, 1945)*; e *En Kliven Varld (Um mundo dividido, 1948)*. Como cineasta recebeu importantes prêmios internacionais. Seu filme *Ritmos de uma cidade* ganhou o Oscar de melhor curta metragem, em 1949. *O menino e o rio* ganhou o prêmio especial do Festival de Veneza, em 1951. *Vila Indiana (1951)*, o de melhor curta metragem no Festival de Cannes, de 1952 e *A grande aventura* a Palma de Ouro de Melhor Filme, em 1954. No mesmo ano, este filme ganhou também o prêmio de Melhor Documentário da British Film Academy.

O cineasta sueco veio ao Brasil pela primeira vez na década de 1960, a convite da Unesco e do Itamaraty, para ministrar um curso de cinema documentário, no Rio de Janeiro. Entre seus alunos estavam jovens diretores brasileiros como Eduardo Escorel, Dib Lutfi, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman e Joaquim

Pedro de Andrade. Tornou-se uma espécie de mestre do então emergente movimento “Cinema Novo”. Considerado o responsável pela introdução do som direto no cinema brasileiro, contribuiu para modernizar a linguagem da dramaturgia documental no país. Após a conclusão do curso, Sucksdorff doou ao Instituto de Patrimônio Histórico Nacional todo o equipamento de filmagem que dispunha: câmeras 35mm e 16mm (Arriflex), a mesa de montagem Steenbeck (na qual Nelson Pereira dos Santos montou *Vidas secas*), refletores, tripés, e, sobretudo, dois gravadores Nagra, os primeiros utilizados no Brasil.

Impressionado com a realidade carioca, Arne selecionou alguns de seus estudantes e vários menores abandonados das ruas de Copacabana, para a realização de *Fábula* ou *Meu lar é Copacabana (1965)*, um filme longa metragem de conteúdo social, que recebeu prêmios nos festivais de Moscou e de Bruxelas e o Prêmio Francisco de Assis, do Vaticano. Em 1968, foi convidado por Helmut Sick – importante ornitólogo alemão – para fotografar o Pantanal sul e mato-grossense. Dois anos depois, conheceu em Cuiabá Maria Graça de Jesus, agrônoma, descendente de índios e negros com quem se casou e teve dois filhos, Anders Eduardo e Cláudio Arne. A série *Mundo à parte*, que ele dirigiu, fotografou e montou, nos anos 1970, para a Rádio TV Sueca, revelou o Pantanal na Europa

1 Henry Martinson (1904-1978). Escritor e poeta sueco. Membro da Academia Sueca de Literatura e ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1974.

e foi o marco divisório na vida de Arne Sucksdorff. A experiência no Brasil fez Sucksdorff trocar sua bem sucedida carreira cinematográfica pela luta ecológica. Juntos, Maria e Arne dedicaram-se a estudar a biodiversidade brasileira e a informar ao mundo sobre as ameaças que pesavam sobre aquela região.

A história narrada em *Elogio da Graça* não descreve a vida do herói em sua totalidade. Para Walter Benjamin, o importante no trabalho de quem rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. Como um trabalho de Penélope do esquecimento, dirá Benjamin, pois aqui “a cada dia com suas ações intencionais e, mais ainda com suas reminiscências intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido”. Catapultada para dentro do álbum de família, ancorada pela memória, a narradora do filme tece o fio que serve de moldura para a montagem da narrativa. Não é um fio linear, cronológico, é uma teia, uma trama. Uma lembrança que dá margem para outra, um esquecimento que desperta de uma recordação e que se autentica em imagem. Podemos dizer que encontramos nesse ensaio biográfico “a narrativa restaurada em seu sentido pleno e primordial de veículo de experiência humana”. (Gagnebin, 2011).

Joel Pizzini coleta resíduos de outros tempos e histórias com o desejo de restituir-lhes um novo possível. Assim, através de Maria, que tece a história de Arne a partir de farrapos de memória, o cineasta constrói uma narrativa fora do

tempo, do *era uma vez*. Pois no filme, “a singularidade do momento da narração unifica o passado mítico – fora do tempo – com o presente único, daquele que vê ou ouve”. (Gagnebin, 2011) A história de Arne e Maria propicia uma transformação interior ao mesmo tempo em que indica uma reorganização estrutural da personalidade do biografado. No instante da narração, uma construção imaginativa se organiza e a experiência pessoal do ouvinte se atualiza como parte de uma universalidade. A medida que ouvimos a história, somos transportados para um lugar desconhecido que se torna imediatamente familiar. É nesse momento que o espectador trabalha junto com o cineasta na elaboração da história.

