

# *A mise* da foto no doc brasile

GLAURA CARDOSO VALE

*A mise-en-film*  
da fotografia  
no documentário  
brasileiro

e um  
ensaio avulso

2ª Edição  
revisada e ampliada

Documentários têm se valido amplamente de fotografias. Mas as diferentes questões que a *mise-en-film* da fotografia suscita ainda exigem muita reflexão do campo dos estudos de cinema e audiovisual. Ao se debruçar, neste livro, sobre alguns filmes brasileiros contemporâneos, Glauro Cardoso Vale dá uma enorme contribuição para as tantas pesquisas que precisam ser feitas.

Quando analisa as fotografias como “dispositivo de rememoração” e “arquivos da dor, retratos de resistência”, estabelece de forma complexa e original diálogos com autores e autoras e com questões que fazem parte da história da fotografia. E, ao se deter nos principais procedimentos expressivos de mobilização das chamadas imagens fixas encontrados nos filmes, expõe sequências que de tão acostumadas a ver nem pensamos sobre elas.

Como uma admiradora da obra desde sua primeira edição, não poderia deixar de destacar meu contentamento ao ler o novo ensaio “O múltiplo da fotografia”, o qual aborda dois curtas-metragens realizados por jovens diretoras, Safira Moreira e Ana Galizia, entre outras obras. As novas gerações têm dado a sua contribuição e abalado estruturas (felizmente!), e é preciso um olhar atento para perceber esses fenômenos ao mesmo tempo em que acontecem.

Se a primeira edição de *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso* já nasceu uma obra de referência para o seu tema, esta segunda cumpre a difícil tarefa de estar à altura daquele livro que tanto nos ensinou em 2016.

**Nina Tedesco**

Fotógrafa, pesquisadora e professora de fotografia do curso de Cinema e Audiovisual da UFF





Baobá filmado por Marília Rocha em uma praia ao sul de Luanda/Angola (detalhe reticulado: Acácio, 2008)

GLAURA CARDOSO VALE

*A mise-en-film*  
da fotografia  
no documentário  
brasileiro

e um  
ensaio avulso

2ª Edição  
revisada e ampliada

Relicário Edições e Filmes de Quintal  
Belo Horizonte, 2020

© Glaura Cardoso Vale, 2016, 2020  
Primeira edição, 2016  
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

V149m

Vale, Glaura Cardoso.

A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro e um ensaio avulso/  
Glaura Cardoso Vale. – 2. Ed – Belo Horizonte (MG): Relicário Edições/  
Filmes de Quintal, 2020.

142 p. : 13 x 20 cm

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-63837-22-6 (Online)

1. Cinema - Filosofia. 2. Documentário (Cinema). 3. Fotografia. I.Título.

CDD-791.4

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

**Ana C. Bahia**

REVISÃO

**Bernardo RB**

**Carla Italiano**

**Julia Fagioli**

**Maria Ines Dieuzeide**

CO-EDITORA

**Maíra Nassif**

CARIMBOS

**Bruno Oliveira e Víctor Tozarín**

CONSULTORIA

**Diana Gebrim**

ASSISTENTE

**Layla Braz**

IMAGENS

*Acácio* (Marília Rocha, 2008), *Nos olhos de Mariquinha* (Cláudia Mesquita e Junia Torres, 2008), *Moscú* (Eduardo Coutinho, 2009), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Retratos de Identificação* (Anita Leandro, 2014), *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Inconfissões* (Ana Galizia, 2017) e *Inventário da Rapina* (Aloysio Raulino, 1986)

RELICÁRIO EDIÇÕES

relicarioedicoes.com | contato@relicarioedicoes.com

FILMES DE QUINTAL

filmesdequintal.org.br | forumdoc.org.br | filmes@filmesdequintal.org.br

# Sumário

NOTA A ESTA EDIÇÃO	11
PREFÁCIO À PRIMEIRA EDIÇÃO por César Guimarães	13
PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO por Cláudia Mesquita	19
APRESENTAÇÃO <i>Dos álbuns de família aos retratos da dor</i>	25
A FOTOGRAFIA COMO DISPOSITIVO DE REMEMORAÇÃO <i>Acácio, Nos olhos de Mariquinha e Moscou</i>	45
ARQUIVOS DA DOR, RETRATOS DE RESISTÊNCIA <i>Cabra marcado para morrer e Retratos de Identificação</i>	71
O MÚLTIPLO DA FOTOGRAFIA <i>Travessia e Inconfissões</i>	105
ENSAIO AVULSO <i>Escrita e leitura do movimento no cinema de Aloysio Raulino</i>	117
FILMOGRAFIA ANALISADA	131 e 132
REFERÊNCIAS	133
SOBRE A AUTORA	141
AGRADECIMENTOS	142

*o avô era fotógrafo amador  
um dia ele se foi  
depois foi meu pai  
ficaram os retratos*



*que vestígio deixamos  
do que não fizemos?*

*(Ana Martins Marques, O livro das semelhanças)*

*Tiro fotos da minha casa até acreditar que é uma cidade.*

*(Júlia de Carvalho Hansen, Cantos de estima)*

*Num trem, não se é confrontado com a vista; ela é uma opção.*

*(Geoff Dyer, O instante contínuo)*



## NOTA A ESTA EDIÇÃO

Publicado em 2016, este livro reúne ensaios derivados da pesquisa “A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro”, desenvolvida por mim durante estágio pós-doutoral junto ao grupo Poéticas da Experiência do PPGCOM-UFMG, como bolsista PNPd/CAPES, supervisionada por César Guimarães, que assina o prefácio à primeira edição. O livro foi indicado, em 2017, para a seleção do Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF. Esgotados os exemplares, decidimos preparar uma segunda edição revisada e ampliada. Foram corrigidas algumas imprecisões e incorporado outro ensaio sobre a mesma temática publicado no catálogo do *forumdoc.bh.2018*. Inclui-se, ainda, orelha escrita por Nina Tedesco e prefácio à segunda edição escrito por Cláudia Mesquita que tem se dedicado à reflexão da retomada dos arquivos e da construção de *retratos em diálogo* no documentário brasileiro. Os títulos das obras e datas de lançamento estão de acordo com a catalogação da Cinemateca Brasileira e demais fontes oficiais. Os títulos de produções estrangeiras seguem a tradução corrente. Esta publicação contou com a leitura e comentários de Rogério Lopes e a ajuda de Julia Fagioli, Carla Italiano, Maria Ines Dieuzeide e Matheus Pereira, além das conversas com Anna Karina Bartolomeu e Roberta Veiga que registrou a noite de apresentação do livro no AIM 2017, em Braga/Portugal. Agradecimento especial pelo debate trazido por Heitor Augusto ao *20º Fest CurtasBH*, realizado no Cine Humberto Mauro, sob coordenação de Ana Siqueira, Bruno Hilário e Matheus Antunes, que permitiu ampliar a reflexão da proposta original. Destaco a parceria com Ana Bahia, que assina a identidade visual, e Máira Nassif, da Relicário Edições, bem como o apoio de Junia Torres, da Filmes de Quintal, na realização deste livro.

Em 2020, o mundo foi surpreendido por uma pandemia para a qual não estávamos preparados. Tomados de assalto também pela desinformação, seguimos atentos aos esforços dos setores competentes que trabalham de acordo com as recomendações da OMS. O momento requer um cuidado diário, consigo e com o outro. Talvez o debate em torno dos filmes aqui reunidos nos dê algumas pistas sobre o significado amplo do ver (e refletir) juntos.

*a autora*



# Ler o filme que a câmera escreve

por César Guimarães

Ao combinar as leituras que sustentaram sua formação em literatura – e em especial, sua sensibilidade para a poesia – com a longa experiência junto ao *forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico), acrescidas pela recente atuação como docente e pesquisadora no Departamento de Comunicação da UFMG (na qualidade de bolsista de pós-doutorado junto ao grupo de pesquisa “Poéticas da Experiência”), Glaura Cardoso Vale analisa duas grandes operações estéticas e políticas conduzidas por alguns documentários brasileiros, ao convocarem a presença da fotografia: de um lado, a *mise-en-scène* do filme propicia a elaboração da memória individual e coletiva dos sujeitos filmados e dos espectadores, situando-os na espessura da experiência histórica; de outro, ao reenquadrar as imagens da dor e do sofrimento, o filme as transmuta em signos de resistência e interpela vivamente o espectador sobre o sentido do seu olhar, em meio aos que vivem e vêm juntos.

A autora divide as obras escolhidas em dois grandes grupos: o primeiro, denominado “Álbuns de família”, reúne os filmes *Acácio* (2008), de Marília Rocha, *Nos olhos de Mariquinha* (2008), de Cláudia Mesquita e Junia Torres, e *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho. O segundo conjunto, intitulado “Retratos da dor”, é dedicado a *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, e a *Retratos de*

*Identificação* (2014), de Anita Leandro. Um terceiro ensaio destaca as relações entre a leitura e a escrita no cinema de Aloysio Raulino e, em particular, uma enigmática (e borgeana) passagem de *Inventário da rapina* (1986). Nos três ensaios, com uma escrita fluente e livremente imaginativa, a autora compõe, com muito esmero, um mosaico de relações entre a imagem e a escrita, valendo-se do comentário e de associações instigantes entre filmes de distintos contextos e estilísticas.

Ao preservar e, ao mesmo tempo, reconfigurar os componentes próprios da fotografia – sua paradoxal dimensão de vestígio (entre a presença do real e sua retirada fantasmática) – os filmes aqui analisados nos permitem reorientar as costumeiras divisões entre a imagem fixa e em movimento, ou, nos termos cunhados por André Bazin, entre o tempo embalsamado pelo fotógrafo e a múmia da mutação criada pelo cineasta. Ao passar entre fotografia e cinema, ou melhor, ao encontrar os meios de passagem entre o corte imóvel que nos preserva do desgaste trazido pela correnteza da duração (segundo a expressão de Bazin) e o corte móvel da duração que nos instala diretamente no tempo (segundo a perspectiva de Deleuze), a autora elege, nos documentários estudados, três principais procedimentos expressivos: a abertura da imagem fotográfica às operações narrativas, que lhe concedem uma temporalidade complexa; o manuseio da materialidade fotográfica na cena filmada; e a ocupação do quadro cinematográfico, inteiro, pela composição da foto, gesto que suspende, temporariamente, o fluxo narrativo, estancando o seu correr.

Vários autores e filmes são convocados para iluminar o universo estudado. Aqui e acolá somos surpreendidos pela menção a diversos autores estrangeiros (Varda, Wenders, Godard, Marker, Antonioni, Bergman, dentre outros

expoentes do cinema moderno), que fornecem operadores de leitura para a compreensão de outras ocorrências da fotografia no filme, no âmbito do cinema documentário brasileiro. A preocupação da autora, de natureza transversal, vai alinhavando as variações de uma mesma questão em obras distintas, o que lhe permite compor um grupo de “retratos de vidas e corpos fragilizados perante uma experiência traumática, propondo a elaboração de uma memória compartilhável que se encontra à margem das grandes narrativas” (p. 26).

O primeiro conjunto de ensaios, construídos em torno da fotografia como “dispositivo de rememoração”, parte da formulação de Philippe Dubois – que toma a presença da foto no filme sobretudo como objeto transicional autobiográfico – para situá-la, em um inspirado lance analítico, na sua dimensão relacional e dialógica. Em filmes como *Moscou*, *Acácio* e *Nos olhos de Mariquinha*, escreve a autora, “o gesto de solicitação da fotografia se dá *para* e *com* o outro, na construção da memória das pessoas filmadas, mesmo que esteja em jogo a elaboração da memória de seres inventados”. Dispositivo flexível, manuseável, mediador entre o olhar e os afetos, entre a experiência vivida, singular e irreparável, e a história coletiva, pequena máquina de rememorar e sentir, colocada em cena, tornada objeto de fabulação ou de atrator de lembranças, a fotografia, apanhada pelas estratégias de *mise-en-scène* inventadas pelos filmes, surge dotada de uma temporalidade intrincada, portando ao mesmo tempo os traços do passado e as esperanças – sempre incertas – no porvir (o que muito agradaria a Walter Benjamin). Uma geografia afetiva, elaborada pela rememoração das personagens põe em contato – surpreendentemente, para o leitor – tempos e lugares muito distantes: a Moscú de Tchekhov e a Belo Horizonte do Grupo Galpão, a Angola colonizada pelos portugueses e o que nela resiste, impenetrável, da

África ancestral, lembrada, com tantas lacunas, a partir do subúrbio industrial de Contagem. Movente, fugidio, o tempo cristalizado na fotografia, tornado material de elaboração pelo filme, recupera seu devir, imprevisto e libertador.

No segundo conjunto de ensaios, intitulado “Retratos da dor”, prevalece uma indagação de natureza ética, extraída dos questionamentos severos que Susan Sontag lançou à fotografia, acusada de transformar o mundo em imagem e nos encerrar em um reino de sombras e ilusões, à maneira do mito da caverna contado por Platão. Diante daquele que sofre, o que podemos ver, sem que o retratado venha a tornar-se meramente o objeto de nossa fruição impensada? Como é que a figuração imagética da dor do outro pode, afinal, suscitar o nosso julgamento crítico? Ao se deter em *Cabra marcado para morrer* e *Retratos de Identificação*, a autora indaga, com justeza: de que maneira as imagens da dor e da violência poderiam “romper o seu silêncio e provocar o pensamento no cinema?”. Para Glaura Cardoso, a potência de tais filmes, situados em momentos críticos da nossa história, reside no modo com que, ao reenquadrar as fotografias de seus protagonistas, os filmes conseguem, igualmente, reenquadrar a dor e a violência que os marcaram, transformando suas imagens em signos de resistência. É isso o que ocorre com as fotografias do líder camponês João Pedro Teixeira – assassinado pela “ira tirana” do latifúndio, como relembra sua mulher, Elizabeth Teixeira – quando são retomadas pela *mise-en-scène* e pela hábil montagem de *Cabra marcado para morrer*. De maneira similar, as fotografias dos militantes Antônio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dôra) e Chael Schreier, tiradas e arquivadas pelo aparelho repressor da ditadura militar no Brasil, são retomadas e desconstruídas em *Retratos de Identificação*, que devolve a singularidade das vidas àqueles que os torturadores



queriam transformar em corpos reduzidos ao sofrimento aviltante imposto pelas técnicas de tortura. Em ambos os filmes, guardadas as diferenças, escreve Glauro Cardoso, as imagens que foram silenciadas à força pela repressão encontram um outro silêncio, o do pensamento, que permite ao espectador elaborar, com sua voz, os muitos sentidos que elas desdobram, agora reenviadas a uma história comum que passamos a narrar juntos, ainda em tessitura, aberta, inacabada, rememorada e recriada.

Já o ensaio dedicado ao cinema terno e desafiador de Aloysio Raulino, desliza de maneira quase cifrada entre o literário e o cinematográfico, entre a letra do livro e a escritura de *Inventário da rapina*, estabelecendo inferências sutilíssimas entre o filme que se lê e a câmera que o escreve, fazendo da coleta de certos significantes e planos do filme – escolhidos a dedo, como se lê um livro seguindo suas linhas – uma chave de leitura poética. Os leitores desse ensaio que encerra o belo livro de Glauro Cardoso Vale – o primeiro de uma coleção inaugurada pela Associação Filmes de Quintal – terão que retornar ao filme para compreender, intrigados, como foi que a autora descobriu que aquilo que se salva da rapina – da destruição, da morte violenta, do esquecimento ignóbil –, o inventário das vidas e das narrativas que nos permite sobreviver, está condensado em uma única palavra, a mais solitária e potente, “que flutua no céu cinza da cidade de São Paulo”.



PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

## Entre o fora de campo e a imagem que falta\*

por Cláudia Mesquita

Foi fortalecedor reler o livro de Glaura Cardoso Vale, *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro*, neste momento – fins de maio de 2020, dia 73 ou 74 da quarentena. Ressaltou-se, em nosso reencontro, sua contundência política – por não ser pressuposta, mas construída passo a passo, ela talvez se camuflasse na elegância da escrita ensaística, movida por associações (fílmicas, literárias, conceituais) e iluminada por achados analíticos precisos. Em momento de perigo, a política cintilou em primeiro plano, sem disfarces.

Muito tocada pela leitura, proponho encaminhar, neste prefácio, esboços de diálogo com os ensaios que compõem o livro, trazendo uma ou outra obra ou conceito para a conversa, movida sobretudo por dois significantes: o *fora* e a *falta*. Aviso, de saída, que minha relação é de forte afinidade. Sinto-me muito próxima de Glaura, dos filmes e das ideias pelo livro entretecidas. É uma conversa que busco aqui prolongar – como se estivéssemos na Fafich, no intervalo para o cafezinho em uma tarde de sexta (dia de encontros do Poéticas da Experiência).

Começo pelo *fora* (mas a *falta* com ele se imbrica, como se verá). No ensaio “A fotografia como dispositivo de rememoração”, Glaura trabalha a solicitação de fotografias em cena (e na montagem) como meio de rememorar vidas e

acionar temporalidades outras no presente da abordagem documental (quando alguém se põe a filmar outro alguém). São imagens domésticas essas que as personagens, diante do(a) cineasta ou na cena que esboça a ficção (abrindo-se para as memórias e experiências dos atores, em *Moscou*), apresentam, comentam, manuseiam – imagens extraídas de seus álbuns de família ou caixas de retratos.

Destacaria o modo como Glaura trabalha agudamente, no percurso da argumentação, a incidência de um *fora* em cada obra: a solicitação dos retratos aciona um fora de campo (tudo de que o enquadramento nos priva), mas também lança as personagens em um trajeto rememorativo no qual incidem “projeções imaginárias (...) sobre algo que não se pode apreender materialmente (pela distância temporal, pela ausência de um ente)” (p. 51). As mesmas imagens que inscrevem vestígios de tempos passados portam, assim, promessas de futuro: reenquadradas e ressignificadas (no filme que se faz), atualizam possibilidades de pensamento, de conhecimento, de elaboração memorialística sobre o que mostram (e não mostram).

Semelhante gesto de retomada aparece em outros filmes contemporâneos que trabalham a “*mise-en-film* de fotografias”. Por vezes, partilham-se com os espectadores as necessárias memórias de vidas que deixaram poucos rastros – para que os mortos não “caiam no esquecimento”, como nos diz Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar escrever esquecer* (2006). Mas há outros gestos críticos engendrados pela “foto (no e pelo filme)” – na expressão de Philippe Dubois. Lembremos de *Travessia* (Safira Moreira, 2018), discutido por Glaura no belo ensaio “O múltiplo da fotografia”, incluído nesta segunda edição, ou de *Fartura* (Yasmin Thayná, 2019), que do primeiro parece se desdobrar.

Na primeira sequência de *Travessia*, decupa-se em fragmentos a fotografia de uma mulher negra com um bebê branco no colo (“Tarcisinho e sua babá”, segundo a inscrição no verso). A desmontagem desta aparição e nomeação sintomáticas é veículo para um ensaio contundente sobre a privação (e mesmo ausência) de imagens de famílias negras (e para a semente de fundação de uma outra iconografia). Na relação com os versos de Conceição Evaristo (narrados em *off*), o arquivo “posto em filme” é alçado à espessura histórica de um paradigma. Não se trata de lembrar, mas de fazer ver o apagamento que opera na relação entre imagem e “legenda”, inscrito em um só retrato o racismo estrutural e suas formas de opressão impostas à população negra no Brasil.

Já *Fatura* desdobra a solicitação de *Travessia*. Os múltiplos registros de famílias negras retomados na montagem, em situações de festa e celebração, somam-se às vozes recolhidas pela diretora. Elas nos ensinam a ver rituais comunitários (que regem inclusive a tomada dos retratos) em imagens, a princípio, circunstanciais e irreduzíveis. A fatura possível (de fundamentos, relações de reciprocidade, presenças, abertura para o outro, para o *fora*, comida, bebida e também imagens) se torna o signo por excelência de uma experiência negra compartilhada, tal como pelo filme elaborada.

Há outra dimensão do fora de campo nos *retratos que solicitam retratos* estudados por Glauro. Refiro-me à relação ética que enlaça quem filma e quem é filmado – já que, como nos diz a autora, o gesto de solicitação deve ser compreendido como “uma relação *para/com* o outro” (acionando o antecampo). Acreditamos que a cena do encontro, na filmografia discutida (mas também em outras obras), suscite relações éticas, de exposição e suscetibilidade ao outro. Como nos diz Judith Butler, em *Corpos em aliança e a política das ruas*, “a relação ética significa abrir mão de uma perspectiva egológica

em favor de uma perspectiva que se estrutura, fundamentalmente, por um modo de abordagem: você me solicita, eu respondo” (2018, p. 122).

Vínculos reforçados, a nosso ver, quando se trata de levar adiante o testemunho “de vidas e corpos fragilizados perante uma experiência traumática” (p. 26) – caso da personagem Dona Mariquinha, que expõe em cena a fotografia do neto assassinado. Pois, como nos diz Gagnebin, “testemunha também seria aquele que (...) consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (2006, p. 57). Acolhendo as imagens oferecidas pelas personagens, com seus “restos, fragmentos de tempo”, tais cineastas recolhem o sofrimento indizível e as perdas que marcam as experiências dos(as) retratados(as), inscrevendo na história as memórias de vidas brutalmente silenciadas.

O que nos remete à *falta*. Em “Arquivos da dor, retratos de resistência”, Glaura examina como fotografias de sofrimento e dor, reenquadradas pelos filmes, podem se tornar imagens de resistência, provocando o pensamento. À relevância dessas problemáticas corresponde uma abordagem capaz de traçar sensíveis pontes entre os filmes, expandindo sua capacidade de testemunho e reflexão histórica. “Enquanto João Pedro e Chael não puderam dar o seu testemunho sobre ‘as imagens que faltam’, as da tortura em ato”, escreve Glaura, aproximando personagens de *Cabra marcado para morrer* e *Retratos de Identificação* (vítimas da violência de Estado e/ou do poder econômico), “João Virgínio preenche esse vazio da história com sua fala e corpo” (p. 81).

A autora toca em um ponto sensível: e quando não há imagens para rememorar violências sofridas e vidas perdidas, “impassíveis de luto público”, na expressão de Judith Butler?<sup>2</sup> Entram em jogo outros recursos, como o testemunho e a

(re)encenação – toda uma filmografia se abre no Brasil a partir da *falta*. É o caso de filmes como *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014), *Tremor Iê* (Elena Meirelles e Livia de Paiva, 2019) e *Sete anos em maio* (Affonso Uchoa, 2019), que põem em cena o testemunho de vítimas da violência policial. A experiência real dos atores informa aquela dos personagens, cujas memórias traumáticas, tal como encenadas, franqueiam aos filmes diferentes passagens à ficção. São filmes que nos permitem examinar, assim, como a histórica brutalidade policial extralegal (e muitas vezes letal), que consagra o racismo institucionalizado e criminaliza a pobreza no Brasil, vem sendo elaborada pelo cinema brasileiro perante o apagamento, a falsificação de documentos, a falta de imagens. Aciona-se o testemunho em cena, mas para sobrepassá-lo, em narrativas que abraçam diferentes aberturas às potências especulativas da ficção.

Entre o *fora* e a *falta*, o livro de Glaura extrai da solicitação de fotografias, no cinema brasileiro, todo um programa político. Em um país que dilacerou e dilacera tantas vidas, urge recolher os restos, acolher e levar adiante testemunhos da barbárie e projetar novas imagens de/no futuro.

## Notas

\*Agradeço a André Brasil, Fabio Rodrigues Filho e Maria Ines Dieuzeide pelas leituras e sugestões valiosas.

1. *Acácio* (2008), *Nos olhos de Mariquinha* (2008) e *Moscou* (2009) são os filmes nucleadores do ensaio.

2. Para Butler, e segundo os poderes casados do capitalismo, do racismo, do nacionalismo e da xenofobia, enquanto as vidas “passíveis de luto” devem ser protegidas contra a morte a qualquer custo, as “não passíveis de luto” parecem não valer o bastante para serem salvaguardadas contra as doenças, a violência e a morte.





APRESENTAÇÃO

## Dos álbuns de família aos retratos da dor

A vida passa e a máquina permanece.

(Jean-Louis Comolli, *Ver e poder*)

O ensaio fotográfico de Miguel Rio Branco sobre prostituição em Salvador, conforme a sinopse nos informa, resulta, na sua forma fílmica, num álbum dessincronizado e incomum intitulado *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem, cobrarei no inferno* (1981). O título é de uma inscrição em vermelho, numa parede caiada, que encerra o filme. Um retrato sensível – estético e político – de corpos esquecidos, embora tão presentes naquela sociedade. Tal dessincronia intercala imagens fixas e imagens em movimento, unindo trilha sonora de um imaginário popular e romântico, ruídos e fragmentos de falas. O que mais me chama atenção é justamente a impossibilidade de nomear esses corpos, ora em espaços muito íntimos, como o do quarto, ora jogados nas calçadas, como os cães que se aninham numa sombra, buscando abrigo do sol escaldante para morrer com dignidade. São mulheres, homens, crianças e animais domésticos que reivindicam o álbum de família que lhes fora negado, apesar da dor e das cicatrizes que a vida lhes tenha deixado – no colo de uma mulher, no rosto de um menino, na pele de um vira-lata. O jogo de capoeira entre homens já maduros parece antecipar aquela bela sequência de fotografias que Miguel Rio Branco, pouco tempo depois, irá intitular *Blue*

*Tango* (1984). Efeitos de trucagem, *zoom in*, *travelling* e trilha permitem imaginar o movimento entre os instantâneos.

Esse trabalho de Miguel Rio Branco sintetiza de forma aprofundada as reflexões que proponho neste livro. Desde o início, a intenção não foi inventariar ou mapear a cinematografia brasileira, como também não acredito que Miguel Rio Branco tenha feito com aquelas pessoas pertencentes a uma classe de risco e vulnerabilidade social. É uma advertência importante, uma vez que muitos filmes não estarão citados aqui. Dois textos que compõem esta publicação partem, portanto, do exercício de aproximação entre metodologias distintas, indicando uma abertura que a fotografia documental, ao ser convocada para a cena, permite ao narrar. Para isso, buscou-se investigar como a fotografia é requerida na elaboração da memória das pessoas filmadas a partir de dois temas bem definidos: “Álbuns de família” e “Retratos da dor”. A fotografia é tomada, aqui, como um signo especial que guarda, em si, o efeito paradoxal de ser presença da ausência e ausência da presença, noção benjaminiana retomada por vários estudiosos da imagem. Ao trazer à luz essas fotografias, os filmes acabam por reinseri-las na linha do tempo. Dessa forma, uma história individual ou coletiva pode ser redescoberta, repensada, submetida ao olhar crítico. A pesquisa buscou, ainda, diálogo com a produção estrangeira que permanece de fundo, auxiliando como operadores de leitura, para que se pudesse verificar os modos como o documentário brasileiro dá a ver retratos de vidas e corpos fragilizados perante uma experiência traumática, propondo a elaboração de uma memória compartilhável que se encontra à margem das grandes narrativas. Com os filmes, o espectador é capaz de perceber que a fotografia é um importante elemento de ancoragem e/ou encontro com o narrar. Eduardo Coutinho, por exemplo, como grande

retratista do documentário brasileiro que é, trabalha a fotografia não apenas para cotejar fatos ou tornar visíveis corpos, mas também como dispositivo de encontro com as pessoas filmadas, como pode ser observado em *Cabra marcado para morrer* (1984), *O fio da memória* (1991), *Boca de lixo* (1993), *Peões* (2004), entre outros.

A expressão “*mise-en-film* da fotografia” parte do texto “A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno”, de Philippe Dubois, no qual o crítico analisa o cinema de Raymond Depardon, Agnès Varda, Chris Marker, Robert Frank e Hollis Frampton, propondo algumas perguntas: “primeiro, ‘como (fazer) falar a foto (no e pelo filme)?’, segundo, ‘por que a foto é o objeto transicional privilegiado da inscrição autobiográfica no cinema?’”. Diz Dubois:

E a única resposta a essas questões encontra-se no fato de que cada um desses filmes de fotos é tipicamente um filme de dispositivo: a foto não marca a inscrição autobiográfica do “Eu” senão através de um dispositivo particular (uma configuração singular de imagem e palavra) que articula psicologicamente a relação foto-cinema num todo orgânico. Esse dispositivo é por si só tão significativo quanto as fotos que ele veicula. O que significa que esse dispositivo é, de certo modo, sempre teórico, tanto conceito quanto forma, tanto maquinação quanto maquinaria. (2012, p. 5)

Pensando nesse “conceito/forma” e “maquinação/maquinaria”, tomando o gesto de solicitação da fotografia como uma relação *para/com* o outro, *Ulysse* (1982), de Agnès Varda, contém ao menos três movimentos importantes para a análise aqui proposta: 1) a abertura da imagem para o narrar; 2) o gesto da fotografia em mãos, o seu manuseio;

3) a fotografia preenchendo a superfície plana da tela, essa forma de suspensão no fluxo narrativo pela ausência de movimento, de que nos fala Antonio Weinrichter (2011). Em pouco tempo de filme, optando pelo corte sincrônico, Varda constrói micronarrativas, demonstrando um poder de síntese ao unir vários suportes, partindo, como é sabido, de uma fotografia realizada pela própria diretora (de um homem nu de costas olhando o horizonte, uma criança também nua sentada ao centro e uma cabra morta sobre os seios), encerrando, numa estrutura circular, com a mesma imagem – já modificada pela série de informações que nos foi dada. Ao mesmo tempo em que a imagem conduz o espectador para o interior da narrativa, conseqüentemente, para dentro da vida das pessoas filmadas, *Ulysse* se lança para o *fora* – que significa tanto o fora de campo, ao passo que permite outros engendramentos para além do que é dito e mostrado, quanto as “projeções imaginárias”<sup>1</sup> das personagens no ato de fala. Em *Ulysse*, a realizadora solicita do *fora* outros elementos que auxiliam o narrar e o potencializam, na medida em que evoca referências das artes ou da própria história oficial, neste caso, para contextualizar o momento de produção da fotografia que lhe serve como *disparador* para o filme. A *mise-en-film* da fotografia é mais um recurso da *mise-en-scène* ensaística de Varda, que envolve locações, composição de cenário como num teatro, imagens de arquivo, representações da cabra como animal mitológico etc. Em *Ulysse*, fotografia e palavra são marcadas por uma reversibilidade, não sendo processos distintos e separados. Para Dubois (2012, p. 13):

a foto de referência, mostrada no primeiro plano do filme, torna-se objeto de uma verdadeira investigação através de várias ondas sucessivas, que funcionam como escavações arqueológicas que vão descascando, estrato por estrato, a

imagem original em todos os seus níveis de potencial significação.

Maurício Lissovsky (2014, p. 184), em comentário a este texto de Dubois, chamará atenção para a multiduração, referindo-se a imagens que duram como uma piscadela, como Chris Marker o faz em *La jetée* (1962). Isso nos ajuda lembrar que o tempo de exposição das imagens – seja o retrato nas mãos das personagens ou quando preenchendo todo o quadro, também sobre o que se diz da imagem, sua relação com o antes e o depois – é uma escolha da montagem, não assegurando ao espectador a decisão de se demorar na fotografia para cotejá-la. Obviamente, de posse do filme, o analista poderá congelar um fotograma, mas esse é outro regime de visibilidade. O interessante é pensar que cineastas como Marker, Varda, Farocki, Godard, por exemplo, trabalham essa duração, travando fotogramas, por vezes, à maneira de Vertov. Marker e sobretudo Godard em seu *História(s) do cinema* (1988-1998), ao lançarem mão dessa estratégia vertoviana, potencializam o que está entre as imagens, por ruptura ou aglutinação, o cinema sendo o espaço privilegiado da multiduração. Alguns filmes, porém, irão trabalhar com a duração estendida, como é o caso de *48* (2009), de Susana de Sousa Dias, que lida com fotografias de identificação da PIDE,<sup>2</sup> tiradas durante a ditadura em Portugal. A duração é fundamental para que os rostos dos militantes presos, em sua mudez, possam “falar” da gênese da imagem apesar do esquecimento. Já em *Duch, o mestre das forjas do inferno* (2011), de Rithy Panh, os retratos de identificação do Khmer Vermelho interpelam através do silêncio, quando o documentarista, sobrevivente desse regime, os apresenta ao ditador que dá nome ao filme. Sobre isso, Anita Leandro diz:

Os mortos estão lá, nas imagens sobre a mesa. Eles encaram Duch e interpelam-no, em silêncio. Ele hesita, esfrega o rosto, desvia o olhar, mas não pode escapar ao contracampo insistente do passado que Rithy Panh coloca a sua frente, antecipando nas filmagens a montagem dos documentos. Por fim, a lembrança vem, graças à insistência de Rithy Panh em convocar os mortos, gesto da montagem também presente na dedicatória de seus filmes. (2014, p. 9)

Em *Um minuto para uma imagem* (1982), de Agnès Varda, uma fotografia trazida à cena para nos mostrar o horror da guerra apresenta uma vala com corpos jogados, dilacerados, tornando os segundos de silêncio que antecedem a narração intermináveis. Uma voz masculina, do pintor Jacques Monory, diz: “A época não importa”. Varda indaga: “O que não importa?”. A voz diz: “São pacotes de mortos, ratos empilhados”. Ela complementa: “Quase parece que tudo vai começar a se mexer”. Recortando um detalhe e o ampliando, observa que acima da vala, quase ao centro da imagem, há dois pés que caminham. Diz: “dois pés que andam, dois pedaços de calça, está fugindo e com razão, é nojento”. A voz do pintor diz: “Esse é o tipo de imagem que olho para lembrar onde estou, para lembrar quem sou”. (...) “Então, o que é a beleza, a arte, quando se sabe que estamos vendo uma carnificina?”. Varda completa: “Qualquer desses corpos era uma pessoa que tinha um olhar, opiniões e dizia como nós, dependendo do caso, que lindo, que feio”. A imagem então é colocada no centro da tela, colada numa superfície cinza. Mais alguns segundos de silêncio até a legenda que revelará o fotógrafo e o evento: W. Eugene Smith (Tarawa, 1943).<sup>3</sup> Esse filme, de apenas 1 minuto, nos permite verificar o quão complexa pode ser a imersão em uma única fotografia. Nessa série de mais de uma centena de ensaios cinematográficos para a

televisão francesa, Varda trabalha desde o constrangimento e resistência no rosto de uma mulher argelina que fora obrigada a tirar o seu véu à fotografia de família de um anônimo. Interessante perceber o trabalho da duração, do recorte e da ampliação da imagem seguida ou justaposta ao texto, talvez porque, como afirmam Consuelo Lins e Adriana Cursino à luz de Didi-Huberman (que toma a imagem de arquivo como algo “indecifrável e sem sentido enquanto não for trabalhada na montagem”):

[as] fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos – outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos. Ao evidenciarem marcas do tempo, as imagens de arquivo convidam a memória a articular e a reconfigurar a noção de presente. (2010, p. 91)

Por esse motivo talvez, a abertura de um álbum de família não depende de sua ordenação, embora sua estrutura possa seguir cronologicamente os eventos, essa regra não precisa ser respeitada por quem decide abri-lo. Já o cinema exige a duração e o realizador ou a realizadora, conforme se viu anteriormente, determina a ordem e o tempo de exposição dessas imagens. É preciso desmontar o álbum, ampliar o detalhe, para que o cineasta ou a cineasta possam dar a ver a sua real condição enquanto ser mortal perante uma obra que parece maior do que eles mesmos, isto porque a obra contém o mundo. Assim, *Karins Ansikte (O rosto de Karin, 1984)*, de Ingmar Bergman, também de estrutura circular, é um exemplo de narrativa familiar que reorganiza esse álbum. O filme, que pode ser considerado como algo menor frente à filmografia monumental de Bergman, parte da última fotografia da mãe do cineasta, tirada para um passaporte. A

partir dessa imagem, que retorna mais de uma vez, Bergman abre o pesado álbum da família que contém uma geração de parentes já mortos, fazendo surgir outros rostos, desde o fim do século XIX até a primeira metade do século XX. Retratos de corpos inteiros, cenas cotidianas, detalhe dos olhos, das mãos, fazem parte das operações de montagem. Uma escavação da própria intimidade que revela o cotidiano de uma vida burguesa e a solitação da pose, álbum atravessado de afetos e de silêncios daqueles que morreram. Um filme-homenagem à mãe. Mas, também, um filme que nos faz lembrar que, por trás de cada trabalho, há um cotidiano marcado por celebrações de nascimento e de união, bem como pelo luto da morte. E isso não está dissociado desta mão que escreve e deste olho que mira e recorta também essas narrativas que por vezes chamamos extraordinárias.

Recorrendo à lupa do investigador, um filme exemplar que serviu à pesquisa, para se pensar a ampliação da imagem, foi *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, mencionado por Dubois em seu texto. Filme que gira em torno de um fotógrafo, Thomas, e sua busca pela evidência de um crime que passou a ser uma obsessão. A ampliação aqui não revela e comprova a hipótese, ao contrário, borra e confunde a visão, restando apenas grãos do que seria um corpo entre os arbustos. O que permanece é a dúvida, o corpo está e não está lá, não cabendo apenas ao olhar comprovar o que ocorrera, se ocorrera, mas também a capacidade de imaginar para ver e a fixação dessa “verdade” na memória. A fotografia não é prova, portanto, e, nesse caso, é capaz de confundir a verdade que o personagem tomou para si como única. Já *Alice nas cidades* (1974), de Wim Wenders, outra ficção que tem o ato fotográfico como elemento que permeia toda a narrativa, fala de um encontro e viagem improváveis, entre um jornalista alemão, Philip Winter, que porta uma



câmera Polaroid e registra paisagens desabitadas – remetendo-nos às fotografias daqueles que percorreram os Estados Unidos (de Paul Strand a Walker Evans) – e uma menina, Alice, deixada pela mãe sob responsabilidade do personagem interpretado por Rüdiger Vogler na viagem de volta ao velho continente. A menina o acompanha, mas desconhece qualquer endereço de destino. As lembranças são vagas e estão em vias de desaparecer, como as imagens tiradas em uma Polaroid. No entanto, quando Alice lhe apresenta um álbum de fotografias, Winter diz a ela que “isto torna as coisas mais fáceis”. Ele confere rapidamente essas lembranças, mas uma fotografia em especial, retirada do pequeno álbum de Alice, é a única prova material para encontrar a casa da avó, que fica numa cidade da qual ela não recorda o nome. A partir desse álbum, começa-se a desenhar um destino. É através da fotografia que se chega no nome da cidade e na casa. A sequência síntese dessa ambivalência presença/ausência está no momento em que a menina sai do carro e corre em direção à casa e, do outro lado da rua, Philip Winter, com a fotografia da casa na mão direita, olha para a imagem, depois para a casa. A sequência tem um plano detalhe da fotografia e logo depois um plano da casa quando o personagem sorri. É a mesma casa e ao mesmo tempo não é, pois logo descobre-se que a avó de Alice já não vive mais ali e nada se sabe dela. A presença da fotografia, como a constatação da menina de que as fotos que tiraram juntos numa photomaton são diferentes das tiradas na delegacia – onde não se pode sorrir –, até o momento em que ela toma posse da Polaroid e tira fotos de Winter, parece ser uma homenagem a esses fotógrafos errantes que iam pelas cidades em busca também de histórias para contar. A fotografia é uma forma de catalogar lembranças e serve como fonte de inspiração para uma escrita futura. A vida como uma grande aventura.

Pode-se inferir que o documentário também esbarra nesse obstáculo, tanto naquele sugerido pela ficção de Antonioni (a ampliação como ofuscamento da verdade), quanto nesse da ficção de Wim Wenders (a imagem instantânea em vias de desaparecer), sendo que a saída muitas vezes está na composição de um ensaio com “efeito de real” – seja para revelar vidas alheias ou a de seus próprios autores, quando estes voltam a câmera para si mesmos, conforme Dubois trabalha em seu texto.

Pensando no uso da iconografia impressa nos jornais ou revistas, um filme que chamou atenção foi *Letter to Jane* (*Carta para Jane*, 1972), de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, que parte de uma foto da atriz Jane Fonda no Vietnã para mostrar as camadas de sentido que essa imagem propicia ao passo que a narração questionará o seu uso pela mídia, propondo “fazer um desvio pelo Vietnã”. Desconfiando desse apelo midiático que a imagem provoca, da não ingenuidade desse apelo – tanto do ponto de vista daqueles que a veiculam, quanto da atriz –, os diretores mostram que se trata de um processo permanente de fabricação de ideologia. Diz o texto:

Todo mundo é seu próprio jornalista e editorialista em função de como narra seu dia, o representa, faz para si mesmo seu “cineminha” a propósito da sua atividade material e cotidiana. E é precisamente desse “cineminha” e não do outro, inventado por Lumière e pela revolução industrial, que queremos enfim falar com o espectador. Mas, para isso, precisamos de um desvio. Afinal, assim como um filme é uma espécie de desvio que nos devolve a nós mesmos, para voltarmos ao filme devemos fazer esse desvio em nós mesmos. (...) Em suma, vamos usar esta foto para ir ao Vietnã investigar esta questão: como o cinema pode ajudar o povo vietnamita a conquistar sua independência? Esta foto é, portanto, uma resposta prática

que os norte-vietnamitas, com sua ajuda, Jane, decidiram dar à famosa pergunta que fazíamos há pouco: que papel deve desempenhar o cinema no desenvolvimento das lutas revolucionárias? Pergunta célebre, que ecoa uma outra não menos famosa: qual é o papel dos intelectuais na revolução? (GODARD; GORIN, 2011, p. 140)

Interessou à pesquisa pensar o gesto ético que tenta dar conta de uma imagem, seja Varda em seu *um* minuto, seja Godard e Gorin a produzir uma longa carta sobre uma única fotografia, ou mesmo quando Godard, tempos depois de *Letter to Jane*, manuseia fotografias numa aula-conferência, como ocorre em *Nossa música* (2004). Caberiam outros exemplos do uso desse recurso em Godard, como quando apresenta um recorte de jornal ou uma foto conhecida da escritora e filósofa francesa Simone Weil, em *Elogio ao amor* (2001). Esse modo particular de friccionar imagens fixas, saturar cores, sobrepor imagens e escritos na tela, cria não apenas uma vibração no fluxo da narrativa, mas um obstáculo ao olhar acostumado com certo naturalismo, e promove uma reflexão que valoriza a enunciação fílmica. A história que se conta é tão importante quanto aquilo que se quer extrair dela: as rupturas e as retomadas, a guerra e o amor, a estética e a ética, o campo e o contra-campo.

A busca do personagem Edgard para compor uma cantata a Simone Weil é, sem dúvida, um elogio ao amor: um amor à música, ao cinema, à encenação, à resistência. Outros gestos, da cinematografia estrangeira, foram igualmente caros, cada qual por um motivo particular, como o já mencionado *La jetée* (*O pontão*, 1962) e *Sans soleil* (*Sem sol*, 1983), de Chris Marker, *Mossafer* (*O viajante*, 1974), de Abbas Kiarostami, *Filmmaker's Holiday* (*As férias do cineasta*, 1974), de Johan van der Keuken, *Les photos d'Alix* (1980), de Jean Eustache, *Embracing* (1992),

de Naomi Kawase, *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (*Ao caminhar entrevi lampejos de beleza*, 2000), de Jonas Mekas, *Portraits* (1988-1991), de Alain Cavalier, e *Once I entered a garden* (*Uma vez entrei num jardim*, 2012), de Avi Mograbi. Advirto que esses filmes permanecem nas camadas subterrâneas que animam os ensaios aqui reunidos, como fonte de inspiração e não como objeto de análise.

\*\*\*

Se em *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979) – sobre as eleições do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo em maio de 1978 –, filme de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, com fotografia de Aloysio Raulino, a apresentação dos créditos exhibe imagens de jornais com generais, soldados com armas em punho, uma mão com o gestual de paz e amor, acompanhadas por trilha que imprime ritmo de marcha, preparando em alguma medida o espectador para o momento histórico que será tratado, em *Na trilha dos Uru Eu Wau Wau* (1990), de Adrian Cowell e Vicente Rios, o desaparecimento de um povo indígena é evidenciado no plano final, quando fotografias<sup>4</sup> dos Uru Eu Wau Wau são fixadas na parede de madeira de uma casa. Nesse momento é pedido que os Uru Eu Wau Wau do grupo Amondawa apontem quem havia morrido, para dimensionar essa perda. Assim, as fotografias foram sendo retiradas uma a uma e, dos 90 Uru Eu Wau Wau – fotografados aleatoriamente pela equipe, como revela o narrador –, quinze estavam mortos. O filme termina com um plano-homenagem àqueles que morreram, surgindo por sobre as imagens os créditos finais. Podemos entender também como gesto de homenagem *Branco sai, Preto fica* (2014),<sup>5</sup> de Adirley Queirós, que se vale de algumas

fotografias do baile de *black music* que acontecia nos arredores do plano piloto. Na sua rádio subterrânea, Marquinho relembra a noite em que o espaço foi tomado por policiais que massacraram pessoas que ali se divertiam. A tessitura fílmica amarra cenas narradas por Marquinho, trilha e *mise-en-film* das fotografias do baile. As imagens, fixadas numa superfície, sangradas no quadro, flutuam no espaço. Ao reivindicar uma reparação histórica, o filme problematiza o futuro desastroso de uma política – de passado e presente – marcada pela segregação e tentativa de expropriação até mesmo do simbólico. O futuro envia um agente terceirizado – Dimas Cravalanças – para que este possa reunir provas que possibilitem tal reparação. No interior da nave, pousada num descampado na Ceilândia, vemos as mesmas fotografias do baile, ordenadas por Cravalanças, fixadas numa das paredes internas desse contêiner-nave, num gesto próximo ao do filme de Cowell e Rios.