O eixo central de *Elogio da Graça* concentra-se na casa de Maria na cidade, de onde sai apenas através do filme rodado pelo ex-marido no Pantanal. Com uma montagem que relaciona de forma atemporal as “duas paisagens” em que Maria e Arne transitaram (o Pantanal brasileiro e a Escandinávia), o filme recorre as imagens de arquivo existentes, para desvendar as facetas de um artista preocupado com o seu tempo e a saúde do planeta. Neste período, realizou documentários para a TV e escreveu inúmeras reportagens para publicações especializadas, chamando atenção do velho mundo sobre o “paraíso ameaçado”, título de um de seus livros. Através de uma montagem que relaciona e funde os dois tempos, a década de 1970 e o presente, *Elogio da Graça* aborda o cotidiano do casal na mata, a convivên-

cia harmônica com a fauna e, mais do que um tributo ao cinema de Susckdorff, apresenta um período significativo da história brasileira, em que começou a se formar uma consciência política no país a respeito do meio ambiente e contra as práticas predatórias comuns na época.

Sem reverência ou vitimização, Maria revê sua trajetória, recuperando assim uma memória preciosa para o patrimônio audiovisual brasileiro, que a coloca na condição de conceituada pesquisadora e vital colaboradora da obra “ecológica” de Arne Sucksdorff. As imagens do agora de Maria em conflito com as imagens do arquivo de Arne movem a narrativa como atualização dos fatos e evidenciam a diferença de postura entre a jovem Maria e a narradora, para quem a urgência do drama pesa menos do que a organização do passado que possa oferecer sentido. Ao ganhar voz, Maria muda sua postura diante da câmera. Se outrora, na casa-floresta, ela era dirigida para fingir naturalidade, encenando em silêncio suas ações cotidianas, no agora, ela desfila, interage com a câmera e sorri. Na teatralidade existente no perambular lento da narradora no jardim de suas lembranças “a vida privada não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é meu direito político de ser um sujeito.” (Barthes, 2000).

De certo modo, mesmo se tratando de uma história real, Pizzini brinca com a necessidade de ficção que habita o coração de cada homem e cria um clima

de suspense que aguça a curiosidade do espectador. Aos poucos o desenlace vem sendo narrado e novas referências a figura de Arne vão sendo introduzidas: suas reações, método, paciência, a espera infinita em busca do momento ideal e, principalmente, sua paixão pela natureza. A curiosidade despertada pela narradora adquire grande importância, dado seu estatuto de desencadeador das ações. Evitando uma abordagem nostálgica, o filme adota uma linguagem aparentemente simples, mas que exigiu uma montagem rigorosa que traduzisse a viagem de Maria por sua memória, suprimindo da narrativa algumas experiências extremas.

Como um mosaico, a estrutura deste ensaio documental alinha fragmentos que ganham novos sentidos por meio do olhar agudo, doce e irônico da narradora. O cineasta nos fornece tempo para ver, sentir, notar, olhar e pensar. Pizzini se apropria do objeto de interesse de Arne, enquadrando sua personagem em diferentes ângulos. O retrato do início retorna como uma sequência teatral de poses. Maria olha para câmera, se ajeita, representa. Ela é aquilo que vemos e aquilo que posa. Através do ritmo da montagem, o filme causa um estranhamento que resgata o espectador do fluxo frenético das informações diárias e cria espaço para que o “ver” se transforme em “experiência”.

Em *Elogio da Graça*, a narração, unida às imagens de arquivo, ganha uma dimensão em alguma medida redentora no espectador. Seguimos a trilha do

herói e encontramos o centro de nossa própria existência. As memórias da família Sucksdorff são parte de uma memória coletiva. A história é dinâmica e trágica: encontro amoroso, aventura na selva, ameaça de morte, perseguição, ditadura militar. Seu discurso, tal como o cineasta o concebe, “não visa, como a informação, comunicar o puro em si do acontecimento, mas o faz penetrar na vida do relator, para oferecê-lo aos ouvintes como experiência” (Barthes, 2012) Desta forma, com o pano de fundo da natureza ameaçada, conhecemos a saga da família Sucksdorff.

Quando conheceu Maria Graça, Arne Sucksdorff era fotógrafo da revista *Life* e estava no Brasil em busca de mulheres exóticas para fotografar. Nesse mesmo dia, ele pediu a mão da moça em casamento, foi para o Polo Sul, fazer um filme, e, depois de seis meses, retornou ao Brasil, para cobrar uma resposta. Casaram no Rio de Janeiro e foram para Inglaterra, para terminar o filme rodado na Antártica. Na Suécia, Maria conheceu a família de Arne: pais, ex-mulher e filhos. Depois de dois meses, voltaram para casa. Enquanto cineasta, fotógrafo e naturalista, Arne era um grande viajante. Sua motivação não estava na conquista territorial, mas na procura pelo exótico, isto é, pela experiência do outro e sua alteridade. É exatamente isso que vemos na série realizada por ele no Pantanal. Além de apresentar um paraíso selvagem, a viagem do cineasta representa o encontro com o outro, experimentado e filmado por ele como uma dramatização da própria vida na flores-

ta. Ao conhecer o Pantanal, Sucksdorff se depara com algo que o fascina de forma tão avassaladora e primitiva, que mesmo sabendo o tamanho do desafio, o chamado torna-se irrecusável. Assim, decide desfazer-se da organização produtiva em que foi inserido – a indústria cinematográfica, a vida em sociedade – para tornar-se bicho-homem. No novo território, onde tudo foge à vida anestesiada, o cineasta produz novas formas de sentir a própria existência.