Cabe mencionar outros filmes brasileiros de dispositivo<sup>6</sup> e que trabalham com fotografia. *Retrato de classe* (1977), de Gregório Bacic, parte, como o próprio título indica, de um retrato de uma classe escolar. Solicita-se à professora, Dona Eunice, que ela identifique e relembre, vinte anos depois, as características e comportamento de cada um dos alunos e alunas presentes na fotografia. Classe, também, em relação à classe média que Bacic irá retratar ao encontrar com esses ex-alunos e ex-alunas descritos por Eunice. Tal encontro ocorre individualmente e depois em uma festa comemorativa, quando todos se reunirão. Junta-se a isso outra dobra. Uma aluna de condições “menos favoráveis”, segundo a professora nos informa, a única colega negra da classe, também participará da comemoração. Climene, que trabalha como empregada doméstica, conforme o letreiro indica, não é entrevistada individualmente. Porém, a câmera

tenta conectar passado e presente marcados pela exclusão, tal o silêncio e dificuldade de interação da ex-colega da classe, visivelmente deslocada daquela aparente alegria. Sobre isso, Daniel Ribeiro Duarte diz: “um rosto marcado pela diferença, e sua presença como pertencente àquela comunidade e ao mesmo tempo socialmente excluída, tensiona as relações, faz emergir o conflito” (2005, p. 144). Um filme incomum que levou dez meses para ser realizado e apresentado no Globo Repórter, num momento em que a televisão brasileira parece ter cochilado – tamanha a importância desse documentário ao friccionar passado e presente e expor as mazelas da própria classe média cheia de sonhos e de desejos frustrados. Da produção recente, destaca-se *Orestes* (2015), de Rodrigo Siqueira, que tenta mostrar a passagem da violência da polícia da ditadura transferida hoje para os pobres, e *Uma família ilustre* (2015), de Beth Formaggini, com um ex-militar encarregado de apagar os vestígios da ditadura, incinerando na época os corpos dos militantes em fornos de cana-de-açúcar com a permissão do próprio usineiro, conforme o personagem relata. Em *Orestes*, Siqueira lança mão do psicodrama, como também o fizeram Jean Rouch e Edgar Morin, em *Crônica de um verão* (1961), para falar de questões da nossa história recente ainda pouco enfrentadas, por autoridades e boa parte da população. Dentre as personagens de *Orestes* está Ñasaindy, filha dos militantes José Maria, morto pela ditadura, e Soledad, torturada até a morte, em 1973. Ñasaindy exhibe as poucas fotografias que restaram do seu álbum de infância, como a fotografia dela ainda bebê numa cama, fotografia que fora rasgada para que a pessoa que está com ela não pudesse ser reconhecida. Nessa fotografia, dividida ao meio, vemos uma mão masculina, provavelmente do seu pai, apoiada na cama. O que restou da infância é uma imagem incompleta de pai e a dúvida se ela seria filha de José

Maria ou do agente infiltrado, Cabo Anselmo, que entregou o grupo. A foto rasgada representa a incompletude, o *fora* da imagem se torna um fantasma, pode ser e não ser seu pai. Em *Uma família ilustre*, Formaggini projeta imagens de arquivo, fotografias dos militantes desaparecidos quando ainda plenos de vida, entre outras imagens, para que o personagem possa se lembrar das ações da operação Radar. Recorrendo também ao preenchimento do quadro, Formaggini exhibe as poucas imagens que restam desses militantes em encontros familiares. O filme é corajoso por enfrentar o carrasco, permitir que ele fale através das poucas imagens que restam.

Dito isso e tendo em vista o que Rancière enfatiza ao falar da revolução estética, “passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, procurar os sintomas de um tempo, de uma sociedade ou de uma civilização nos detalhes ínfimos da vida do dia-a-dia, explicar a superfície através das camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir dos seus vestígios” (2010, p. 37), propus, no primeiro conjunto, intitulado “Álbuns de família”, uma imersão em três documentários brasileiros recentes, visando uma análise dos modos como este cinema expõe a fotografia, a fim de construir uma narrativa da memória, não de seus autores, mas de memórias alheias que se fazem de restos, fragmentos de tempos localizados em retratos: *Acácio* (2008), de Marília Rocha; *Nos olhos de Mariquinha* (2008), de Cláudia Mesquita e Junia Torres; e *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho. No segundo conjunto, dedicado aos “Retratos da dor”, procuro discutir como as escolhas de abordagem e de montagem em *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, e *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, expõem um método particular de “reenquadrar” a dor tornando-a, a meu ver, imagem de resistência. A análise se deu a partir das indagações de Susan Sontag em *Diante da dor dos outros*

(na edição portuguesa *Olhando o sofrimento dos outros*), que reivindica uma ética do olhar, reivindicação esta que motivou César Guimarães (2010) a refletir sobre essa questão em duas modalidades da imagem: na fotografia documental e no filme documentário. Ambos os autores foram fundamentais para o argumento do ensaio.

Procurei analisar o narrar que deixa revelar as fragilidades e possíveis frustrações na reconstrução de algo longínquo (do ponto de vista das personagens) e desconhecido (do ponto de vista dos autores), por mais presente (materialmente) que esteja a imagem no ato da rememoração; e como a memória pode se desdobrar em camadas de “ficção” para dar conta de uma lembrança. Busquei traçar uma comparação entre produções que descortinam relações afetivas impressas nas imagens ou também a falta de identificação, quando a memória já não é capaz de dar conta do narrar, mesmo diante do que seria uma “prova”, chamando atenção também para os hiatos. A presença da mão que folheia, arquiva e reorganiza a lembrança não é apenas uma metáfora da montagem; segurar o retrato do neto que foi morto na porta de casa, por exemplo, é essencial para pensarmos o político nesse gesto de solicitação, como em *Nos olhos de Mariquinha*, abordado no primeiro ensaio.

Um terceiro ensaio, escrito posteriormente, foi incorporado a esta edição por se tratar desse exercício de aproximação que procura verificar essa política das imagens no gesto de solicitação da fotografia. Assim, *Travessia* (2017), de Safira Moreira, e *Inconfissões* (2017), de Ana Galizia, possibilitam um mergulho no debate sobre a ausência/presença nessa implicação do fotográfico no cinematográfico. Como desejo de análise futura, destaco, ainda, a ficção *Eu, Minha mãe e Wallace* (Irmãos Carvalho, 2018) e os documentários *Fatura* (Yasmin Thayná, 2019) e *Aqui não entra luz* (Karoline Maia, em finalização) que também trabalham essa relação



da fotografia como vestígio: de ausências e de presenças (das festividades, pequenas alegrias e descobertas).

Utilizando-se de procedimentos diversos e distintos, os filmes recorrem à fotografia não como ilustração ou como prova de uma verdade apriorística, uma vez que há sempre camadas de sentido que podem ser sobrepostas às imagens quando colocadas em fluxo. Nos filmes aqui analisados, há um elo entre a imagem solicitada e a fala que produz uma terceira ou mais vias para se chegar ao pensamento. São amplas e diversas as possibilidades da utilização da fotografia documental. Enquanto alguns filmes no geral lançam mão da ilustração de fatos ocorridos, sem que isso seja necessariamente um valor depreciativo, outros procuram atestar, confirmar, reivindicar o caráter emancipatório das imagens, sua inscrição enquanto vestígio de vidas e de lutas invisibilizadas. As aproximações que busquei fazer procuram verificar como se dá o gesto de solicitação da fotografia sem com isso reduzir os filmes a um dispositivo. Acompanha esta publicação, um ensaio avulso, pequena homenagem a um dos grandes fotógrafos do cinema brasileiro, Aloysio Raulino, verificando outros gestos, o da escrita e da leitura do movimento. É a partir dessas formas de ver e de viver que a Relicário Edições e a Filmes de Quintal apresentam esta segunda edição.

Glaura Cardoso Vale

Belo Horizonte, novembro de 2016/junho de 2020.

## Notas

1. A expressão “projeções imaginárias” será retomada no primeiro ensaio deste livro.

2. Polícia Internacional e de Defesa do Estado, que se encarregou de assegurar os valores do Estado Novo português. Criada a 22 de outubro de 1945, a função desta polícia política era “perseguir, prender e interrogar qualquer indivíduo que fosse visto como inimigo à ditadura salazarista”. Texto que acompanha a matéria “História da PIDE” (1990), da RTP, dirigida por Cândido Azevedo.

3. Tarawa está numa região próxima a Pearl Harbor e a fotografia corresponde à Guerra do Pacífico entre Japão e EUA, durante a 2ª Guerra Mundial.

4. Sobre como Cowell trabalha os retratos nos episódios com os Uru Eu Wau Wau, recuperando passagens de um filme reinserindo-as em outro, conferir a análise de Clarisse Alvarenga na tese *Da cena do contato ao inacabamento da história* (2015, p. 147-148).

5. Sobre o filme conferir: “Memória contra utopia: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014)”, de Cláudia Mesquita, apresentado na Compós de 2015; “Contra-Plano Piloto”, de Wellington Cançado, e “Noite na Ceilândia”, de César Guimarães, ambos no catálogo do *forumdoc.bh.2014*.

6. Em *Aeroporto* (2010), Marcelo Pedroso se vale de fotografias de viagens e solicita que as pessoas possam elaborar sobre essas imagens. Em *voice over*, ouvimos narrativas das mais diversas, entre o descritivo e o poético. *A festa e os cães* (2015), de Leonardo Mouramateus, é um ensaio com fotografias em 35mm e o dispositivo consiste em apresentá-las uma a uma sobre uma superfície plana forrada com papel kraft. A cada surgimento de personagem na fotografia, vozes também surgem somando-se às já presentes ao passo que outras desaparecem. O dispositivo de rememoração está colocado em cena – em referência a *Les photos d’Alix* (1980), de Jean Eustache – e o que emerge dele é uma polifonia que revela um pouco de um grupo de amigos: aqueles que vieram de fora, os que permaneceram e os que foram embora de Fortaleza. Vale ainda conferir *Boa Morte* (2014), de Débora de Oliveira.



\*Texto originalmente publicado na *Revista Galáxia* n.32/Ago. 2016, com o título “*Mise-en-film* da fotografia em três documentários brasileiros”, ampliado pra esta edição. As reflexões que o acompanham foram apresentadas no XVIII Encontro da SOCINE/2014, Fortaleza/CE, V Encontro da AIM/2015, Lisboa/Portugal, e Festival Internacional de Fotografia de Belo Horizonte/2015.

# A fotografia como dispositivo de rememoração\*

*Acácio, Nos olhos de Mariquinha e Moscou*

E as palavras que vão surgindo, no desenrolar da vida e da morte cotidiana, não cabem senão num ponto mínimo que restará, num ponto traumático e belo, trágico e sublime – resto daquilo que fica de uma experiência aterradora e potente e que, em última instância, é a própria experiência de nascer, viver e morrer.

(Bianca Dias, *Névoa e assobio*)

Narrar a partir das imagens, apoiar-se na sua materialidade, ao menos, nos vestígios que nela resistem – recurso fortemente observado na filmografia brasileira, sendo Eduardo Coutinho talvez um dos maiores expoentes na aplicação desse método, traduzindo esse gestual como parte do encontro com as pessoas filmadas –, este ensaio intenciona mostrar e discutir em três documentários brasileiros como o gesto de solicitação da fotografia, entendido como dispositivo de rememoração, corrobora a construção de camadas temporais que se entrecruzam internamente (no tecido fílmico) e quais aproximações engendra exterior à narrativa. A vida de homens e mulheres comuns, seus anseios e o que o futuro lhes reservou, sendo a fotografia apenas uma chave para o passado rememorado, embora não se possa restituí-lo, sobretudo trazer de volta vidas interrompidas: *Acácio* (2008), de Marília Rocha, com um etnógrafo português que viveu em Angola até a década de 1970; *Nos olhos de Mariquinha* (2008),

de Cláudia Mesquita e Junia Torres, com uma antiga moradora da Vila Nossa Senhora de Fátima, em Belo Horizonte; e *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, com o grupo teatral Galpão convidado a ensaiar *As três irmãs* de Tchekhov, peça que não será montada.

Os três filmes podem ser considerados “biográficos”, embora em *Moscou* isso se dê de forma mais complexa e opaca, já que apresenta vários sujeitos e, assumidamente, trabalha no plano da encenação de múltiplas biografias buscadas ora na obra teatral, ora no empréstimo das vivências das próprias atrizes e atores. Conforme Cláudia Mesquita define, ao tratar de *Santiago* (2007), de João Salles, *Acácio* (2008), de Marília Rocha, *Pan-cinema permanente* (2008), de Carlos Nader e *Vida* (2008), de Paula Gaitán:

Se uma biografia mais tradicional – como Jango – enumera feitos, amarra fatos numa cadeia causal, enaltece, encerra significações, os filmes aqui analisados ficam mais bem definidos como “retratos”: em primeiro lugar, porque abordam os sujeitos vivos (na filmagem, ao menos), valorizando o encontro contingente, o “instante minúsculo” e o que dele resulta – mesmo que haja neles, também, uma medida biográfica, já que a dimensão contingente do retrato se articula, de diferentes maneiras, com a construção de uma trajetória no tempo para o retratado. São “retratos”, ainda, porque neles o retratista se implica; tematizando o processo de “retratar”, os filmes não se apresentam como cópias, mas como composição dos personagens segundo a perspectiva daquele que retrata e segundo a relação em que ambos (cineasta, personagem) se engajam. (MESQUITA, 2010, p. 108)

Além de comporem retratos das pessoas filmadas, como Cláudia Mesquita aborda em seu texto, o retrato em sua forma

material, ao ser solicitado, apresenta um caráter metonímico em *Acácio*, *Nos olhos de Mariquinha* e *Moscou*, por sintetizar em cada fotografia um recorte de sentimentos e histórias que se abrem ao espectador todas as vezes que o “álbum de família” é “manuseado”. Sem pretender adentrar em questões relativas ao gênero biográfico e ao retrato que se constrói *em diálogo* com as personagens,<sup>1</sup> percebe-se essas duas dimensões (biográfica e da construção em diálogo) condensadas metonimicamente na cena (no narrar por imagens) gerando um efeito de *mise-en-abyme* que nos remete para o próprio fazer cinematográfico. A elaboração do trauma, em *Nos olhos de Mariquinha* (a perda do neto), *Acácio* (a experiência da guerra colonial e a condição de retornado) e *Moscou* (os afetos desfeitos e a inocência perdida), é fundamental para que os filmes se façam. Elaboração no sentido de tessitura, como Gagnebin (2014, p. 235-236) observa em relação ao trabalho da rememoração de Penélope em Benjamin: “o movimento duplo dos fios, a dinâmica do esquecer e do lembrar” em que ambos são ativos. Fala e fotografia não podem ser pensadas como processos distintos e independentes nos filmes em análise, pois compõem a sua urdidura,<sup>2</sup> por mais que em *Nos olhos de Mariquinha* a solicitação não seja estrutural e sim pontual. Para a pesquisadora portuguesa Isabel Capeloa Gil:

Os retratos de família, as recordações de viagem, de festas e dias comemorativos, quiçá de múltiplos outros (de seres humanos a animais, paisagens e espaços edificadas) que se cruzam com o fotógrafo, constituem formas prismáticas de compor o espaço da memória, de articular invisibilidades, tensões, afinal estilhaços que em óptica pós-moderna permitem contar uma miríade de histórias de múltiplas perspectivas. (2012, p. 168)

Pensando nessas “formas prismáticas de compor espaços da memória”, de que nos fala Capeloa Gil, e de acordo com Philippe Dubois, procuro “praticar intencionalmente um enviesamento”, acreditando, assim como o crítico defende, que entre cinema e fotografia existe uma massa considerável “de problemáticas transversais, de casos de figuras relativamente ricas e singulares” (DUBOIS, 2012, p. 2). Inspirada nesse exercício de análise proposto por Dubois, busco perceber como esse gesto de solicitação da fotografia se dá *para* e *com* o outro, na construção da memória das pessoas filmadas, mesmo que esteja em jogo a elaboração da memória de seres inventados. Em *Moscou*, por exemplo, a fotografia é apropriada como elemento cênico, como as imagens coladas numa caminha de boneca ou fixadas no espelho do camarim, por vezes como presença de um corpo ausente, passível de ser interrogado, direcionando à imagem um acerto de contas. Lembrando, aqui, a cena do ator Júlio Maciel com o retrato do pai colocado sobre uma cadeira. O personagem, embriagado, comunica ao pai – presente na imagem – o título de conselheiro que acabou de receber e serve a ambos uma dose de bebida. O tom é amargo. Nesse momento, o ator, em busca de sua personagem, também exhibe imagens de ultrassonografias do filho que, durante o processo de *Moscou*, estava para nascer, conforme nos é informado no filme. Encenar com as fotografias, corpos impressos em material sensível colocados em movimento. Diferentemente de *Acácio* e *Nos olhos de Mariquinha*, *Moscou* elege atores para ficcionalizar a partir do embaralhamento de lembranças pessoais com os relatos dos outros atores, para daí traçar o perfil, ainda que incompleto, da memória das personagens do texto de Tchekhov – uma narrativa de encaixes que expõe essa pesquisa do ator à procura do personagem, conforme mencionado.



Em *Acácio* e *Nos olhos de Mariquinha*, o diálogo é uma das estratégias que garante o lugar propriamente da palavra na enunciação fílmica; mesmo que por vezes as vozes das diretoras estejam em suspensão, ou silenciadas pela montagem, a escuta ao menos se faz presente – como Dona Mariquinha mesmo diz, se referindo à equipe do filme em um momento de visita à Rádio Favela: “Mas isso aí, meu filho, trabalha que nem nunca. Eles ficam calados. Eles não podem conversar não. Nós pode”. A fotografia cumpre um papel importante na narração de ambos, sendo um elemento fortemente estético no primeiro, dado o impacto que as imagens de arquivo de rituais e do cotidiano em Angola provocam, e no segundo porque constitui uma política contra o desaparecimento. Em *Nos olhos de Mariquinha*, essa solicitação se dá pontualmente, num momento importante para a compreensão de seu alerta em relação às notícias de assassinato no aglomerado onde vive; já em *Acácio*, que trabalhou para o Museu Etnográfico do Dundo,<sup>3</sup> permeia toda a narrativa – a iconografia solicitada é, como método, o que garante o narrar.

Em *Acácio*, entrecruzam-se vários tempos: a infância e juventude em Trás-os-Montes; a vida colonial em Angola, onde os filhos cresceram, o traumático momento de fuga do território antes de decretada a independência do país em 1975, a chegada em Portugal na condição de retornados e a vinda para o Brasil (ambos correspondendo ao passado); e o tempo presente (onde se dá a rememoração, bem como imagens de Portugal e de Angola recentes).<sup>4</sup> A memória, em boa parte, é mediada pelo visionamento do material produzido pelo etnógrafo e por imagens atuais coletadas pela equipe, permitindo que as personagens possam reviver um tempo passado no presente. É, por assim dizer, dentre os três filmes, o mais complexo em camadas temporais e utilização de registros. Cláudia Mesquita nos lembra que

*Acácio* não “analisa a experiência colonial e a descolonização africana segundo uma ótica macro-histórica, mas refratada pelo prisma da peculiar vivência individual – que é parte do movimento maior, mas, ainda assim, irredutível a ele; a experiência individual guarda uma complexidade concreta que não pode ser reduzida a seu ‘papel histórico’ mais óbvio: imigrante português a serviço da empresa colonial” (2010, p. 114). A esse respeito, de deixar a macro-história como pano de fundo, o filme responde com uma estratégia: evidenciar o gesto fotográfico em si, apresentando um conjunto significativo de imagens do cotidiano que permitem, no interior do colonialismo, na sua microestrutura, dar a ver os vestígios da empresa colonial em território africano, como mais adiante será tratado.

De acordo com Comolli, “o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo” (2008, p. 173). Nessa passagem bastante conhecida e citada de *Ver e poder*, Comolli nota que “mesmo que quisesse, a obra documental seria incapaz de reduzir o mundo a um dispositivo que ela daria como pronto” (2008, p. 177). Acredita-se que o mesmo ocorre em *Acácio*, *Nos olhos de Mariquinha* e *Moscou* que, a meu ver, não pretendem reduzir o mundo ao dispositivo, ao contrário, a partir do interior da casa das personagens e de suas caixas de retratos, o dispositivo se torna uma janela para acessar o mundo. Os filmes buscam um duplo movimento. Ao se concentrarem na esfera do vivido, encontram também o *fora*, uma vez que só podem empurrar as imagens solicitadas para um futuro (LISSOVSKY, 2014) – ainda que esse futuro se encerre provisoriamente na tessitura fílmica –, por estarem abertos a uma possibilidade de resignificação, pela impossibilidade de reduzi-las e submetê-las a uma verdade acabada. O *fora* aqui pode ser tanto o fora de campo, quanto

as projeções imaginárias que incidem no campo, no ato da rememoração, sobre algo que não se pode apreender materialmente (pela distância temporal, pela ausência de um ente). Os filmes operam num sistema de forças que busca potencializar o narrar, por mais vacilante e frágil que seja a fala, por mais gastas estejam as palavras (e as imagens), por mais inacessível esteja o passado (e seus mortos), embora a fotografia possa ser “prova” material do tempo vivido ou de uma existência. O uso dessas imagens fotográficas parece evidenciar, nessas abordagens, algo comum: a partilha de um filme por vir.

*Acácio*: lembrar é sempre um ato de saudade

O gesto de colocar a fotografia em cena está apenas sugerido em *Acácio*. O personagem olha, mas o espectador não vê o que ele olha, não imediatamente. O que ele vê só é revelado como uma projeção de imagens de arquivo selecionadas pela montagem, por vezes coincidente com o relato, por vezes não. O que temos desses registros será sempre uma seleção que embaça essa zona fronteira entre o que é dito e o que é visto. As imagens estão concentradas no acervo produzido por Acácio, e basicamente na sua vida em Angola. Destaco uma das cenas em volta da mesa, Acácio olha cuidadosamente imagens que estão fora de campo e é impedido de tocá-las pela esposa, Maria da Conceição. Há ali uma identificação das festas, dos espaços, e um conflito de memórias. Acácio, concentrado, pede que a esposa espere e encontra um nome: “é o Sacamanda!”. Ele constata e ela diz: “não é não”. “É sim. É o Sacamanda sim. Não é tão velho como quando morreu”, insiste. “Ah, o velhote?” – Dona Conceição se dá por vencida. A memória, disputada de maneira aparentemente trivial pelo casal, nesse jogo “é”/“não é não”, exige do personagem

extrema atenção. A fotografia, como pode ser constatado, permite acrescentar nova informação, contudo, a tessitura fílmica encontra potência também no esquecimento, se apropriando do tempo intervalar da rememoração, do rosto do personagem, dos olhos contraídos e atentos buscando por um nome, expressões que revelam o dentro e o fora das imagens.

O acervo de Acácio se divide em duas partes: como etnógrafo, retratou o cotidiano e rituais dos Tchokwe (quioco na tradução portuguesa) e, como colono, a vida na pequena cidade onde viviam, colecionando, em seus momentos de lazer, também imagens da vida colonial na África. Ao voltar a câmera para si mesmo, imprime dois mundos em contraste e as contradições do colonialismo se fazem visíveis na imagem (uma reunião de amigos, descontraídos, Maria da Conceição no canto esquerdo, sempre sorrindo, e um rapaz negro, provavelmente um empregado, no canto direito, como uma escultura, a segurar uma criança branca, enquanto outro espreita ao fundo, encostado em uma pilastra). Foi necessário lançar mão de um procedimento de rememoração, rever sistematicamente as imagens retiradas de pastas e álbuns de família para reavivar a memória, posteriormente reordenada pela montagem.

Destaca-se o encontro da equipe com o antigo assistente de Acácio Videira, Gambôa Muatximbau, na Angola atual. Com mais de 60 anos, declarando que a memória já lhe faltava, Muatximbau revela seu afeto pela família Videira, relembra o momento conturbado da Guerra Colonial (Guerra de Libertação ou de Independência de Angola, para as forças libertadoras) e do risco que Acácio correria. Aqui passado se funde ao presente, memórias e informações vindas do Brasil são compartilhadas entre Muatximbau e a equipe. Fala-se sobre alguém que ele não via e de nada sabia desde 1975, mas que esperava pacientemente notícias. “Ele foi, foi mesmo.

*Acácio* (Marília Rocha, 2008).  
Momento em que  
Acácio e Maria da  
Conceição Videira  
rememoram a partir  
de fotografias de  
Angola apresentas  
pela equipe.



*Acácio* (Marília Rocha, 2008).  
Fotografia de  
Acácio Videira que  
mostra um encontro  
entre os colonos  
portugueses que  
viviavam no Dundo/  
Angola utilizada  
na montagem do  
filme. Na borda da  
imagem e ao fundo,  
jovens angolanos  
possibilitam-nos  
interpelar a História.



Ele nunca me mandou um papel. Hoje digo que me ofereceu isso, que apareceu vocês. Eu penso assim, não, afinal, Deus é Deus mesmo. Deus anda a criar a minha vida, a minha vida de vocês”, diz sobre esse encontro inesperado.<sup>5</sup> A equipe assume a figura do mensageiro, incorpora a imagem de um arauto contemporâneo. O que interessa a esta discussão está na possibilidade de o filme, a partir desse encontro, fundir dois tempos: a imagem do jovem Muatximbau realizada por Acácio Videira e a imagem de Muatximbau em sua casa “hoje” no Dundo, separadas por três décadas. Um gesto *coutiniano* de aproximar tempos distintos não apenas pela fala, mas também por imagens, endereçando-as ao espectador na montagem. Se, por um lado, o filme dá a essa memória de Acácio e Maria da Conceição uma dimensão, tal qual é apresentada a equipe, de confinamento – o personagem já idoso, na sua residência em Contagem, região industrial da grande Belo Horizonte, revendo seus arquivos, relembando o passado, e a impossibilidade de retorno –, por outro, apresenta o *fora* – as possibilidades para além daquele espaço delimitado pela casa – ao coletar, por exemplo, imagens dessas lembranças ressignificadas no presente, na viagem para Angola e Portugal. A memória, redimensionada temporal e territorialmente, é atualizada, portanto, cada vez que a palavra vem ao encontro desses arquivos, que, por sua vez, também são atualizados, como nesse caso, quando colocamos lado a lado fotograma e frame. Dar uma linearidade a algo descontínuo, não apenas pela memória que é falhada e fragmentada, mas pela fragmentação também territorial a qual Acácio e Maria da Conceição foram submetidos. O filme começa com uma viagem de comboio que apenas nos minutos finais, também sobre os trilhos, saberemos – pela voz de Marília Rocha – ser a Serra do Marão. Não chega a ser uma narrativa circular, porque se encerra com uma

imagem de arquivo que Videira julgava “estragada” e por isso não lhe dava tanta importância quanto às demais, mas que para a diretora era algo precioso: imagens de um ritual Tchokwe sobrepostas às imagens da vida dos colonos em Angola. Nesse sentido, o filme não só trabalha a descontinuidade da memória, como se apropria dela, das sobreposições, da incompletude, das falhas, sendo o passado, sobretudo em Angola, uma imagem inalcançável.

*Nos olhos de Mariquinha*: um contra-campo possível

Tendo como fio narrativo e personagem central uma antiga moradora de uma vila de Belo Horizonte, *Nos olhos de Mariquinha* trabalha a memória em pelo menos duas perspectivas: a memória recente (das mudanças ocorridas na vila e da perda de parentes) e o passado longínquo (o da exploração do trabalho no campo). Diferenciando-se da câmara confessional de *Acácio*, a personagem Mariquinha transita entre os espaços íntimos, o da casa, e o público, becos e ruelas, bem como na Rádio Favela, cuja voz ganha outros territórios, outras ruas e bairros – por ela lembrados ao enviar um abraço a todos os ouvintes de Belo Horizonte.

A *mise-en-film* da fotografia, como um dos recursos de *mise-en-scène*, surge numa passagem chave para compreensão da complexidade de uma vida construída sob a insegurança e ameaça de um jogo de forças entre o tráfico e a repressão das autoridades. Obrigados a conviver cotidianamente com uma realidade violenta, em que os jovens negros são os mais atingidos, numa expectativa de vida abaixo de 29 anos,<sup>6</sup> o filme não aborda essa questão diretamente, mas a presentifica quando o episódio de um assassinato na mercearia Goiabal, a que a personagem dá enorme atenção, ganha importância na tessitura fílmica e, em consequência, nesse

gesto de solicitar a fotografia. A busca pelo nome de quem foi morto, a busca inquieta de Mariquinha por um rosto, é a busca de quem não é somente mãe e avó, mas de quem perdeu muitos dos seus entes assassinados. Saber quem morreu é saber que um dos seus ainda se mantém vivo. Todas as pistas dadas antes pela palavra retornam e se materializam no que sobrou de seu álbum de família. Nesse sentido, um dos encontros mais fortes do filme parece ser este: o da personagem com seus retratos.

Em sua casa, Mariquinha exhibe algumas poucas fotografias que conseguiu recuperar: do ex-companheiro, do neto, da filha ainda pequena com uma bacia de lavar roupa.<sup>7</sup> São imagens atravessadas pela ausência, mas também pela ternura. Aqui, chamo a atenção para as duas fotografias do neto que se tornam potência reveladora de uma ausência presente. Tendo sido morto na porta de casa, talvez seja a lembrança mais traumática da personagem revelada para o filme. Ao mesmo tempo em que evoca a presença do neto, na força da rememoração, a fotografia é a constatação de uma imagem sem corpo, identificando a aporia nessa relação de ausência que se faz presença e vice-versa.

Ao solicitarem a abertura de uma “pasta” ou “caixa de retratos” – já não mais o álbum sobrevive na sua materialidade –, inspiradas talvez pelo método de Eduardo Coutinho, Cláudia Mesquita e Junia Torres escavam vestígios de histórias oprimidas. As realizadoras permitem que essas imagens adentrem na porosidade da narrativa, experiência até então restrita àqueles que a viveram, e o filme reivindica, desse modo, uma política contra o desaparecimento de que falamos há pouco. Nesse momento, a memória da personagem passa a pertencer também ao espectador, sensível à tragédia dos homens, assim se espera, nomeando aquele que, para os dados oficiais, pertencia apenas a uma estatística, ao Mapa



*Nos olhos de Mariquinha* (Cláudia Mesquita e Junia Torres, 2008). Dona Mariquinha segurando a fotografia em que ela está com seu ex-companheiro e afilhada.



*Nos olhos de Mariquinha* (Cláudia Mesquita e Junia Torres, 2008). Momento em que a personagem do filme segura a fotografia do neto, ele e ela, no dia da formatura de Zé Roberto.



*Nos olhos de Mariquinha* (Cláudia Mesquita e Junia Torres, 2008). Destaque para a fotografia da personagem Mariquinha e seu neto.



da Violência. O neto de Mariquinha, criado por ela desde que nasceu, deixa de ser um número e o filme lhe confere uma certa integridade, permite que agora tenha um nome: Zé Roberto. A fotografia reencontra um nome. É evidente que um filme não irá reparar essa perda, contudo, é capaz de reinserir esse jovem na linha do tempo, recapturá-lo – perante os nossos olhos – do esquecimento, imagem pensante ou que nos faz pensar. Isso está posto ao menos duas vezes em cena: a mão da personagem segurando o retrato e o momento em que a fotografia preenche o quadro. Nesse instante, o retrato convoca o espectador para a reflexão. A fotografia de Dona Mariquinha com o neto, ela e ele, no dia da formatura de Zé Roberto, apresentado de frente para o público, não seria um contra-campo<sup>8</sup> possível à cena em que Acácio olha imagens do passado e fora do quadro estão vestígios de um tempo, lugares, pessoas que também aguardam por um nome? Para além das funções que exercem em sua comunidade (costureiro, caçador, dançarino, feiticeiro), funções catalogadas pelos museus, o filme, através das lembranças de Acácio, dá a ver que o velho feiticeiro na fotografia tem nome: Sacamanda. Para Acácio, uma África duplamente inalcançável, temporalmente e quando, impedido pela esposa – “não põe a mão” –, tem o desejo de tocar reprimido; para Dona Mariquinha, uma perda irreparável, resta segurar a imagem do neto com a mão firme. Contra-campo no sentido que nos ensina Godard em *Nossa música* (2004): “a verdade tem duas faces”.

A África de Videira representa o elo perdido, ao menos o do imaginário dos colonos, e a foto de Mariquinha com o neto o presente que confronta certo imaginário “imperial” que, segundo Margarida Calafate Ribeiro, se manteve mesmo em relação a África no fim do século XIX e limiar do século XX, perpetuando a ideia “da Índia e dos mares até lá navegados, de que este império é saudade e

memória” (2004, p. 15). Resta a aqueles que descendem desse imaginário reclamarem o real que lhes cabe? Não podemos com isso, obviamente, simplificar os processos, mas lembrar a necessidade de uma reparação histórica em que os retratos recuperados pelos filmes acabam por compor um memorial.

Enquanto Acácio permanece confinado nas próprias lembranças, nas suas aventuras juvenis, na promessa frustrada de uma nova vida em Angola, Dona Mariquinha só tem o futuro como saída – em relação a um passado que constata a falência, não do seu projeto de busca, mas da nossa própria sociedade. Em vez de se amargar, ela sorri e fala eloquentemente sobre tudo e amplia essa voz no microfone da rádio comunitária que ajudou a fundar.

#### *Moscou*: a cidade da (im)possibilidade

Afinal, para que serve vasculhar os álbuns de família? Por que adentrar a vida de personagens anônimas e pedir que elaborem uma memória compartilhável? É possível tornar a história de uma pessoa comum uma história comum a todos? Mais especificamente, a que serve propor a um grupo de teatro o trabalho de preparação de uma peça que não será encenada? A criação desconcertante para a câmera possibilita ao ator desprender-se de si mesmo, reconhecer-se frágil, deixar transparecer um processo de construção cujo objetivo já é dado como inacabado? Passar do “Eu” ao “Ele” ofuscando essa passagem?

*Moscou* é um filme-ensaio de uma peça, *As três irmãs*, de Tchekhov, que não tem como objetivo final a estreia, ou seja, um filme sobre o “não por vir”. No caso, a peça que se ensaia é o próprio filme *Moscou*. Cidade projetada pelas personagens como o lugar possível, onde talvez os laços

de uma infância feliz possam ser restabelecidos. Enquanto projeção, a cidade é o *fora*, assim como o Dundo para Acácio, com a diferença de que em *Moscou* persiste a possibilidade de ir – não sendo um *fora* como imagem de passado, é um *fora* em futuro. O filme é todo ele um jogo ambíguo, lançando mão do exercício do ator de seguir algumas indicações do diretor e do texto, apropriando-se da memória afetiva, sobrepondo camadas, outra pele, portanto. A memória a que a peça de Tchekhov incita é uma reinvenção também do método coutiniano de fazer documentário. O diretor sai de cena, como presença física e perquiridora, para assumir o lugar do narrador. Não aquele que tudo sabe, mas aquele que põe radicalmente em risco a possibilidade de filme. A aparição de Coutinho é precisa, apresenta o projeto, convoca Enrique Diaz como diretor da peça e permite que os atores se reinventem “presos” numa caixa cênica – o lugar de ensaios do grupo em Belo Horizonte –, sendo a câmera a quarta parede. Ilana Feldman refere-se a um sujeito duplamente dissolvido atrás da câmera que, ao recolher sua inquieta presença, deixa “suas marcas no negro espaço do galpão” (In: OHATA, 2013, p. 646). Porém, o maior desafio de *Moscou* consiste em borrar da perspectiva dos atores o *fim*, a montagem teatral que vislumbra o espetáculo. O que resultará dessa experiência será algo intermediário para eles. O filme parece trabalhar nesse limiar.

Em *Moscou*,<sup>9</sup> fala-se de um passado imaginado, de seres imaginários e separados deles mesmos. A fotografia solicitada perpassa o filme e penetra a cena; sendo algo estruturante, desde o primeiro plano, uma imagem-cidade que desencadeia lembranças (uma praça, um cinema), coladas ao corpo, embalada por uma canção, ou mesmo numa comparação jocosa dos meninos da fotografia que Paulo André tem em mãos com os sobrinhos do Pato Donald. Mas a cena que mais

*Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009).  
Momento em que a atriz Lydia del Picchia cantarola e exhibe uma fotografia dela jovem.



*Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009).  
Momento em que a atriz Inês Peixoto carrega uma miniatura de cama com fotografias coladas na cabeceira.



*Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009).  
Momento em que Júlio Maciel anuncia para o retrato de seu pai o título de conselheiro.



me desperta atenção, nesse sentido, é a da atriz Lydia del Picchia que interpreta Natacha, a cunhada das três irmãs. Enquanto cantarola, embala sobre o seu peito duas fotografias que exhibe frontalmente. Uma delas não se pode identificar pelo reflexo da luz, a outra é visivelmente uma fotografia da atriz mais jovem. A alegria alojada no passado é ressignificada no presente, e o cantarolar desperta um tempo ausente: a juventude da atriz emprestada à personagem. Essa juventude e delicadeza do cantarolar recebem nova roupagem posteriormente, quando ela se torna a megera Natacha, adquirindo um figurino sombrio de época, rispidez na voz e nas atitudes. Aos poucos, a personagem se distancia desse momento em que a voz suave canta: “e eu vou encher o pote, pra ter água pra levar”. Depois cochicha e continua: “Mas eu vou me casar um dia e uma filha vou criar”. Sorri, colhe algo do chão (as fotografias) e termina: “e ela vai encher o pote pra que eu possa cozinhar”. Nessa cena, os corpos dos atores se entrecruzam na frente da câmera, e num jogo de esconde-encontra, a lente captura essa imagem de Lydia/Natacha segurando a fotografia. Como adverte César Guimarães: “a escritura fílmica de *Moscou* (...) não se contenta em somente observar o trabalho dos atores; ela distribui os seus corpos pelo espaço, seleciona o que ouve e o que capta, busca zonas de sombra ou de luz, alterna os ritmos e as distâncias” (2011, p. 77). O cantarolar que preenche o quadro, a imagem da atriz encoberta pelos corpos... não apenas a câmera, o espectador também está à espreita. Há ternura no gesto, no cochichar, no colher as fotos, no canto.

Uma outra imagem que remete à ternura é a cena em que Olga, interpretada por Inês Peixoto, carrega uma caminha de brinquedo com fotografias coladas na cabeceira. Temos nesses objetos cênicos retratos que remetem a um mundo em miniatura, personagens presas na pequenez dos dias, como

os próprios atores parecem pequenos frente ao desafio que o filme lhes propõe. Num único objeto parece estar sintetizado o encontro do teatro com o filme. Um objeto que não pode ser percebido à distância, a sua força cênica não é valorizada, dura muito pouco, é quase necessário travar o filme para ver que há fotografias, na sua maioria de crianças, e que resiste certa potência nessa fragilidade, entre a descrição de Enrique Diaz e a ação de Olga. Nessa pequena cama parece haver um passado. Nesse objeto mínimo reside o nascer e o morrer. Mas Moscou é toda ela cidade infância, não se tem como ir morrer em Moscou, assim voltamos ao início do filme.

Em *Moscou*, Coutinho parece querer se aproximar de algo ainda por ser revelado, mas que sabe ser impossível, pela incompletude de uma cena sem a sua presença. A rememoração a partir das fotografias também não quer ser garantia de nada. Operando nesse limiar, o documentário de uma ficção, o “real” está em vias de escapar, sempre como promessa, assim como Moscou, a cidade para a qual dizem ter que ir, mas para onde nunca se vai. Seu método persiste à revelia do inacabamento e do fracasso. Em *Moscou*, a voz de Coutinho-narrador se junta à de Tchekhov e projeta uma cidade toda ela imaginária, toda ela devir-memória. Embora seja “um lugar que não existe”, conforme Ilana Feldman nos diz, a cidade se reinventa a cada vez que é evocada, como o diretor na busca por suas personagens reinventa o método, propondo um desvio pelo direto (COMOLLI, 2008).

Ao permitir que os atores sejam lançados nessa caixa de ensaios, como num teatrinho de sombras, borrando a fronteira entre o vivido e o ficcionalizado, Coutinho coloca questões ao método de Stanislavski em relação ao *superobjetivo*. Stanislavski, que foi um defensor da liberdade do ator, contrapondo ao ator autômato, diz:

Numa peça, toda a corrente de objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do *superobjetivo* da trama. O elo comum deve ser tão forte que até mesmo o detalhe mais insignificante, se não tiver relação com o superobjetivo, salientar-se-á, como supérfluo ou errado. (2006, p. 323)

Como *Moscou* opera no limiar e Coutinho ofusca essa zona fronteira entre o real imediato (os anseios dos atores e atrizes durante o processo) e o ficcional (que mistura lembranças pessoais e inventadas), mesmo que os atores tenham um texto e que saibam que há um documentário a ser feito, por mais que se possa embaralhar texto, fotografias de seus álbuns de família, elementos de cena, cientes da presença da câmera, a busca do diretor parece estar justamente no detalhe insignificante, nos desvios, nos lapsos da memória, na árdua tarefa do ator de encontrar a personagem. Ninguém monta uma peça pensando de antemão que ela irá fracassar. Para isso Coutinho faz um filme. O que parece importar é aquilo que está fora do lugar, que coloca à prova até mesmo o *superobjetivo*. É da busca dos atores pelas personagens que será extraída a matéria do filme. Vale lembrar que Stanislavski nomeia um diretor, Tortsov, um “Ele”, para apresentar seu método. De certa forma, se retira de cena, assim como Coutinho o faz. Enrique Diaz estaria para Tortsov assim como *Moscou* para o livro *A preparação do ator*.

Caberia aqui a imagem da porta, figura da abertura, porém intransponível. Abertura condicional, como nos diz Didi-Huberman, “ameaçada ou ameaçadora, capaz de dar tudo ou de tomar tudo de volta” (2011, p. 214). A abertura da porta, “o acesso do desejo ao seu objeto”, “permanecerá virtual e, em certo sentido, interdita” (2011, p. 215), uma porta



kafkiana que, segundo o autor, é “um puro enquadramento espacial” (2011, p. 221), uma circunscrição – como a porta desenhada por Simone Ordones/Irina com giz branco na parede escura do galpão de ensaios. O que resta às personagens de *Moscou* é permanecer no limiar. Há sempre a possibilidade de ir para Moscou, ao mesmo tempo, tomadas pela inércia, as personagens têm um dos pés ao alcance da soleira da porta enquanto o outro permanece preso à caixa cênica. Por isso, o *fora* se mantém como projeção imaginária, em certo sentido, também para as personagens de *Acácio*.

*Moscou* é o filme por vir. Angola de *Acácio*, ao menos a Angola dos portugueses, permanece inalcançável, não há retorno possível no pós-guerra colonial, quando os sonhos foram desfeitos. Embora diferentemente, *Acácio* e *Moscou* falam de uma saudade, de relações territoriais e afetivas perdidas. *Nos olhos de Mariquinha* é a constatação do fracasso de uma sociedade que oprime, cuja promessa de felicidade é negada desde o princípio. Talvez por isso, Dona Mariquinha, mesmo ao remeter ao passado, é toda ela presente, sua vida é uma longa jornada que se faz a pé. Desde os pés espetados no benzinho, um tipo de planta rasteira com espinho, até os pés rachados pela poeira, no sobe e desce dos morros, das escadarias irregulares de cimento: “Benzinho aqui lá longe”.

Sobre a memória, César Guimarães diz algo que muito interessa à hipótese aqui levantada:

Por sua própria natureza, à memória caberia a tarefa de realizar um retorno àquilo que, a cada vez, se distancia mais e mais. Porém, exausta de repetir a repetição, sem forças para suportar o que lhe é destinado, incapaz de suportar o fracasso fundador de sua busca, a memória procura fixar-se em alguma cicatriz, corte, descontinuidade ilusória capaz de demarcar, ainda que fugazmente, o recuo incessante da origem.

Diante disso, alguns textos inscrevem a memória em torno de uma origem (tomada como marco inicial do sentido) e suturam os buracos do esquecimento e o hiato entre o vivido e o lembrado. Outros, ao contrário, exibem justamente os vazios, a incompletude fundamental da memória e a dispersão do sujeito no tempo. (1997, p. 21)

Embora essa reflexão seja dirigida à elaboração textual e os filmes aqui analisados não tratem da memórias de seus autores, tomando-a como empréstimo, podemos inferir que, em *Acácio*, *Nos olhos de Mariquinha* e *Moscou*, o corte (ou a sua cicatriz), como *leitmotiv*, apresenta a “incompletude fundamental da memória” e a “dispersão do sujeito no tempo”. Apenas para citar um exemplo, em *Nos olhos de Mariquinha*, nas falas mais subjetivas da personagem, o filme altera o registro em vídeo para a memória granulada do super-8, conforme comentou Fábio de Andrade (2009), permitindo assim que as camadas temporais sejam demarcadas não apenas pela fala, mas também pela textura da imagem; o mesmo ocorre em *Acácio*, quando o vídeo dá lugar aos arquivos em 8mm realizados pelo personagem, imagens cheias de textura e de silêncio. *Moscou* não trabalha com a alteração de suporte, porém essa textura, essa granulação, está sugerida na incerteza propriamente da elaboração de uma memória compartilhável, sendo “cacos”, pedaços de memórias que se dissolvem à maneira dos rebuçados na fala dos atores e atrizes. As fotografias retiradas desses “álbuns de família” exercem uma função mediadora e não parecem pretender preencher os hiatos, sendo ressignificadas no ato da rememoração pactuada entre as pessoas filmadas e realizadores e nas operações de montagem. Esses retratos, na superfície plana do papel onde foram impressos, contêm pequenas fissuras, aberturas para o *fora*. O que propus foi

uma montagem entre elementos, em princípio, heterogêneos, buscando perceber as escolhas da realização ao lidar com esses retratos pertencentes a álbuns, caixas e arquivos pessoais, como o arquivo etnográfico de Videira. A familiaridade entre *Acácio*, *Nos olhos de Mariquinha* e *Moscou* reside no gesto de tatear com as mãos (e olhos) o passado, tornando-o mais uma vez presente na imagem.