Pizzini desfaz o tempo da imagem, para instaurar o da fruição dentro da própria imagem. Em seu processo, recorre ao arquivo e mergulha em uma pesquisa exaustiva, para encontrar novas rimas, relações, tempos outros, a partir do que está dado. O que interessa não é a informação que aquele registro traz do passado, mas fazer brotar algo novo e encantatório. Por isso, o cineasta não se limita ao cinema de ficção, nem ao documentário clássico ou ao *found footage*, no sentido dos compromissos assumidos por essas correntes. Há em sua obra um espírito livre de experimentação, sem a absorção de uma estética particular. Seu compromisso é com a poesia, com as instâncias poéticas e ensaísticas que se cruzam para formar tessituras surpreendentes. É justamente não estar atrelado à história de nada, mas às histórias possíveis.

O documentário biográfico pode ser entendido como a representação da história de uma vida, a partir do complexo trabalho do realizador que lança olhares, realiza escolhas e toma decisões na for-

ma de compor esta representação. Um filme ensaio documentário biográfico é uma construção meticulosa engendrada pelo biógrafo que se debruça sobre a vida de um personagem e dá nitidez a sua história, revelando seus traços.

Ao analisar os filmes de Pizzini impressiona a quantidade de forma que ali comparecem. Cada uma dessas narrativas tem tratamentos muito distintos, mas em grande parte utilizam a montagem de imagens e sons de arquivo para narrar vidas, com um interesse particular pela realidade exterior, pelo eu e pela própria arte. Interesses que aproximam o cineasta das vanguardas do início do século XX, atentas a novos modelos de escritura e imagem do relato histórico, para a construção de uma memória comum. Na gênese da obra de Pizzini está a necessidade de vencer o esquecimento, mediante a recriação de formas de abordagem do real que incluem a própria memória como matéria para a tessitura de um discurso vivo. O cineasta, sente, experimenta, encara o passado e transforma a memória histórica no território essencial para a poesia.

Como um antropólogo em busca de vestígios, Pizzini mergulha em uma pesquisa minuciosa atrás de rastros, pegadas, que uma vez justapostas, aguçam a nossa curiosidade e autenticam a existência do outro. Em *Arqueologia do saber*, Foucault defende que o arquivo abre caminhos para aquilo que pode ser dito. O arquivo é para ele um sistema que rege a aparição dos enunciados como acontecimentos singulares, en-

tendendo os enunciados como o puro acontecimento da linguagem. (Deleuze, 2005: 24) Partindo dessa premissa, cabe ao artista interpretar o arquivo, traduzi-lo, transcriá-lo, inventando relações e elaborando novos discursos.

Como vimos, Joel Pizzini foge da abordagem icônica ou “localizante”, elegendo um método experimental, aberto e que aguça a curiosidade do espectador através da identificação do eu com o outro. O cineasta evoca personagens, e, com eles, explora novos caminhos, pois sabe que realiza esboços e que esses retratos não podem nunca se congelar em algo definitivo e fiel. Como um historiador, mas também como um poeta, ele busca traços, reorganiza fragmentos, sem ignorar que toda biografia é no fim uma “miragem”. “É graças a multiplicidade de enfoques e à variação incessante de análises que o biógrafo consegue escapar ao risco da ossificação.” (Dosse, 2009, p. 53).

Objeto de nossa análise, o cineasta serve de exemplo para ilustrar um campo de experimentação da escrita biográfica no cinema documentário, que não quer reproduzir o visível, mas tornar visível. (Klee, 1990) Sempre apostando na afirmação de um cinema de autor(es), para Pizzini, é preciso surpreender, arriscar e perturbar. Em sua obra, observamos a preocupação com a linguagem e, por isso, o cineasta aposta em filmes urgentes, baratos, de alto risco, sem excluir voos mais ambiciosos e de longo prazo. Seu campo de luta política é a criação!

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. 2a ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 7a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Córdoba: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *L'image survivante: histoire de l'art temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

DUBOIS, Phillippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

LINS, Consuelo. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

_____. *O tempo e a originalidade da fotografia moderna*. In DOCTORS, Márcio. (org.) Tempo dos tempos. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165.

_____. *O refúgio do tempo no tempo do instantâneo*. Lugar Comum, n. 8, maio/agosto 1999.

_____. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Grall; Embrafilmes, 1983.

_____. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Artigos

LINS, Consuelo. O ensaio no documentário e a questão da narração em off. In FREIRE FILHO, João; HERSCHMANN, Micael (org.). *Novos rumos da cultura na mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

LINS, Consuelo; RESENDE, Luiz. O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo. *Encontro Socine*, 13., 2009, São Paulo. Anais... São Paulo ECA/USP, 2009.

LISSOVSKY, Maurício. Dez proposições sobre o future da fotografia e o fotógrafo do futuro. 2011.

Filmografia

PIZZINI, Joel. *Elogio da Graça*. Digital, 25 min. cor. 2011. Brasil. Disponível em: <<https://vimeo.com/36767144>>.



ISSN 2447-4177



9 772447 417000



REALIZAÇÃO