## Notas

1. Mesmo porque, em *Moscou*, Eduardo Coutinho se ausenta da cena.
2. O termo aqui diz respeito ao entrelaçamento dos tempos, à própria complexidade dos fios que a montagem precisa atar. Numa perspectiva mais elaborada, conferir “A urdidura da história”. In: MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *CEBRAP*, São Paulo, n. 86, março 2010.
3. Museu pertencente à extinta empresa portuguesa de exploração de diamantes (Diamang).
4. Sobre isso, em 2008, para a pesquisa do filme *Acácio*, escrevi o texto “Memórias para um filme, a trajetória de Acácio”, publicado posteriormente no *Minas Gerais, Suplemento Literário* (março de 2009), com o título: “Acácio Videira, personagem de um filme”. Recomenda-se conferir ainda o texto “Pensando em Acácio” (2009), de Cláudia Mesquita, e “Acácio: a escritura do cinema encontra a escrita da memória” (2010), de Victor Guimarães, disponíveis em: <[www.mariliariocha.com/trabalhos/acacio](http://www.mariliariocha.com/trabalhos/acacio)>.
5. Como informação extrafílmica, Muatximbau revela à equipe que sabia que alguém traria notícias de Acácio ainda vivo (Vale, 2009), o que reforça a ideia da equipe representar essa figura do mensageiro, buscando na antiguidade uma atualização do próprio mito de Hermes.

6. Esses dados podem ser consultados no Mapa da Violência do sociólogo argentino Julio Jacobo Waiselfisz. Conferir também artigo de Viviane Tavares, “Brasil tem como principal causa de morte entre jovens o homicídio”. In: *Revista Fórum*, 4 fev., 2013.
7. Sobre essa passagem da personagem com os retratos, conferir análise de Carla Maia na tese *Sob o risco do gênero – Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres* (MARTINS, 2015, p. 246-247).
8. No minicurso “Exercícios de Cinema Comparado” (PPGCOM-UFMG, out. 2014), Mateus Araújo Silva propôs essa relação de campo/contra-campo entre *São Paulo S/A* (1965, Sérgio Person) e *O bandido da Luz vermelha* (1968, Rogério Sganzerla), reflexão que possibilitou pensar essa relação também entre documentários muito distintos.
9. Sobre *Moscou*, algumas análises podem ser encontradas em *Eduardo Coutinho* (OHATA, 2013); conferir Fábio Andrade, Ilana Feldman, Jean-Claude Bernardet, Mateus Araújo, entre outros.



\*Este ensaio acompanha as reflexões apresentadas no XIX Encontro da SOCINE/2015, em Campinas, Asaeca/2016, em Quilmes/Argentina, e AIM/2016, na cidade do Porto/Portugal.

# Arquivos da dor, retratos de resistência\*

*Cabra marcado para morrer e Retratos de Identificação*

Um camponês não tem nem casa, nem dinheiro. Só seus filhos.

(Luiz Alberto Ortiz, 8 anos,  
*Casa das estrelas*, seleção Javier Naranjo)

Condoí-me de ver tantas agruras reservadas aos proletários.

(Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*)

O Silêncio é o que tememos.  
Há um Resgate na Voz –  
Mas Silêncio é Infinitude.  
Não tem sequer uma Face.

(Emily Dickinson, tradução de Jorge de Sena)

Susan Sontag, em *Olhando o sofrimento dos outros*<sup>1</sup> (2007), lança a seguinte questão: “podes olhar para isso?”. Nesse momento, expõe criticamente o “prazer de estremecer” gerado pela iconografia do sofrimento, dizendo que “talvez as únicas pessoas que têm direito a ver imagens de sofrimento verdadeiro de ordem tão extrema sejam aquelas que podem fazer alguma coisa para o aliviarem” (2007, p. 49) – como os médicos –, o restante de nós, quer queiramos ou não, diz Sontag, somos *voyeurs*. Porém, ao se referir à longa genealogia da iconografia do sofrimento, como o conjunto escultórico de Laocoonte e as inúmeras versões de escultura e pintura da paixão de Cristo, além do catálogo visual das execuções dos mártires cristãos, nos lembra que o uso da imagem do horror

não é apenas fruto dos aparatos tecnológicos modernos que na era digital ganharam contornos ainda mais assustadores pela multiplicação e compartilhamento cotidiano das imagens. Se, por um lado, evidencia o risco que se corre ao produzir e compartilhar indiscriminadamente fotografias, por outro, reconhece que de outra forma não se teria acesso ao horror e com isso a possibilidade de denunciá-lo, de recusá-lo, de refutá-lo, de contestá-lo.<sup>2</sup> Como pensar, então, as imagens do sofrimento ou, melhor dizendo, como fazê-las romperem o seu silêncio e provocarem o pensamento no cinema? É a partir dessa indagação que pretendo abordar, em dois documentários brasileiros, como as imagens da violência são trazidas à cena submetidas a um olhar crítico. Para tanto, busco apontar e discutir como as escolhas de abordagem e de montagem – basicamente no manuseio de fotografias –, ao dar a ver a dilaceração física e/ou moral, problematizando e reinserindo essas imagens no mundo, transformam os arquivos da violência<sup>3</sup> em retratos de resistência. Ao lidar reflexivamente com essas imagens, alguns documentários procuram escapar desse *voyeurismo* criticado por Sontag, exigindo do espectador “uma ética do olhar”, conforme César Guimarães (2010) salienta no texto “Entre o vestígio e o verossímil: a ética do olhar em duas modalidades da imagem documental”. Aqui, o estudioso procura investigar “o entrelaçamento dos componentes éticos e estéticos na fotografia documental e no filme documental”, não perdendo de vista “as diferenças semióticas entre a imagem fixa e a imagem-movimento”. A reflexão de Guimarães permite-nos dar mais um passo: verificar a incidência da foto documental no documentário, perceber como se dá justamente a *mise-en-film* da fotografia do sofrimento e a saída que os realizadores encontram para lidar com as imagens da dor.



Proponho trabalhar com dois filmes que expõem um método particular de “reenquadrar” a dor tornando-a, a meu ver, imagem de resistência: *Cabra marcado para morrer*<sup>4</sup> (1984), de Eduardo Coutinho, que, sabidamente, é motivado pela busca dos personagens que fizeram parte de um projeto de ficção, interrompido com o Golpe de 64 no Brasil, sobre o líder camponês João Pedro Teixeira assassinado numa emboscada – projeto que seria encenado com a própria esposa, Elizabeth Teixeira e filhos,<sup>5</sup> vivendo seus próprios papéis, e outros camponeses da região; e *Retratos de Identificação* (2014), de Anita Leandro, filme que se refere à prisão simultânea e tortura de três militantes, Antônio Roberto Espinosa, Maria Auxiliadora Lara Barcellos (Dôra) e Chael Schreier, dentre os quais apenas Espinosa se encontrava vivo e participa do documentário. Este conta também com o relato de outro militante da Ação Libertadora Nacional, Reinaldo Guarany – que viveu com Maria Auxiliadora no exílio até o suicídio dela, em 1976. Num hiato de trinta anos entre um lançamento e outro, acreditando ser um debate profícuo aproximar essas duas cinematografias, resguardando as devidas diferenças (suportes, locações, tempo de produção e operações de montagem), procuro perceber, nas dinâmicas de Eduardo Coutinho e Anita Leandro, a complexidade de se trabalhar estética e politicamente com a iconografia do sofrimento e o depoimento dos sobreviventes da perseguição e da tortura. Ambos trabalham um tema urgente e, embora todos os esforços, ainda longe de obter reparação histórica.<sup>6</sup> Ciente de que o cinema opera sempre no risco de tornar o sofrimento espetáculo, acredita-se que tais filmes, ao lidar com o real, convocam o espectador a pensar sobre a importância da elaboração do luto, rompendo o silêncio para nos lançar a pergunta: “É possível entrever a morte na morte do outro?”.

Tanto em *Cabra marcado para morrer*, quanto em *Retratos de Identificação*, o gesto de tatear a fotografia<sup>7</sup> está em cena: a fotografia nas mãos de Elizabeth Teixeira, tentativa de reaproximação e devolução da imagem nesse reencontro com Eduardo Coutinho, que é, nesse caso, além de diretor, narrador-personagem; e, no caso de *Retratos de Identificação*, as fotografias nas mãos de Espinosa e Reynaldo que auxiliam na organização da memória revelada para o filme. Em ambos, encontramos a utilização de diversos suportes, além das imagens de arquivo<sup>8</sup> (fílmico e fotográfico), somando-se a isso documentos como relatório de investigação, laudo, no caso de *Retratos de Identificação*, ou material de imprensa, como em *Cabra marcado para morrer*. Eduardo Escorel, que assina a montagem do *Cabra*, no texto “Triunfo e tormento”<sup>9</sup> diz dessa variação de registros que chegou a um material bruto de 13 horas:

Além de desembaralhar o novelo, tornando compreensíveis as diversas tramas do *Cabra*, era preciso dosar na montagem a presença de Coutinho em cena, e acertar a frequência e o tom da sua narração em *off* que, sendo na primeira pessoa, faria contraponto à segunda voz, impessoal e informativa, a cargo de Ferreira Gullar. Lidando com grande variedade de situações e relacionamentos pessoais complexos, a eficácia da narrativa e a força do filme dependeriam da simplicidade que se conseguisse imprimir ao relato. (In: OHATA, 2013, p. 487)

Quanto ao cruzamento de materiais heterogêneos em *Retratos de Identificação*, Anita Leandro lembra que “o cruzamento de informações contidas nas fotos com outras informações provenientes de documentos escritos, fontes orais e arquivos cinematográficos trouxe à tona a história de um assassinato durante interrogatório, ainda sem julgamento,

e de um suicídio decorrente de sequelas da tortura e de perseguições ocorridas no exílio” (2015, p. 7). Nos espaços intervalares dessa narrativa central, a diretora revela que “as testemunhas evocam outras histórias, suscitadas pela descoberta dos documentos” que lhes são apresentados. A realizadora entrega a Espinosa e Reynaldo um conjunto de fotografias organizadas segundo uma ordenação que Anita Leandro determinou para que a memória fosse reavivada e, em consequência, a história revelada aos poucos. Portanto, esse conjunto de fotografias recebeu uma estrutura de montagem, numa rememoração que provém não de uma pergunta dirigida por um entrevistador, mas de um ato de fala do entrevistado, provocado pelo arquivo, conforme a realizadora nos informa.

Essa operação se diferencia da operação do filme de Coutinho, implicado diretamente como “testemunha” do projeto interrompido pelo Golpe de 64, coincidindo portanto com uma ruptura violenta na história do país. No caso de *Cabra marcado para morrer*, o visionamento do material filmado ou das fotografias, além de funcionar como dispositivo de rememoração, promove o encontro dos personagens/atores com Coutinho, dos personagens com o passado, numa ambivalência que vai da surpresa alegre de se ver jovem, se reconhecer e aos outros, ao trauma da perseguição e, em alguns casos, da tortura sofrida, narrada em momento posterior sobre o que havia lhes acontecido depois de interrompido o projeto, como a montagem dá a ver e muitos críticos observaram. Segundo Henri Gervaiseau, dessa forma, Coutinho estimula “a memória de seus interlocutores oferecendo, de um lado, o acesso à visão de imagens do passado e, de outro, favorecendo, no presente, por meio de uma escuta atenta, a emergência de uma palavra, que surge através de uma série de diálogos intersubjetivos” (2012, p. 220). O filme promove

também o reencontro dessas personagens com o cinema terceiro-mundista, do qual faziam parte. Cinema terceiro-mundista como Glauber Rocha nos lembra em *O vento do leste* (1970) de Godard e Gorin. Numa estrada de terra, com os braços abertos e as duas mãos fazendo o sinal de paz, canta: “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”. Enquanto isso, uma mulher se aproxima e lhe pergunta onde encontrar o cinema político. À direita o cinema de aventura, diz Glauber Rocha, à esquerda, “o cinema do terceiro mundo, cinema perigoso, divino e maravilhoso”. Esse reencontro com o cinema de que falamos permite que a ficção de 64 se realize no interior da narrativa do *Cabra* de 1984 não apenas para comprovar, identificar, cotejar passado e presente, mas para se realizar enquanto filme inacabado, residual, fragmentado pela própria história – pensando nas passagens nas quais Elizabeth Teixeira rememora seu passado e as cenas retornam, num efeito de encaixe.

O retorno ao material e busca pelos personagens, expondo esse momento de ruptura – o filme começa com o preparo da sessão de devolução dessas imagens –, permite que personagens e Coutinho possam reviver juntos esse primeiro encontro se perguntando: “quem é este?”; “quem morreu?”; “quem está vivo?”; “onde vive?”. Como destaca Gervaiseau, “é o acesso às imagens antigas que permitirá a emergência da palavra nova dos sobreviventes do drama” (2012, p. 226). Bem como perquirir, a partir dos vestígios de corpos desaparecidos, aqueles tantos outros que estão no fora de campo e que foram violentamente mortos, trazendo à tona as imagens de jornal, ao passo que reconstitui a tragédia que caiu por sobre a família de Elizabeth Teixeira. Nesse processo, um filho fora gravemente ferido também em emboscada e a filha mais velha teria se suicidado por não suportar conviver com a morte violenta do pai: “ela vivia

sobressaltada”, diz Elizabeth Teixeira. Nesse trabalho da reparação, o filme não poderia deixar de mostrar as fotografias que apontam a violência física, lançando mão da denúncia, redimensionando a iconografia do sofrimento, reenquadrando as imagens oficiais de forma a questionar essa verdade. Não estando isolada, a imagem do sofrimento fricciona essa verdade do passado e tensiona o presente. Mas como alcançar o presente de um passado que não poderá ser restituído? Talvez pela disposição e alegria dessa reunião em torno do filme inconcluso. É possível reencontrar nos fragmentos desse projeto uma possibilidade de encontro *para/com* o cinema. A construção de uma “comunidade de cinema”<sup>10</sup> nesse “retomar as imagens”, nesse “assistir juntos”,<sup>11</sup> como Eduardo Coutinho nos apresenta também em *Boca de lixo* (1992). O cinema do tamanho da natureza, como disse Jean-Claude Bernardet, embora possa parecer uma oferta utópica essa relação cinema-vida, uma vez que homens e mulheres continuam a desaparecer. Ao menos, enquanto puder existir o trabalho de retomada das imagens que provoque o pensar, resiste-se ao inominável.

Tanto em *Cabra marcado para morrer*, quanto em *Retratos de Identificação*, há uma persistência na repetição da fotografia, por vezes recortada, que nos exige enquanto espectadores não o silêncio da impossibilidade de dizer – os filmes estão aí para comprovar a necessidade do dizer e que é possível que seja dito –, mas o silêncio próprio do pensamento: repetir para não deixar esquecer a dor ou, ao menos, uma segunda e terceira chance para pensá-la. João Barrento (2001), crítico literário e tradutor para o português de Walter Benjamin, no texto “Receituário da dor para uso pós-moderno”, ao refletir sobre a dor do nosso tempo, diz que ela só pode ser para nós um fantasma, que não queremos conhecê-la nas sociedades anestesiadas. Fala de uma ausência

do trabalho de luto em relação a África, Palestina, Kosovo, por exemplo, e que a dessolidarização constitutiva da sociedade mediatizada e globalizada “impede-nos de chegar a uma catarse coletiva, de ir além de um simulacro, de viver mais do que o *espetáculo da dor*” (2001, p. 69).

A nossa incapacidade de um encontro catártico com a dor talvez tenha a ver com esta incontinência verbal, que na verdade é a perda da linguagem. Daquela dor da/na linguagem (a do inefável) que também se perdeu, tal como se perdeu, nesta civilização narcisística do culto superficial da imagem, a capacidade de reconhecer o corpo vivo, e a sangrar, das palavras. (BARRENTO, 2001, p. 70-71)

Barrento constata isso no campo literário, mas complementa com o que nos interessa aqui: “A imagem, sobretudo aquela que hoje prevalece, que passa e não permanece, que é efeito mas não substância (o seu paradigma é o vídeo-clip), não permite paragem para reflexão e interiorização, mas tão somente um encontro na dispersão e na distração” (2001, p. 71). Talvez, por operarem na contramão disso, filmes como *Cabra marcado para morrer* e *Retratos de Identificação*, pelo seu carácter reflexivo, de verificação dos furos do discurso do poder sob uma forma prismática, ao mesmo tempo verificando documentos e dando voz a pessoas que tiveram suas vidas violadas, procuram romper o silêncio.

Quando Susan Sontag chama a atenção para a problemática de que não estaria nas pessoas poderem recordar através da fotografia, mas de que se recordem apenas através de fotografias, salientando que esse recordar pode eclipsar outras formas de compreender e de lembrar, ela nos adverte quanto ao poder das imagens de chocar, de nos perseguir, e também da acomodação desse olhar. Por outro lado, diz

Sontag, as narrativas podem nos fazer compreender. Ou conforme César Guimarães nos dirá: “para fazer frente àquela limitação das imagens fotográficas criticadas por Sontag – e que não deixa de alcançar o cinema – seria preciso lançar mão de uma compreensão capaz de explicar, através de recursos narrativos, o funcionamento daquilo que está no tempo – e não simplesmente naquela porção de espaço que a imagem recorta ou enquadra” (2010, p. 29).

Se há entre nós o entendimento de que a fotografia do sofrimento vista isoladamente pode nos fazer chocar, mas não necessariamente elaborar sobre aquilo que nos choca e que o seu compartilhamento sem critério possa gerar naturalização e banalização do sofrimento, os filmes no geral e o documentário em particular, por sua vez, contam com uma temporalidade que é própria da sua tessitura, permitindo que essas imagens possam ser retomadas, reinscritas, revistas, ampliadas, na dinâmica da montagem que as coloca em fluxo. Sem perder de vista, obviamente, a problematização desse narrar por imagens, o risco de não cumprir com certos pressupostos éticos, como Guimarães nos lembra:

se à primeira vista ele [o documentário] parece mais bem preparado para superar essa precariedade do testemunho oferecido pela imagem fotográfica, ele não pode, no entanto, superestimar seus poderes. Certamente ele dispõe de um recurso privilegiado para atestar a presença do que se coloca diante da câmera, aquilo que Comolli designa como *inscrição verdadeira*: a ligação indissolúvel – produzida pelos meios de registro visual e sonoro – entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde as coisas filmadas se passam. (2010, p. 26)

Ao cotejar as estratégias que *Cabra marcado para morrer* e *Retratos de Identificação* encontraram para lidar com esses

arquivos da dor, não é difícil perceber que essa *inscrição verdadeira* – discurso, corpo e lugar – permite, a ambos os filmes, escapar do *voyeurismo*. Tatear os retratos, passar de mão em mão, coletivamente, no caso do primeiro, e individualmente, no caso do segundo, são decisões da tomada, do corpo a corpo, que não podem ser desconsideradas.

\*\*\*

Para verificar o gesto de escavar vestígios de corpos em desaparecimento e o trabalho da montagem de promover a fricção entre a imagem fotográfica e o mundo, de permitir que essa possa “falar”, destaco a fotografia de João Pedro Teixeira, o retrato dele morto, com o olhar esvaziado, para além da objetiva, e de Chael que corresponde ao *isso-foi* barthesiano. Ao preencherem o quadro, sangrarem a página branca da História, esses retratos expressam a nossa impotência perante o aparelho repressor do Estado: um corpo sem vida que nos olha e um corpo ainda cheio de vida que encara a iminência de sua morte, as duas fotografias nos interrogam. Fico pensando nessa apresentação, repetição e devolução das imagens, e onde os filmes poderiam ser tangenciados. Imaginando os vértices de um triângulo no interior de cada curva de uma “espiral vertiginosa” – que torna possível ligar estes dois projetos realizados separadamente no tempo –, partimos do filme de Coutinho, que encontra o filme de Anita Leandro, e retornamos mais uma vez a *Cabra marcado para morrer*. O retrato de João Pedro Teixeira morto,<sup>12</sup> que surge pela primeira vez próximo ao relato de Elizabeth Teixeira<sup>13</sup> sobre o momento de reconhecimento do corpo – “todo estrçalhado de bala, era uma coisa bárbara” –, nos leva para a imagem de Chael quando se dá a leitura do laudo de sua morte – Chael vivo mas “que vai morrer”. Esse laudo, por sua



vez, pode ser interpelado, quando retornamos ao *Cabra*, pelo relato de João Virgínio sobre a tortura, seguido de imagens atuais do presídio abandonado sobrepostas ao testemunho: antes de lhe colocarem num tanque de merda, deram-lhe uma pancada, cegaram-lhe um olho e feriram seu coração. Enquanto João Pedro e Chael não puderam dar o seu testemunho sobre as “imagens que faltam”,<sup>14</sup> as da tortura em ato, João Virgínio preenche esse vazio da história com sua fala e corpo e revive/fabula o instante em que esteve preso, demonstrando como permanecia em pé durante horas no pequeno espaço que lhe foi destinado. Fala e corpo interpelam – a céu aberto – a verdade histórica. Assim, os atos bárbaros cometidos contra os sujeitos sob a tutela do Estado vêm à tona e o espectador é convidado a vagar com a câmera nos cômodos esvaziados de “experiências transmissíveis” e “frios” da antiga prisão, como o depoimento contundente de Virgínio dá a ver. Sabemos, ao final do *Cabra marcado para morrer*, que João Virgínio morreria alguns meses depois, mas seu testemunho permaneceria – salvo – para a história.

É preciso, no entanto, pensar com reserva essa operação vertiginosa da espiral e o movimento sinuoso do tempo – com seus arranjos constelares, dimensões, rupturas, descontinuidades e furos. O exercício que proponho aqui é menor. A espiral é apenas uma metáfora para se pensar o arranjo da montagem de cada um dos filmes e o exercício de aproximação deles entre si. Limita-se a uma tentativa de perceber não apenas as camadas temporais que as obras propõem internamente, com seu movimento espiralar próprio ao lidar com a anacronia dos materiais dispostos, mas também perceber em que medida a anacronia entre ambos os projetos, produzidos cada qual com as questões e os suportes disponíveis ao seu tempo, nos permite atualizar as interpretações. Perceber em que medida, em suas dinâmicas, transpondo distâncias

no tempo e no espaço, ambos revolvem os vestígios<sup>15</sup> de um passado traumático, tornando-os mais uma vez visíveis e com isso produzem uma reflexão, ainda que incompleta e “vacilante”, sobre a história.

O que procuro chamar atenção é justamente para essa atualização, tanto do material colocado em movimento, quanto, uma vez pensados juntos, do tema que abordam: a perseguição e tortura de mulheres e homens durante a ditadura militar no Brasil, lidando, ambos, com as fotografias que restaram de vidas interrompidas e/ou marcadas pelo trauma. Pensar os dois filmes juntos, para que o retrato de João Pedro Teixeira morto e o olhar de Chael diante da própria morte, por exemplo, interpelem a história das instituições modernas e seus aparelhos repressores.

Abrindo um importante parênteses, *S21 – A máquina de Morte do Khmer Vermelho*, de Rithy Panh, e 48, de Susana de Sousa Dias, são dois outros fortes exemplos que trabalham distintamente os arquivos da dor na tentativa de fazê-los “falar” – seja pelo silêncio capturado daqueles que irão morrer, seja pelo depoimento a partir da própria fotografia de identificação na prisão da PIDE,<sup>16</sup> as fotografias que nos aguardam falam. Para discutir a noção de “vestígio” (*Spur*) no filme de Susana de Sousa Dias e na instalação *Imemorial* (1994) de Rosângela Rennó, Anna Karina Bartolomeu analisa a relação patente de retratos dessa natureza com a história, o chamado “retrato disciplinar” – método de retratar sistematizado no século XIX por Alphonse Bertillon –, catalogados “no domínio de um arquivo específico destinado ao recenseamento de um certo grupo”. As fotografias, que antes cumpriam, segundo Bartolomeu (2016, p. 93), “sua função de documento de forma estrita, em um dispositivo técnico padronizado cuja finalidade é a de oferecer a descrição mais neutra possível do retratado”, posteriormente foram

reconfiguradas, reordenadas, pelo gesto da documentarista e da artista.<sup>17</sup> Já sobre *S21*, que lida com fotografias, atas e relatórios dos prisioneiros (mulheres, homens, crianças) dos campos de concentração no Camboja durante o regime Khmer Vermelho, documentos sistematicamente catalogados, Rithy Panh fala do trabalho da memória que permitiu que os ex-funcionários da prisão reconhecessem seus atos:

Os khmers vermelhos não apenas mataram homens e mulheres, quiseram matar o pensamento individual transformando a língua. Nos dossiês do S21, não se escrevia “executar”, mas kamtech, “destruir, reduzir a pó”. Este terror, gravado nos espíritos, opera como uma anestesia, bloqueando a memória, favorecendo o esquecimento e a negação. Foi necessário um amplo trabalho de reativação da memória, com a confrontação carrascos/vítimas, carrascos/carrascos, carrascos/arquivos, no mesmo lugar do crime, para fazer surgir uma palavra verdadeira. Escolhi deliberadamente este início de situação, impondo-me um rigor moral que exige conservar a distância necessária em relação às testemunhas e não se deixar desviar do objetivo perseguido. (PANH In: MAIA; FLORES, 2013, p. 70)

A maior dificuldade para os personagens era colocar em palavras o inefável, de modo que “a confissão do crime cometido colocou-os diante da questão da responsabilidade”, segundo Rithy Panh. Há no cineasta e em sua equipe uma escuta afinada, um rigor nessa escuta que conduz a imagem, uma ética do olhar que pressupõe o respeito ao tempo da respiração daquele que fala. Aguardar o momento do corte sem precipitá-lo, sem perder essa dimensão última da fala, o instante em que a palavra continua a reverberar, não deixar escapar “o fôlego da palavra”.

Se *Cabra marcado para morrer* e *Retratos de Identificação* reivindicam o não esquecimento através, mas não só, da apresentação e repetição dos retratos, no caso de 48<sup>18</sup> será a longa duração da fotografia que garantirá o não esquecimento de que atos bárbaros foram perpetrados contra aqueles corpos. *Retratos de Identificação* também trabalhará o tempo de exposição das fotografias impondo uma duração rigorosa, do surgimento à dissolução, mas 48 – o número de anos da ditadura em Portugal – só contará com a duração da fotografia como garantia, obrigando o espectador a permanecer na posição do fotógrafo funcionário da PIDE. Em *S21*, o enfrentamento para o não esquecimento é ainda mais complexo, uma vez que os retratados – poucos sobreviveram aos maus tratos do trabalho forçado e tortura – não estão presentes. O filme conta com dois sobreviventes, um pintor e o outro delator, e os demais depoentes foram funcionários (carcereiros) do regime. O próprio Rithy Panh é um sobrevivente do regime do Khmer, mas propõe um desvio da sua história pessoal para a história coletiva, como ele mesmo diz, não estando ali para julgar, mas para escutá-los, fazê-los falar. Como Rancière nos lembra, à medida que os ex-guardas percorrem os documentos, eles “vão readquirindo atitudes, gestos e até entonações que tinham quando estavam a serviço da tortura e da morte” (2012, p. 98). Às pessoas dos retratos, imagens sem corpo, não há reparação possível, mas ao menos o trabalho do luto precisa ser feito. Para isso, tatear a imagem e documentos é igualmente importante aqui. O tratamento do intolerável, diz Rancière, é “uma questão de dispositivo de visibilidade”, um dispositivo que cria “uma comunidade de dados sensíveis” (2012, p. 99). Essas imagens retornam à linha do tempo e mostram o seu momento de perigo – a vida negada desde o instante que a capturou –, suas biografias alteradas, rasuradas, pelo medo e pela morte.

Tanto em *Cabra marcado para morrer*, quanto em *Retratos de Identificação*, a cada vez que ressurgem e após nova informação, os retratos revelam um pouco mais de cada personagem ou das marcas indeléveis que os corpos retratados guardam. A forma como o realizador e a realizadora devolvem as imagens ao mundo configura esse gesto de resistência ao *voyeurismo*, embora no caso de *Cabra marcado para morrer* o reencontro com as filhas e filhos de Elizabeth Teixeira tenha uma carga dramática, operando nesse limite entre a sobriedade e o delírio. O reencontro com Marta, uma das filhas de Elizabeth Teixeira, residente no Rio de Janeiro, por exemplo, é marcado por esse drama que Roberto Schwarz, como lembra Gervaiseau, irá problematizar, destacando o aspecto *voyeurístico* em relação ao encontro com os demais personagens “espalhados pelo Brasil”. Ao reforçar a ambiguidade da situação, esclarecendo que não cabe a especulação em torno das intenções subjetivas de Coutinho, Schwarz diz:

A ambiguidade não é dele, é da situação. O dramático, para quem se quer situar, é perceber os deslizamentos da realidade e a redefinição de problemas que eles causam. A visita aos filhos de Elizabeth forma o lado avesso do filme e a sua verdade histórica. No primeiro plano está a mulher extraordinária, que apesar de tudo tem a felicidade de reatar as duas pontas da vida, e está também o cineasta, que alcança completar o seu projeto. Isto é o que o filme conta, o seu elemento de interesse narrativo. A visita aos filhos e aos outros membros da equipe inicial, que emigraram, é o que o filme *mostra*, o seu elemento de constatação, contrabalançando o fim feliz do primeiro plano. (In: OHATA, 2013, p. 464)

Contrapondo o *close* no rosto de Marta com o *close* no rosto de Elizabeth Teixeira, Gervaiseau discute outro efeito produzido por essa escolha do câmara/fotógrafo. Quando Elizabeth Teixeira narra o já mencionado momento trágico de reconhecimento do corpo de seu marido, Gervaiseau diz que, aqui, já tivemos tempo de conhecê-la, de saber da implicação de Coutinho na história, da relação que os une:

O *close* nos mostra, por outro lado, um rosto que parece reter a dor mais do que se deixar levar por ela. No caso da cena de Marta, o que choca, em primeiro lugar, é a superficialidade do encontro entre o cineasta e sua testemunha, a exterioridade de um em relação ao outro, o que de certa maneira torna obsceno o excesso de emoção mostrado. Nem o cineasta nem nós mesmos tivemos tempo de conhecer a personagem. O *close* nos mostra, por outro lado, um rosto que se abandona à infelicidade e parece literalmente tomado por ela. (GERVAISEAU, 2012, p. 290)

O importante é verificar que o filme expõe também suas tensões e fragilidades, e Coutinho não se isenta dessa responsabilidade para com os personagens dessa história ao passo que reconfigura um novo álbum – de *retratos em diálogo*<sup>19</sup> – daqueles que sobreviveram. Dada a complexidade dos tempos e materiais dispostos, bem como a quantidade de personagens (e seus traumas) implicados na trama, o filme não poderia se esquivar, ocultar a “espetacularidade” desses encontros com os filhos de Elizabeth Teixeira. Ao contrário, operando nesse limite só poderia expor essas tensões, pois o trabalho de resgate mais importante já foi feito para a história: tirar Elizabeth Teixeira da clandestinidade. Diz Schwarz logo após seu comentário sobre o filho de Elizabeth Teixeira que fora estudar medicina em Cuba

e fala do pai, João Pedro Teixeira, com certo “oficialismo ingênuo e escolar”:

O quadro é um tanto mais amargo quanto as fotografias antigas que mostram uma família evidentemente fora do comum, pela figura inteligente, briosa e bonita de todos sem exceção, o que impressiona. São frações da vida popular consistente que se criou no Nordeste e que a evolução geral do país não se cansa de pulverizar. (In: OHATA, 2013, p. 464)

Isso que chama atenção nas fotografias de Elizabeth Teixeira reunida com os filhos, a figura “inteligente, briosa e bonita de todos”, considerando a gravidade e silêncio no rosto de cada um, é o que faz dessa imagem a imagem do luto. A dor e revolta capturadas pelo dispositivo fotográfico. Acrescento outra informação para pensar a tomada e posteriormente o cuidado da montagem em manter a sequência de Marta<sup>20</sup> com todos os seus embarços. Embora a cena tenda a cair no *voyeurismo*, a presença corpórea de Coutinho no quadro, separado de Marta por um balcão, a sua tentativa de proximidade, ainda que constrangidos pela situação, e a devolução da fotografia de Elizabeth Teixeira e Carlos no presente, bem como a devolução do áudio da mãe dizendo que queria ver os filhos, marcam um gesto político, um salto dessa imagem do passado para a do presente. O exercício de mostrar as imagens do passado agora se dá com as próprias imagens e sons que a equipe produziu no presente. O filme não se deixou cair no vazio do sensacionalismo tipicamente televisivo, mas faz desse drama um encontro potente para pensar os efeitos do Golpe de 64 na vida desses filhos e filhas forçados a viverem separados, como amplamente já se discutiu em textos e debates. Se, para as filhas e filhos, parece impossível restabelecer no presente os laços com o passado

traumático, restando talvez o esquecimento, para Coutinho, ao reencontrá-los e provocar o presente, resta cuidar para que essas vidas, como o fez em relação aos camponeses, também não continuem na “lata de lixo da história” (BERNARDET, 2013). A fotografia do presente nas mãos de Marta não é a do sofrimento do ontem, é a de esperança de retorno, mesmo que se saiba que restará sempre uma marca, uma cicatriz, deixada pelo passado e que a restituição dos laços afetivos não se dará de todo.

Essas múltiplas camadas de histórias que se encaixam umas nas outras e o trabalho com os arquivos que restaram do passado é o que faz do filme um “vetor político”, como defende Ab’Sáber, “aberto ao outro e aberto à história” (In: OHATA, 2013, p. 513). *Cabra* “continua sendo, em seu princípio ordenador de fundo, uma reserva de lucidez para a vida pública brasileira. O seu próprio nível estético – na expansão dialética do pensamento realizada pelo filme – comprova que algo de vital não se perdeu com a violência da descontinuidade histórica” (AB’SÁBER In: OHATA, 2013, p. 514). Como nos lembra Mauricio Lissovsky em seu *Pausas do destino*: “se o tempo histórico é ‘infinito em todas as direções e incompleto em todos os momentos’, como escreveu Benjamin, os arquivos são o lugar por excelência dessa incompletude” (2014, p. 133). Aqui, Lissovsky apresenta as cinco dimensões nas quais segundo ele os arquivos devem ser pensados: *conservacional, republicana, cartorial, devocional* e uma quinta que chamou de *poética*.

A dimensão *poética*, que nos interessa neste momento, não decorre “diretamente dos documentos arquivados, mas, paradoxalmente, das lacunas entre eles. Ela se constitui a partir dos vazios e dos esquecimentos, do caráter irremediavelmente fragmentário dos arquivos” (LISSOVSKY, 2014, p. 133). Pensando nos filmes aqui analisados, isso nos leva a



*Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). Elizabeth Teixeira, depois de olhar cuidadosamente as imagens, reconhece esse momento tão marcante das filmagens do *Cabra* de 1964 e daí se dá a lembrança.



Fotografias do set de filmagem de *Cabra marcado para morrer* (1964) nas mãos de uma criança que participou, como os demais vizinhos, desse momento em que Elizabeth Teixeira sai da clandestinidade.



Fotografia atual realizada pela equipe do *Cabra* de 84 e apresentada por Coutinho no encontro com José Eldes, um dos filhos de Elizabeth Teixeira e João Pedro, no Rio de Janeiro.



crer que essa *poética*, presente nos vestígios, se concretiza no próprio movimento da montagem, que reata os fios perdidos, desembaraça o novelo da história e reordena os fragmentos. Conforme Lissovsky, “a história que essa dimensão nos abre não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito inconcluso e ainda por se realizar”. Vazios que “balbuciam o que poderia ter sido” (2014, p. 133). Como trabalhado no ensaio anterior e de acordo com o autor de *A máquina de esperar*, os arquivos guardam um futuro e nesse sentido só podem se lançar para o *fora*, sendo parte do exercício ético não aprisioná-los mais uma vez. Quanto a isso, Lissovsky adverte: “os pesquisadores em geral, e os historiadores em particular, acreditam que as descobertas resultam da sua argúcia. E deixam escapar que é por meio do futuro guardado nos documentos que os vestígios do passado visam o presente e nos dizem alguma coisa”. Essa passagem refere-se aos achados “historiográficos” como “um olhar correspondido que atravessa as eras, o reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente o nosso sonho de um futuro permite vislumbrar” (LISSOVSKY, 2014, p. 135).

Pensando nessas imagens sempre *em futuro* e da *poética* que se faz no limiar, na lacuna entre os documentos, em *Retratos de Identificação* há uma passagem exemplar que marca o cuidado da montagem e a não adesão ao *voyeurismo*: trata-se do momento no qual Maria Auxiliadora relata a tortura. No debate após a exibição de *Retratos de Identificação* no *forumdoc.bh.2014*, Anita Leandro disse ter optado por não mostrar o corpo nu de Maria Auxiliadora, embora tivesse as fotografias de exame de corpo de delito em mãos. Ao tomar esta decisão, a diretora garante/confere a este corpo – à memória deste corpo que fora humilhado, desfigurado e submetido a abusos – a integridade, escapando de qualquer

possibilidade de aprisionamento. No trecho abaixo, a respeito do material que dispunha (o relato de Maria Auxiliadora<sup>21</sup> e a fotografia de corpo de delito), Anita Leandro diz:

A dificuldade, para a montagem, estava em conseguir aproximar suas falas sobre as torturas sexuais sofridas na noite da prisão das fotos do exame de corpo de delito, tiradas no momento da saída de Maria Auxiliadora para o exílio. Ela falava de algo acontecido em 1969 e a montagem a mostraria numa fotografia policial de 1970, nua, mas em outra circunstância. Esconder esse anacronismo entre o documento sonoro e o documento visual seria reduzir a fotografia de Maria Auxiliadora nua à ilustração de sua fala, enfatizando o conteúdo de forma tão desnecessária quanto imoral. Mostrá-la nua, quase quarenta anos depois de sua morte, sem um comentário dela que nos autorizasse a fazê-lo, equivaleria a despi-la novamente. Por outro lado, as fotografias do exame de corpo de delito continham vestígios daquilo que Maria Auxiliadora dizia. (LEANDRO, 2016, p. 109)

A diretora, conforme nos diz, se nega a despir Maria Auxiliadora novamente, uma clara recusa ao *voyeurismo*, nos termos de Sontag, e expõe a consciência desse risco que a montagem precisa tornar visível. A voz de Maria Auxiliadora, intercalada ao testemunho de Espinosa, narra a nudez e tortura. A montagem dá a ver fragmentos desse corpo torturado. Optando por ampliar um detalhe da fotografia, a realizadora esquadrinha a imagem, verificando nela traços da resiliência presente nos depoimentos. Primeiro o recorte da mão levemente retraída ao lado da coxa direita, sucedido por tela preta, depois o recorte dos pés sobre o ladrilho, sucedido por tela preta, em seguida a filmagem recente com Espinosa, sucedida por tela preta, seguida de um recorte, até um pouco

abaixo dos ombros, do rosto de Maria Auxiliadora a negar o retrato. Recortar e ampliar os pés descalços de Dôra no ladrilho frio: não parece haver outra forma mais potente que pudesse narrar e denunciar a humilhação sofrida por esse corpo, sua fragilidade e nudez, pés descalços perante o torturador. Ao mesmo tempo, é na negação da pose, na resistência de Maria Auxiliadora ao ato fotográfico, que reside a sua força ratificada em vários momentos pela montagem; cabendo a essa operação de montagem atribuir o tempo necessário para fazer essa passagem de retratos da violência para retratos de resistência, da iconografia do sofrimento produzida pelos aparelhos repressivos para a elaboração – no que tange à montagem – sobre esse sofrimento. Isso fica explícito no minucioso cuidado da montagem em organizar todos esses elementos, conforme a realizadora nos revela:

Embora as fotos dela nua tivessem sido tiradas no momento da saída da prisão, quando, a princípio, já não havia mais a tortura física, vê-se, no entanto, nelas, as marcas que os suplícios deixaram na prisioneira: a crispação dos lábios; o olhar triste, desviado da objetiva e sempre pousado no chão; os ombros nus e curvados; os pés descalços no cimento; a parede de azulejos brancos que serve de pano de fundo, com a data do exame médico (23/12/1970). Optamos, então, por fazer recortes nessas fotos, de forma a evitar a exibição da nudez de Maria Auxiliadora, mas, também, procurando mostrar, com os closes no documento, aspectos imperceptíveis da situação fotografada, como a data no azulejo, a expressão do rosto, a delicadeza das mãos, a marca das correias dos chinelos sobre seus pés descalços. Para evitar a ilustração, a montagem opta, assim, por levar o documento à beira da ficção, trazendo à

tona, por meio da decupagem, uma poética do testemunho visual da fotografia. (LEANDRO, 2016, p. 109)

Em tom grave, exigindo atenção e silêncio, assim como as imagens silenciosas (porém não silenciadas) expõem sua gravidade, o filme não cede ao “apetite por visões de degradação, de dor e de mutilação” (SONTAG, 2007, p. 103) que o espectador poderia vir a ter. Talvez porque no filme “o real teima e resiste frente à tempestade das imagens midiáticas (principalmente as televisivas) e ao espectador, por sua vez, é assinalado um lugar de liberdade, de capacidade de ser afetado e julgar as imagens que vê, mesmo as mais atrozes” (GUIMARÃES, 2010, p. 29). Como Anita Leandro nos lembra:

Os arquivos não trazem de volta o passado em estado bruto, mas suas ruínas. O que faz com que eles testemunhem sobre a presença dos homens no tempo são as coisas ditas e caladas, os enunciados que o documento revela, ao ser atualizado pela montagem (...). A fotografia, aqui, não é mais a prova de que a prisioneira não tinha marcas de tortura no corpo (objetivo das fotos do exame de corpo de delito), mas a prova moral de que ela resistiu ao ato fotográfico. Mostrando o menos possível, a montagem faz ouvir o arquivo. (2015, p. 15)

Em *Cabra marcado para morrer*, a repetição, o recorte, a máscara por sobre a imagem, podem ser conferidos nas fotografias de Elizabeth Teixeira com as filhas e filhos, algumas delas retomadas posteriormente por Coutinho em *A família de Elizabeth Teixeira*, filme que compõe esta série de reencontros, conforme Cláudia Mesquita (2014) nos lembra. As fotografias retornam todas as vezes que um dos filhos é encontrado ou mencionado.<sup>22</sup> Cada vez que *Cabra marcado para morrer* convoca essas fotografias, essa operação constata



*Retratos de Identificação* (Anita Leandro, 2014). Fotografias que aparecem em momentos distintos, por vezes, intercaladas por tela preta e depoimentos. As duas primeiras são de Maria Auxiliadora Lara Barcelos que demonstram a recusa ao ato fotográfico. Abaixo, a fotografia de Chael Schreier tirada no Dops, poucas horas antes de sua morte, na Vila Militar, para onde foi levado com Dôra e Espinosa, na mesma noite da prisão, dia 21 de novembro de 1969, segundo informações de Anita Leandro. As fotos fazem parte do acervo Polícias Políticas do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

a fragmentação e a impossibilidade de reparação dessas vidas, “jogados e desperdiçados pelo Brasil” (SCHWARZ In: OHATA, 2013, p. 464) como um álbum de retratos despedaçado.<sup>23</sup> Contudo, é preciso fazer um esforço nesse sentido, devolver a esperança, embora o filme não termine num momento “triumfal” – da despedida da equipe e Elizabeth Teixeira com discurso inflamado e esperançoso – e sim com a informação da morte de João Virgínio. Preso e torturado pela ditadura, João Virgínio confere ao *Cabra*, nessa retomada, um dos testemunhos e questionamentos mais contundentes dirigidos à história do Brasil, se perguntando sobre “o que a tortura realmente trouxe de benefício ao país?”. É possível tirar tudo de um homem e devolvê-lo debilitado ao mundo? Testemunho para o filme, transcrito por Eduardo Escorel no já citado “Triunfo e tormento”, que reproduz na íntegra:

O Exército pegou, tirou eu aqui, meteu na cadeia, cegou-me um olho, deu-me uma pancada, eu perdi o ouvido, outra pancada, eu perdi o coração, passei seis anos na grade da cadeia. O que foi que eu construí na grade da cadeia pra nação? Tomaram um relógio, um cinturão, 50 conto em dinheiro, um jipe o Exército tomou, a carcaça tá lá detrás da prefeitura de Vitória [*de Santo Antão*], lá na delegacia, um jipe, meu. Não me entregou mais. Isso é tipo de revolução? Pegar dum homem lascado que nem eu, fiquei meus filhos tudinho morrendo de fome aí, e o Exército tomar um carrinho que eu tinha. Tomar os documentos, tomar tudo. Acabar, ficou com ele. Que vantagem tem o Exército fazer uma desgraça dessa comigo? Era melhor mandar me fuzilar, não era?, do que fazer uma miséria dessa. Eu fiquei mais revoltado do que era. Deixar meus filhos tudinho morrendo de fome aqui. E olha, lascado lá na cadeia, no cacete, no pau. Passei 24 horas dentro de um tanque de merda, com água aqui no umbigo, cada rolo de

merda dessa grossura, aquele caldo, aquela manipueira, um quarto apertado, e eu passava assim uma hora, outra hora assim, outra hora assim, outra hora ficava assim, passei 24 horas em pé. Só o diabo aguenta, rapaz: um homem passar dentro de um tanque de merda 24 horas em pé. Só Satanás. Eu não acredito que tô vivo, não, porque nunca vi um espírito da minha qualidade aguentar mais choque elétrico do que eu aguentei, não. Mas não tem melhor do que um dia atrás do outro, e uma noite no meio. E a ajuda de Nosso Senhor Jesus Cristo é quem vai proteger a gente. As graças de Deus tá caindo aí, de hora em hora. Confio em Deus porque essa infelicidade... Um dia, o povo tem de pensar quem são eles. Não é possível a gente viver a vida todinha debaixo desse pé de boi, não. (In: OHATA, 2013, p. 494-495)

Importante notar, como Patrícia Machado comenta, *Cabra marcado para morrer* “foi o primeiro documentário brasileiro exibido no país a trazer o testemunho de tortura sofrida por um camponês, João Virgínio da Silva, que descreve em pormenores o que passou dentro de um quartel militar” (2015, p. 274-275). Ao mesmo tempo em que o filme dá voz aos vencidos, os planos finais de *Cabra* resultam em uma homenagem a João Virgínio que voltou das “trevas” para descrevê-la, para tornar visível a tortura, para registrá-la. Trabalhando detidamente com os arquivos do período, Patrícia Machado encontrou os prontuários<sup>24</sup> com fotografias de Virgínio disponibilizadas em seu texto “Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em *Cabra marcado para morrer*”. Para Machado, “esse depoimento forte e tocante é um exemplo emblemático do relato de uma experiência que se perderia na história, que passaria em branco se não fosse filmada pela equipe de Coutinho” (2015, p. 283).



*Retratos de Identificação* atualizará o gesto de trazer à tona o depoimento de dois ex-guerrilheiros, Espinosa e Reinaldo, que podem falar dos atos bárbaros cometidos pelos militares durante o regime. Sentados, emoldurados por uma parede branca, preenchendo o vazio da história. Espinosa fala mais diretamente das cenas de tortura, conjunta (entre ele, Dôra e Chael) e separada. Embora, quando separados, continuasse a ecoar os gritos e gemidos de Dôra e Chael, torturados em outras salas. Obrigados a suportar a dor e conviver com o sofrimento dos demais, esse “rito” nefasto se mantém na memória como um “traço”, uma “cicatriz”. Aqui, quando se instaurava o silêncio, este era ainda mais assustador, como quando Espinosa constata que os gritos de Chael cessaram e logo viria a notícia de sua morte. Reinaldo relata seu encontro com Dôra no aeroporto, quando seguem para o Chile, no momento em que foram trocados pelo embaixador suíço. Nesse outro movimento do filme, que apresenta as poucas fotografias que registram esse embarque, algumas já danificadas, bem como as de corpo de delito de Reinaldo e retratos de identificação desse processo, dele e de Dôra, nos deparamos com as consequências da tortura na vida desses ex-prisoneiros. Reinaldo narra a relação com Dôra no exílio, do Chile, passando pelo México, até a Alemanha.

Lembrando-se das dificuldades que enfrentaram nesses países e do surto que Dôra tivera na Alemanha, ao tocar mais diretamente nas questões que envolviam o suicídio da companheira, Reinaldo abandona o quadro e a parede branca resiste até o seu retorno. A parede branca substitui os momentos intervalares da tela escura que durante todo o filme produz a pausa. Não há imagem possível para expressar a impotência diante da decisão de alguém se matar. A realizadora coloca o espectador em posição de espera. O vazio do

quadro corresponde àquela *paragem* necessária de que nos fala João Barrento.

\*\*\*

Através da apresentação, do recorte, da ampliação, da repetição, da fala justaposta ou sobreposta à imagem, estratégias que compõem a *mise-en-film* da fotografia nos filmes analisados, a hipótese aqui levantada é a de que esses gestos promovem uma ressignificação desses “arquivos da dor”, desnaturalizam o olhar acostumado a uma violência espetacular (que já não mais nos permite ver a destruição da integridade de homens e mulheres no mundo), propondo uma operação de montagem que reivindica uma ética do olhar, ou seja, repetir para que atestemos o nosso olhar, rever para pensar. São filmes que exibem nossa fragilidade perante as instituições de Poder, como a prisão, por exemplo, e os seus métodos de controle. Atentando para o fato de que nada está garantido e de que a imagem é apenas mais um indício dessa fragilidade a qual somos submetidos, os filmes subvertem a lógica da iconografia do horror (“é possível olhar para esta imagem?”) nos perguntando: “é possível conviver com esta imagem?”.

Para Sontag: “recordar é um acto ético, tem valor ético em si e por si. A memória é, dolorosamente, a única relação que podemos ter com os mortos” (2007, p. 120). Ou como nos diz Anita Leandro: “a montagem contemporânea inventa memórias a partir da própria falta de arquivos e do silêncio das imagens que restaram” (2015, p. 4). Ou, ainda, assim como nos ensina Jean-Louis Comolli, o documentário tem obrigação de experimentar: “o cinema, na sua versão documental, traz de volta o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamento ou

limite – lacunas ou contornos que logo nos são dados para que os sintamos, os experimentemos, os pensemos” (2008, p. 177). Deveríamos talvez estabelecer “uma relação de vizinhança”<sup>25</sup> para com essas imagens para daí, quem sabe, elaborar uma proposta de luto coletivo. Quem sabe, encontrar uma comunidade de cinema que venha abrigar “novas modalidades de existência em comum”, modalidades “descentradas, longe de toda unificação e de todos os apelos que clamam pela fusão” (GUIMARÃES, 2015, p. 47). Ultrapassando o estigma de “símbolos de sofrimento” (SONTAG, 2007), as fotografias nos filmes aqui analisados rompem o silêncio na temporalidade e exterioridade que lhes são dadas.

## Notas

1. De acordo com a tradução portuguesa *Olhando o sofrimento dos outros* (Gótica, 2007) do original *Regarding the Pain of Others*. A edição brasileira da Companhia das Letras recebeu o título *Diante da dor dos outros*. Tal livro surge três décadas depois dos ensaios publicados em *Sobre a fotografia* (1973) como uma revisão da autora de uma postura mais radical e conservadora em relação à produção e ao uso das imagens.

2. Como defende Angie Gomes Biondi, em sua tese: o “fotojornalismo, como atividade prática de informação e comunicação, ainda assume um papel importante nos modos de perceber as realidades do mundo e da vida cotidiana. Contudo, há tempos sua tarefa não se resume ao mero registro de fatos no propósito idealizado de inventariar as mazelas e os acontecimentos trágicos ao redor do mundo, mas configura um campo complexo de visibilidade no qual atuam diversos pactos de acessos e distribuição de lugares entre corpos e falas. A par destas incursões, o fotojornalismo ainda preserva

certa ancoragem na prática documental que o originou e mantém ativas as ressonâncias do anseio moderno de estabelecer vínculos de cumplicidade, crença e afetividade com o espectador constituindo, assim, boa parte de suas interações cotidianas” (2013, p. 13).

3. As imagens do sofrimento, aqui, não correspondem apenas a corpos mutilados, registrados pela polícia ou pelo Instituto Médico Legal, mas também àquelas da contenção da dor, seja nos retratos dos militantes encontrados nos registros policiais ou nas fotografias que mostram um rosto em desacordo, um olhar ao mesmo tempo indignado, como o de Elizabeth Teixeira no comício de protesto contra o assassinato de João Pedro Teixeira, registrado pela equipe – primeiro contato de Coutinho com a heroína de seu filme.

4. Por vezes nominado *Cabra*.

5. Sabe-se que por conta da mudança das filmagens para Engenho da Galiléia apenas Elizabeth Teixeira segue com a equipe para encenar o próprio papel. Os filhos de João Mariano, que faria o papel de João Pedro, participariam das filmagens como filhos de Elizabeth Teixeira.

6. Em *A família de Elizabeth Teixeira*, quase trinta anos depois, a própria Elizabeth irá nos lembrar de quanto tempo tem a luta e a reforma agrária ainda não foi implantada no Brasil.

7. Tomada como dispositivo de rememoração, conforme abordado no primeiro ensaio deste livro.

8. Considerando o material iconográfico utilizado nos dois filmes (notadamente, os acervos das agências de repressão, bem como acervos das mídias televisiva e impressa). Segundo a acepção de Ana Márcia Lutterbach Rodrigues, em “A teoria dos arquivos e a gestão de documentos”: “arquivo é um conjunto de documentos produzidos e recebidos no decurso das ações necessárias para o cumprimento da missão predefinida de uma determinada entidade coletiva, pessoa ou família” (2006, p. 105). *Perspect. ciênc. inf.*, Belo Horizonte, v.11 n.1, p. 102-117, jan./abr. 2006 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pci/v11n1/v11n1a09>>. Acesso em: 18/12/2015.

9. Texto originalmente publicado na edição de nº82 da *Revista Piauí* e no blog “Questões cinematográficas”: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/materia/triunfo-e-tormento/>>.

10. César Guimarães trabalha essa questão em “O que é uma comunidade de cinema?": <[https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/viewFile/1955/2026](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1955/2026)>.

11. Na mesa “Cosmopolíticas da imagem”, do IV Colóquio Internacional Cinema Estética e Política, realizado em junho de 2015, André Brasil apresentou uma arqueologia desse acontecimento no cinema brasileiro, de Coutinho à produção indígena, com o trabalho “Aparecer, reaparecer, comparecer: sobre as formas do ‘ver junto’”. Cf.: <<http://www.coloquio.poeticas daexperiencia.org/aparecer-reaparecer-comparecer-sobre-as-formas-do-ver-junto/>>.

12. Conferir reflexão de Cláudia Mesquita sobre as aparições desta imagem em “Resistir à morte: a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho”, *Revista Devires: Dossiê Arquivos*, Belo Horizonte, v.12, n.12, p. 38-51, jul/dez 2015.

13. Henri Arraes Gervaiseau, autor de *O Abrigo do Tempo* (Alameda, 2012), em comentário durante a mesa da sessão 3 do seminário “Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação”, no Encontro da SOCINE/2015, falou do gesto de contenção de Elizabeth Teixeira ao narrar o momento de reconhecimento do corpo de João Pedro Teixeira. Gesto de contenção que revela resistência e nos interpela.

14. Cf. MACHADO, Patrícia. Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em Cabra marcado para morrer. *Significação*, v.42, n°44, p. 271-293, 2015.

15. A noção de “vestígio” é aplicada ao longo do texto no sentido *geral*, como marcas, pistas, e *estrito* tal qual Benjamin trabalha (presença de algo que se tornou ausente e vice versa), retomada por vários estudiosos da imagem. Georg Otte lembra que há uma certa ambiguidade na própria ideia de “vestígio” (*Spur*), “pois ele tanto pode testemunhar a singularidade através de uma origem individual, quanto o caráter coletivo de um produto, como no caso da narrativa. Esta última apresenta vestígios da ‘experiência’ quando o narrador reproduz não apenas a narrativa, mas também as circunstâncias em que foi contada; os vestígios são os sinais da existência dessas circunstâncias. Mais que uma vez, Benjamin insiste nos cuidados do narrador em retirar a narrativa de determinado contexto e de reinseri-la em outro. Além de ser flexível pelo seu material plástico –

a linguagem –, ela possui mobilidade, podendo transpor grandes distâncias no tempo e no espaço”. (2011, p. 65-66)

16. Polícia Internacional e de Defesa do Estado, como mencionado na apresentação deste livro.

17. Conferir: “Do vestígio ao avesso da imagem”, de Anna Karina Castanheira Bartolomeu, apresentado no IV Colóquio Cinema Estética e Política, publicado em *Devires*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 07-11. Jul/Dez 2016.

18. Sobre 48, conferir: SOUTO, Mariana. Susana de Sousa Dias y los fantasmas de la dictadura portuguesa. In: *Cinema Comparat/ive Cinema*, v.3, n. 6, p. 47-51, 2015.

19. Conforme mencionado no ensaio anterior. Cf.: MESQUITA, C. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *CEBRAP*, São Paulo, n. 86, mar. 2010.

20. Nome que Elizabeth Teixeira irá utilizar na clandestinidade.

21. Respectivamente, *Não é hora de chorar* (Luiz Alberto Sanz e Pedro Chaskel, Chile, 1971) e *Brazil: a Report on Torture* (Saul Landau e Haskell Wexler, EUA, 1971). Agradecimento especial a Anita Leandro pelas conversas esclarecedoras sobre a montagem desse material de arquivo cujas reflexões a diretora expôs incansavelmente na forma de texto, em comentários pós sessões de *Retratos de Identificação* e em entrevistas.

22. Verificar análise de Cláudia Mesquita (2014) em “A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta”, texto escrito especialmente para o *Catálogo do forumdoc.bh.2014*. Ao falar sobre o cinema processual, Mesquita diz que: “não é apenas transformar o vivido em narrativa, ‘contar a própria aventura’, como diria Coutinho (através das vozes narradoras, da montagem etc.), mas estar irremediavelmente ‘marcado pela história’: a própria cena – com suas características, que cifram forças, possibilidades, mas também constrangimentos, dificuldades, limites, em cada circunstância – testemunha, marcada que está, pelas fricções do cinema com a vida” (2014, p. 216). Com os mesmos retratos, a montagem reenquadra os personagens quando reencontrados pelo diretor (MESQUITA, 2014, p. 218). Essa retomada do material acrescenta mais uma dobra à narrativa de encaixes que se realiza no interior de *Cabra marcado*

*para morrer*. Isso é importante porque, ao ser citado, o filme de 1984 (que contém o material de arquivo do projeto interrompido com o golpe de 1964), se realiza mais uma vez, agora enquanto fragmento, em 2014. O que nos leva a defender essa ideia de que as fotografias parecem estar sempre em futuro (LISSOVSKY, 2014), repetir para lembrar ou para não deixar esquecer, esse gesto caracteriza, em certa medida, um cinema sempre em vias de se fazer.

23. Essa ideia da fragmentação do álbum de família, do álbum despedaçado em relação a esse filme de Coutinho, surgiu de um comentário de César Guimarães nas aulas sobre *Cabra marcado para morrer* para a disciplina Novas Estéticas da Imagem (2015) com temática derivada desta pesquisa.

24. Mantido pelo Arquivo Público Jordão Emerenciano que guarda a documentação do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de Pernambuco, conforme a pesquisadora Patrícia Machado nos informa.

25. Conforme destacou Eduardo Soares Neves Silva, em surpreendente revelação de sua história pessoal, ao comentar o já mencionado *Orestes*, como filho dos militantes Maria Madalena Prata Soares, que fora torturada pelo regime militar no Brasil, e José Carlos Novaes da Mata Machado, seu padrasto, militante morto no DOI/CODI do Recife, em 28/10/1973. A sessão comentada de *Orestes* contou ainda com a participação da pesquisadora e realizadora Cláudia Mesquita e do diretor, Rodrigo Siqueira.

\*Publicado originalmente no catálogo do *forumdoc.bh.2018* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte). Nesta edição, consta uma breve referência ao filme *Fatura* (2019), de Yasmin Thayná, ao qual apenas agora se teve acesso - filme que muito contribui para o pensamento que aqui se esboça.



# O múltiplo da fotografia\*

*Travessia e Inconfissões*

O tempo pode medir-se  
No corpo  
As palavras de volta tecem cadeias de sombra  
Tombando sobre os ombros  
(Paula Tavares, “Ex-voto”)

Desde que nos deixaste o tempo  
nunca mais se transformou/  
Não rodou mais para a festa não irrompeu  
Em labareda ou nuvem no coração de ninguém.  
A mudança fez-se vazio repetido  
E o a vir a mesma afirmação da falta.  
(Daniel Faria, “Explicação da ausência”)

*Travessia* (2017), de Safira Moreira, e *Inconfissões* (2017), de Ana Galizia, são filmes com fotografias, mas não só. O primeiro parte da fotografia de uma mulher negra segurando uma criança branca. Começando por um recorte dos pés, passando por um detalhe do vestido, depois das mãos a segurar a criança, dos rostos que se tocam, até a imagem surgir completa. No verso da fotografia, sabemos a profissão: babá. O segundo é uma narrativa pessoal, a partir dos registros deixados pelo tio que a realizadora não conheceu. *Travessia* fala da ausência<sup>1</sup> de registros fotográficos das famílias negras, como nos lembra Heitor Augusto e Kênia Freitas,<sup>2</sup> e da urgência de reconfigurar esse álbum. *Inconfissões* nos revela que é justamente a presença do registro nos álbuns de uma família de classe média branca que permitirá reconstruir uma memória para o tio ausente.

Ao colocar lado a lado esses dois filmes, procuro perceber a utilização criteriosa do registro fotográfico neste cinema de mulheres: seja como reivindicação de uma imagem liberta das formas opressoras para recontar a história, seja para tornar visível a ausência de alguém que fez do registro fotográfico e filmico a sua forma de vida.

O poder de síntese de *Travessia* e a habilidade também de *Inconfissões* – ao lidar com uma heterogeneidade de materiais – nos permitem mergulhar em mundos muito distintos, mas que encontram no gesto de colocar a fotografia em cena a sua potência. E é sobre essa potência que pretendo discorrer, levando em conta todo um histórico de documentários que recorrem à iconografia para dar conta de narrar memórias e/ou denunciar atos bárbaros cometidos contra minorias que resistem – apesar da brutalidade alheia e de políticas autoritárias que teimam em excluí-las da vida em sociedade, como nos dá a ver *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho.<sup>3</sup>

Em *Travessia*, como já mencionado, a fotografia inicial, em preto e branco, nos é apresentada primeiramente em fragmentos até que seja colocada no centro do quadro. As demais fotografias, a maioria coloridas, serão manuseadas e mostradas de frente para a câmera por uma jovem que as eleva à altura do rosto – o que nos faz imaginar um contracampo que confronta a primeira imagem, algo que atravessa transversalmente a fotografia intitulada “Tarcisinho e sua babá”, datada de 1963. As imagens coloridas são de cenas cotidianas: pessoas reunidas na sala de estar, crianças em uma festa de aniversário, uma criança num carro de brinquedo enquanto adultos se jogam no sofá, outra de duas mulheres sentadas e descontraídas ignorando a pose, ao passo que um menino de pé, com um balão azul na mão, mira quem fotografa. Nas sequências de encerramento, o filme propõe

a composição de quadros filmados, começando pela mesma jovem de perfil e de frente, depois um jovem casal, famílias negras em espaço público, reunidas num banco de praça ou num parque, como se reivindicasse no presente, a partir desses retratos, esse álbum que lhes fora negado no passado. *Travessia* pretende a liberdade, o direito à imagem, para todas essas pessoas que a câmera encontra e que remetem a outras tantas espalhadas pelo país, agora com seus álbuns de família. *Inconfissões* procura agenciar todo o material que se achava fragmentado sobre uma existência, buscando, no núcleo de uma família, falar daquele tio que partiu para o estrangeiro, que era artista, homossexual e que morreu de AIDS. Se em *Travessia* é preciso fragmentar, ampliar um detalhe, para que a voz que narra se faça inteira, em *Inconfissões* tudo que se achava fragmentado, lembranças guardadas e esquecidas, aquilo que resta da memória de um ente, precisa ser reunido, organizado, para que se construa um retrato possível, apesar da distância temporal, apesar da ausência.

Ao olhar para filmes que procuram trabalhar com tais registros, estamos diante de alguns desafios: reconhecer a fotografia como traço, vestígio ambivalente, ao mesmo tempo ausência e presença; e, das poucas fotografias que restam, ultrapassar o seu valor documental, mas sem abandoná-lo, a fim de reconstruir um retrato pujante daqueles cujo registro fora negado de saída ou daquele que tenha se tornado memória. Esse poder não está apenas na fotografia em cena, mas também no poder imagético da fala, que reinscreve essas imagens *pela/na* palavra. Não à toa, ambos os filmes trabalham a palavra – poema, depoimentos e cartas – em *voice over*. Como uma voz feminina constata em *Travessia*, ao dizer que o registro de que mais se recorda da avó, mãe Vira, e da mãe dela é o de um casamento, já que naquela época fotografia “era uma coisa muito cara”.



*Travessia* (Safira  
Moreira, 2017).  
Aqui temos três  
momentos distintos  
dessa relação com  
a fotografia no  
filme: a primeira  
trata-se de um  
plano detalhe da  
imagem de abertura  
que aproxima o  
rosto da babá  
restando apenas seu  
sorriso e olhar no  
quadro; a segunda,  
o momento em  
que fotografias  
são trazidas à cena  
pelas mãos de  
uma jovem, como  
se abrisse uma  
caixa dos poucos  
registros que  
restam; a terceira  
trata-se de uma  
das poses filmadas  
que reconfiguram  
o álbum de família  
do presente para o  
futuro.

Nas festas, aproveitava-se para realizar os registros. É nessa privação que sabemos a dimensão comunitária do gesto fotográfico. Dimensão que pode ser conferida em *Fartura* (Yasmin Thayná, 2019), filme que expõe toda uma reflexão sobre o tempo não-linear e sua circularidade pelas festas, sendo as fotografias o “registro das presenças”, não apenas dos humanos, mas também dos espíritos, e a comida, em primeiro plano nas mesas fartas, parece fazer a mediação *entre* mundos e temporalidades. São celebrações de “comida e porta aberta” que as fotografias e filmagens dão a ver. Fabio Rodrigues se refere a esses registros recuperados por *Fartura* como “arquivo do agora”.<sup>4</sup>

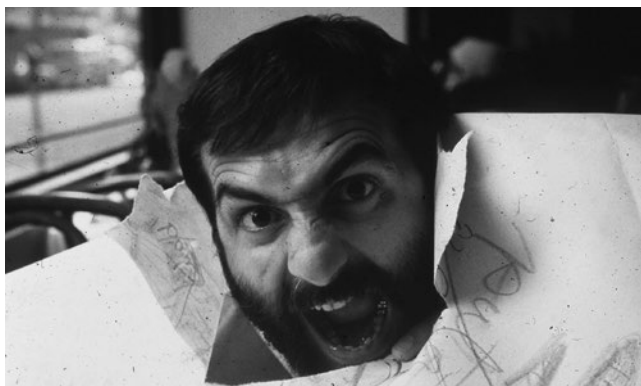
Retornando a *Travessia*, o filme parece querer ressignificar o lugar do retrato das pessoas negras nos seus próprios álbuns, diferentemente de *Babás* (Consuelo Lins, 2010), que parte de uma fotografia do século XIX, retrato de Augusto Gomes Leal e a ama-de-leite Mônica,<sup>5</sup> e ao final do filme, na tentativa de mostrar que esse processo histórico se perpetua, faz surgir um mosaico de fotografias desta cena reincidindo no presente. Já *Travessia* quer romper esse ciclo: ao partir da fotografia de uma mulher negra como babá, quer, como narrativa, se libertar deste lugar marcado pela subserviência e colocar em futuro esse aparecimento na vida cotidiana liberta.<sup>6</sup>

Das fotografias das babás negras com as crianças brancas para os retratos filmados de *Travessia*, ao implodir o aprisionamento proposto por imagens como a de abertura do filme, Safira Moreira se volta à multiplicidade dos corpos negros na tela, em suas múltiplas formas de representação, no múltiplo da fotografia. Realizado por uma diretora negra, *Travessia* quer outra história. Como o poema, de Conceição Evaristo, ecoa: na voz da bisavó, “lamentos”; na voz da avó, “obediência”; na voz da mãe, “revolta”; na sua voz, “versos perplexos, com rimas de sangue e fome”; e na voz da filha,

que recorre a todas essas vozes, “se fará ouvir a ressonância, o eco da vida-liberdade”. Sobre as estratégias de *Travessia*, de ultrapassar a privação do fotográfico e multiplicar-se no cinematográfico, Kênia Freitas nos lembra que “as imagens são pensadas, em primeiro lugar, como ausências: a falta ou ínfima presença dos registros fotográficos familiares negros – o que, a princípio, situaria o filme mais nas relações de representações negras de [Stuart] Hall. Porém, o segundo movimento do filme é o de transformar a ausência em criação na tela, posando para a câmera do filme o retrato de diversas famílias negras” (2018, p. 163).<sup>7</sup>

Já sobre o trabalho com fotografias e fragmentos filmicos em *Inconfissões*, a sinopse nos diz: “Luiz Roberto Galizia foi uma figura importante para a cena teatral nas décadas de 1970 e 1980. Foi, também, um tio que não conheci. Este documentário procura um resgate do vivido, a partir do registro feito em fotografias e filmes Super-8 pelo tio Luiz e encontrado por mim 30 anos depois da sua morte”. *Inconfissões* se depara com uma série de registros e só pode contar com esse material, bem como um laudo psiquiátrico, emitido quando Luiz tinha apenas 16 anos, cartas de amigos para ele e dele para a família. Se o laudo médico anuncia já na juventude uma insegurança em relação aos afetos, os registros nos mostram a possibilidade de se reinventar, de se relacionar com o mundo, se tocar – a si mesmo e aos seus parceiros –, também as paisagens e os cômodos do pequeno estúdio onde fora viver para estudar teatro e artes nos Estados Unidos.

Estrangeiro e em busca de si, as fotografias e filmes em Super-8 de Luiz Galizia reconfiguram o universo afetivo *pela/na* imagem, acariciando corpos e sendo acariciado, exibindo nus numa performance cotidiana, cenas também de atuação num palco que remontam a cabarés, com seus trajes da noite. Um conjunto dessas imagens que o filme encontra chama



*Inconfissões*  
(Ana Galizia,  
2017). Três das  
fotografias de  
Luiz Galizia  
apresentadas pelo  
filme que revelam  
as suas facetas:  
a primeira,  
um rasgo  
performático  
que dá a ver o  
seu bom humor;  
a segunda, um  
olhar sensível  
e romântico; a  
terceira, a relação  
mais explícita  
do artista com a  
câmera, sua *auto-  
mise-en-scène*.



atenção por conter nelas encenação da tortura: um corpo nu estendido numa bancada de azulejos, com pés e mãos amarradas.<sup>8</sup> Seria uma menção a atos violentos dos regimes autoritários da década de 1970 de que se tinha notícias ou seria a encenação de uma prática de fetichismo que mistura prazer e dor? De todo modo, as fotografias que surgem na sequência posterior a essa são de Luiz, nu e deitado nessa mesma bancada, com o corpo liberto, sem nenhum tipo de amarras, com o rosto virado de lado e uma flor no canto da orelha, ao que parece, batendo as cinzas de um cigarro. Podemos com isso inferir que, sobre esse corpo que se volta para si e para tudo que o rodeia, o filme nos permite adentrar o cotidiano de Luiz Galizia circunscrito, principalmente, na performance, expondo múltiplas camadas de compreensão desse material deixado pelo artista. É nessa multiplicidade de registro que *Inconfissões* encontra a possibilidade de redimensionar essas imagens, endereçando-as ao espectador. Assim, o espólio deixado pelo “tio Luiz” passa do particular ao público; transforma-se, na montagem, o que seria um imaginário pessoal, da sobrinha que não o conheceu, numa dimensão coletiva. Luiz Galizia morre em fevereiro de 1985, “quando ainda pouco se falava da AIDS no Brasil”, nos diz Ana Galizia.

Como exercício de rememoração, a partir dos fragmentos que conseguiu colher, *Inconfissões* faz lembrar uma passagem de Maurice Blanchot na qual menciona a experiência do tempo imaginário em Proust: “A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo” (2005, p. 23).



Sobre essa experiência do “tempo imaginário”, podemos pensar a fotografia como “uma imagem errante, sempre ali, sempre ausente, fixa e convulsiva” – no sentido de revolucionária –, numa livre e inconsequente apropriação, uma vez que Blanchot se ocupa desse imaginário na escrita. Acredita-se que *Travessia* e *Inconfissões* operam no limiar, entre o passado revisitado e o futuro que a montagem projeta para as imagens. Ambos fazem um uso particular da música, que dá ritmo a essas imagens. *Travessia* e *Inconfissões* são filmes em pleno processo de descoberta e de experimentação, são filmes que nos ensinam o poder inesgotável da fotografia – de se narrar a partir dos poucos registros que restam das histórias individuais e coletivas ou a partir de um vasto conjunto deixado por alguém que já não pode indicar *esta* ou *aquela* imagem. Não há ausência que não se possa elaborar *sobre/com* ela.

## Notas

1. Conforme Heitor Augusto, *Travessia* “é um filme sobre a imagem ausente. Primeiro curta de Safira Moreira – baiana radicada no Rio –, o documentário está na dialética entre diagnosticar – as fotografias de pessoas negras no século 19 e começo do 20 remetem majoritariamente a trabalho e subserviência – e estancar a ferida, provendo curas – as fotografias posadas feitas pelo próprio curta”. In: Cinema Negro: capítulos de uma história fragmentada. *20º FestCurtasBH*. Ana Siqueira (et al.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 57-58.
2. Cf. *20º FestCurtasBH*. Ana Siqueira (et al.). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
3. Conforme as reflexões propostas pelos capítulos anteriores.
4. Cf. “Caminhando entre desmontagens e construções”, texto escrito por Fabio Rodrigues para o “Festival Impossível curadoria

provisória” do Cachoeiradoc, que disponibilizou on-line, entre os dias 26 a 31 de maio de 2020, um conjunto de filmes escolhidos pelas curadoras e curadores do festival. Sobre como as diretoras de *Travessia* e *Fatura* respondem à escassez de registros, conferir o prefácio de Cláudia Mesquita para este livro (p. 20 e 21).

5. Cartão-de-visita de João Ferreira Vilela. Recife, c. 1860. Acervo da Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (Recife – PE). In: KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. *Amas na fotografia brasileira da segunda metade do século XIX*. Disponível em: < <http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/koutsoukos/2.html>>. Acesso em 22/10/2018.

6. Basta um passeio pela seção intitulada “Retratos”, na Exposição Histórias afro-atlânticas (MASP, 2018), que reuniu um conjunto pictórico e escultórico do século XVI ao XXI, para perceber que a pintura, o desenho e a escultura trazem a presença ativa, elegante e respeitosa de mulheres e homens negros nesse gesto de retratar. Dalton Paula, cujo trabalho compôs a arte do *forumdoc.bh.2018*, por exemplo, recupera e atualiza, especialmente para essa exposição, o retrato de duas lideranças importantes: João de Deus Nascimento, líder abolicionista, e Zeferina, que se rebelou contra o sistema escravocrata e teve papel fundamental na criação, no século XIX, do Quilombo do Urubu. Esse díptico foi apresentado por Hélio Menezes no debate “Arte e Arte(s) Negra(s): Cinema, Teatro e Artes Plásticas”, do 20º FestCurtasBH, em 2018.

7. Cf. FREITAS, Kênia. *Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita*. In: *Catálogo do FESTCURTASBH*. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 163.

8. Agradeço a Matheus Pereira por aprofundar a minha reflexão sobre essas fotografias e ao Rogério Lopes pela leitura criteriosa.



\*Publicado originalmente na *Revista Devires - Cinema e Humanidades*, v.10, n.2, 2013, com algumas modificações para este livro. Parte dessa reflexão compõe também a proposta apresentada para o seminário Cinema e literatura, palavra e imagem, coordenado por Ilana Feldman, Julia Scamparini e Carla Miguelote no XX Encontro da SOCINE/2016, sob o título “Aloysio Raulino, leitor de Borges”.

## Escrita e leitura do movimento no cinema de Aloysio Raulino\*

Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso. De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo, que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas. Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad.

(Jorge Luis Borges, *El libro de arena*)

No cinema de Aloysio Raulino, a escrita e a leitura aparecem ora marcadamente encenadas (a máquina de escrever, o livro na mão), ora na voz (quando narra trechos de autores que lhe são caros ou um episódio da esfera do vivido/imaginado), ora nas cartelas (sejam informativas ou de livre citação), ora no próprio gesto de escrever com a câmera, movimento indissociável do seu ato de ler o mundo. O mundo em miniatura (dos pequenos acontecimentos no cotidiano com os quais se depara) em contraste e resistência ao mundo amplificado, das esferas de poder (da repressão, das mortes, da miséria humana, das guerras). Por vezes, o encontro com rostos anônimos, a maioria marginalizados, permite ver o abismo entre mundos, e Raulino expõe as fendas e rachaduras por onde a vida na cidade emerge. Já as crianças são o mundo como possibilidade, correndo livres, brincando, sorrindo,

a ternura como chave para um futuro, mesmo que ainda distante.

O corpo/câmera<sup>1</sup> mergulha na vida urbana e encontra suas personagens, logo destacadas da massa anônima e singularizadas por aquele que as acolhe e embala, como a nós espectadoras/espectadores, geralmente com uma canção, não necessariamente de ninar: “Já raiou a liberdade/ No horizonte do Brasil”. Hino de uma independência que o canto marginal reivindica: “me tire essas argolas do meu braço, pois sou um homem livre como aquele pássaro” – como o homem de boina, óculos escuros e seu violão entoando em *Inventário da rapina* (1986). Interessante perceber a função de ritornelo desse hino ora instrumental, ao longo de um *inventário*, ora entoado por uma voz que proclama, verso a verso, uma liberdade que sabemos ser quimérica, como em *O tigre e a gazela* (1976):

Brava gente brasileira!  
Longe vá... temor servil:  
Ou ficar a pátria livre  
Ou morrer pelo Brasil.

Essa dissonância (as incongruências dos cantos patrióticos com a realidade que a câmera encontra) pontuará sua obra e contrastará com as imagens, reivindicando um olhar ético para essas pessoas do Brasil. Nesse sentido, o espectador irá encontrar, desde um dos seus primeiros exercícios filmicos, *Lacrimosa* (1970, com Luna Alkalay),<sup>2</sup> uma escrita e leitura do movimento. Escrita porque a câmera, ligada ao corpo, transita com liberdade nos espaços, como esferográfica sobre a página branca, seja dentro de um carro,<sup>3</sup> registrando a avenida recentemente aberta em São Paulo (a Marginal Tietê), ou fora dele, na comunidade que

encontra às margens, nas bordas da cidade, trazida agora para o centro do quadro, realidade que “nos obriga a ver a cidade por dentro”.<sup>4</sup> Leitura porque se propõe compreender, pelas imagens, no instante em que são filmadas, que avenida é essa de fábricas e despojos de lixo, que nos leva a um povo até então desconhecido, ignorado; e que povo é esse que confronta a câmera? – olhares que não são indiferentes à presença de um corpo que filma, olhares que evidenciam ainda mais o processo de exclusão, pois são em sua maioria crianças que sorriem e brincam como crianças em meio ao lixo da cidade. Se o cinema ainda não é capaz de imprimir o odor, Raulino inclui uma cartela – “o cheiro insuportável” –, somando-a à encenação de um jovem que retorna à cena com uma máscara de gás. Sobre *Lacrimosa*, em “A discreta revolução de Aloysio Raulino”, Jean-Claude Bernardet afirma: “Tanto a demorada presença da câmera diante da pessoa filmada quanto o demorado olhar da pessoa filmada em direção à câmera esgotam a circunstância para deixar aflorar uma subjetividade que não se revela mas manifesta sua presença e sua opacidade”.<sup>5</sup> E conforme nos lembra João Dumans:

A originalidade de Raulino enquanto cineasta (e de certo modo, enquanto fotógrafo, se levarmos em conta os filmes dos quais participou) consiste em não desprezar nenhuma dessas contribuições, produzindo uma conjunção inesperada entre dois gestos a princípio contraditórios: um elogio poético à cidade e às suas figuras, tributário, de certo modo, das vanguardas dos anos 1920; e outro, absolutamente político, de diagnóstico da falência do projeto econômico dessa mesma modernidade, sobretudo em sua vertente capitalista e imperialista. Se é verdade que na forma seus filmes nos remetem ao espírito de livre invenção da primeira metade do século, seu conteúdo

político pertence a um momento muito específico dos anos 1960 e 1970, aquele das guerras anticoloniais na África, das ditaduras latino-americanas, dos combates localizados contra o avanço do capitalismo no terceiro mundo, das lutas contra as segregações econômicas, raciais, sociais e geográficas. (In: *Catálogo forumdoc.bh.2013*, p. 180)

Esse engajamento de Raulino com o cinema, que se confunde com seu engajamento político, é lembrado por mais de um crítico, embora a literatura disponível em torno de sua obra ainda seja restrita.<sup>6</sup>

\*\*\*

Parto agora de uma passagem, escolhida para este comentário, retirada de *Inventário da rapina*, 16 anos após *Lacrimosa*, momento do filme em que Raulino está implicado na cena. De frente para o espectador, apenas ele – no interior de um cômodo – e a câmera fixa. Agora é ele, o cineasta, a confrontá-la, confinado, como se num confessionário. A estabilidade do quadro/a instabilidade da história narrada: o encontro com a cidade e suas personagens está apenas aparentemente suspenso, pois ambas são trazidas pela fala.

O olho que filma e o olho que nos olha. “Cineasta do olhar – do seu e do olhar do outro”, diria Jair Fonseca.<sup>7</sup> Adentrando nas imagens de Aloysio Raulino, essa passagem sempre me impressionou. Não apenas pelo próprio autor em cena, rosto conhecido e querido, mas pelo que representa esse confronto direto com a câmera e o espectador. Personagem de si, espírito inquieto. Mas o olho do cineasta se esquiva, tímido, e fala como se fosse para alguém atrás da câmera, talvez porque agora, ao olhá-lo, a câmera o deseje, como transparece nele um desejo de possuí-la, ao menos, possuir





Fotogramas de  
*Inventário da Rapina*  
(1986, Aloysio  
Raulino).

a imagem que narra. A voz é oscilante, numa quase gagueira, que acentua e dá ritmo ao transe da fala. O episódio descrito é uma imagem ausente que se faz presente nessa voz, no corpo, no olhar. Ao revivê-lo, funde passado e presente no ato da rememoração, sendo uma das possibilidades, fora a fusão, do cinema condensar no mesmo quadro dois tempos distintos: a cena que recorda e a cena de onde recorda – procedimento recorrente na literatura.<sup>8</sup> De modo que tal cena parece ser a chave para um enigma. Aloysio Raulino nos olha para nos contar um acontecimento que lhe causara espanto. Pausadamente narra a sua busca por um livro que queria dar à sua companheira. Nos diz que ouviu um som, que não sabia se era humano, um gruído, como se do fundo de uma caverna, como se do fundo de um poço, um som que se repetia como uma melopeia, trecho que reproduzo na íntegra:

Então, eu ia encontrar com ela, minha mulher, quis dar um livro pra ela... de presente. Então, achei uma livraria. Aberta. Era de noite. Entrei. Comecei a procurar o livro. Não achava o livro que eu queria dar pra ela. Procurei mais, procurei mais. Tava de costas pra rua. Começou a vir um ruído, um som. Parecia um som de uma voz humana, mas eu não sabia se era uma voz humana mesmo... era, era como se fosse um gruído, uma coisa quase inumana, e desse gruído eu sentia, parecia que vinha do fundo de uma caverna, de um poço sem fundo. Era um gruído que se repetia, um som que se repetia. Eu custei a olhar pra fora, tava procurando o livro que eu queria dar pra ela. De repente eu me virei e vi o seguinte. Uma figura humana. Um negro, como se tivesse chegado do inferno, alto, muito magro, muito faminto, muito esquelético, com os olhos muito grandes, esbugalhados. Quase na rua, quer dizer... quase na calçada ali... na faixa da loja dos livros, da

livraria. Tinha uma banca, uma banca onde tinham vários livros expostos assim, quase na horizontal. Esse homem estava com um terno, um terno com enchimento assim... um terno todo estrapilhado, como aqueles mendigos da televisão, é, é... que a gente via antigamente. Esse homem então, folheava um a um os livros e repetia o seguinte som: “já entendi, não entendi, já entendi, não entendi”. Isso vinha como uma melopeia, um som como se fosse um som tribal, um canto tribal. Eu achei o livro que eu queria, comprei o livro e saí correndo quase dali pra encontrar com ela.

Imagem não filmada, mas pela decupagem do acontecimento e seus detalhes, desde os espaços, os sons e as vestes do homem, também pela força da ação narrada, ela compõe, junto às demais, a tessitura fílmica, demonstrando agora o poder da imagem na oralidade. A implicação do autor na cena reforça a ideia do “ao vivo”, assim todos juntos, em volta de uma fogueira, partilhando uma história, como os antigos faziam; assim quando estamos no cinema. A chama dessa fogueira (ou o feixe de luz a iluminar o fotograma) está em seus olhos. Se antes falamos de uma proximidade em relação à condensação de tempos distintos na narrativa, essa talvez seja uma diferença significativa em relação à literatura, já que a implicação do autor no livro será quase sempre a imagem de um autor textual.<sup>9</sup> No cinema, o autor pode virar a câmera para si mesmo e se fazer presente na imagem.<sup>10</sup>

Nesse monólogo interior de Raulino, primeiro o gruído, o estranhamento, depois a aparição de um homem e a identificação de uma espécie de canto tribal que a voz vinda da “caverna” evoca; cena que se localiza no centro do filme, como se o meio de um livro, que irá se desdobrar em outros retratos tantos quantos forem possíveis inventariar.<sup>11</sup> As passagens

que antecedem esse episódio são do interior da casa, de um momento muito íntimo em que filma um menino<sup>12</sup> tateando a máquina de escrever, balançando na rede, e, num gesto inocente de criança que não nega a presença da câmera, reage pondo a língua para fora, reforçando a importância dada ao espaço privado. Na mesa, ao lado da máquina de escrever, um livro de Paulo Emílio, historiador do cinema e militante político. Aqui, há o indicativo de um filme que se escreve ou que está para ser escrito. O que vem a ser confirmado na sequência posterior à cena em análise, quando sua companheira,<sup>13</sup> de frente para a câmera, diz: “o livro que ele queria me dar era este” e ergue *O livro de areia* de Jorge Luis Borges. O enigma que se mantém na história que Raulino narra está implicado no livro que procura, que agora sabemos ser *O livro de areia*. Apenas aqui o espectador pode tomar consciência de que Raulino quis nos introduzir no universo borgeano, igualmente fantástico e incongruente, como esse inventário. Para a compreensão dessa complexidade, recupero um trecho de Borges em *O livro de areia*, que descreve a chegada de um homem à sua porta – entenda-se, do autor-textual – portando nas mãos uma maleta e logo se saberá que se trata de um vendedor de *Bíblis*:

A linha consta de um número infinito de pontos, o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos, o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, more geométrico, o melhor modo de iniciar meu relato.

Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico.

Vivo só, num quarto andar da rua Belgrano. Faz alguns meses, ao entardecer ouvi uma batida na porta. Abri e entrou um desconhecido. Era um homem alto, de traços mal conformados.

Talvez minha miopia os visse assim. Todo seu aspecto era de uma pobreza decente. Estava de cinza e trazia uma valise cinza na mão. Logo senti que era estrangeiro. A princípio achei-o velho; logo percebi que seu escasso cabelo ruivo, quase branco, à maneira escandinava, me havia enganado. No decorrer de nossa conversa, que não duraria uma hora, soube que procedia das Orcadas. Apontei-lhe uma cadeira.

O homem demorou um pouco a falar. Exalava melancolia, como eu agora.<sup>14</sup>

Logo, esse homem lhe oferecerá um livro extraordinário já indicado no parágrafo de abertura do conto. Obviamente, o que está em jogo não é a “verdade” do acontecimento, mas a verdade de uma experiência para aquele que narra: o encontro com um livro surpreendente, cujo número de páginas é infinito, sem definição de qual seja a primeira ou última, admitindo, a página, qualquer número. Um livro que o narrador primeiramente esconderia de todos, mas do qual depois tentaria se livrar na estante úmida de uma biblioteca. Não está em jogo também buscar marcas do autor empírico no autor textual, como no filme isso se dá de forma ainda mais labiríntica. Mas, sim, permitir que o ato de narrar possibilite o encontro com essas personagens estranhas e anônimas que batem à porta, numa atmosfera similar ao fantástico: adentrando nos cômodos mais sombrios da mente, se instalando nos porões da memória, se apropriando dos vazios e dos lapsos temporais. Eis que as personagens retornam e encontram o seu lugar no mundo. Seja um anônimo vendedor de bíblias portador do livro dos livros; seja um homem que categoriza os livros à sua frente por uma operação que nos parece simples: “entender, não entender”. O gesto da escrita, como o de quem filma, passa por esse desejo de partilhar com o leitor/espectador a experiência. Nesse caso, a invenção

e o mistério como saída para a narrativa. Raulino parece também se apropriar do “fantástico”, sobretudo nesse filme de sintaxe ensaística, cujas leituras e imagens de personagens que coleta, através do seu mergulho na cidade, coabitam um mundo particular tornado público. Isso porque a cena do homem que Raulino narra, bem como a narrada por Borges, é uma cena que se dissolve na palavra, cujo rastro permanece como sombra, sensação de um vulto.

Pode-se dizer, frente à “multiplicidade do imaginário”, como diria Blanchot, e de personagens que são infinitas e movediças como areia, seres que se metamorfoseiam: quem sabe o vendedor de livros, que pareceu assombrar Borges, não tenha adentrado nas bordas de *o Inventário da rapina* e se presentificado na voz de Aloysio Raulino com feições distintas? Quem sabe não seja o próprio Borges metamorfoseado, em busca do livro que abandonou, ao tocar todos os demais expostos, aproximando-os de seu olhar perquiridor, a dizer: “já entendi, não entendi, já entendi, não entendi...”. Autor de uma memória extraordinária e um leitor ávido: “o verão declinava e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me serviu considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas”.<sup>15</sup> Se a imagem provocada pelas palavras (escritas ou orais) será sempre uma aparição fantasmagórica, imagem sem corpo, esse homem descrito por Raulino permanece para nós como figura literária. Não nos esquecendo de que se trata de um inventário de uma ave de visão e audição altamente aguçadas. Nesse inventário, sujeitos filmados coexistem com personagens narradas.

Marcado pela reversibilidade entre o ler e o escrever, não se trata de um falar de si ensimesmado, mas de colocar em movimento os gestos próprios da leitura e da escrita, refletir, com as referências literárias e culturais, sobre a

devolução das palavras e imagens ao mundo. Em busca de *O livro de areia* do escritor argentino, ao voltar a câmera para si mesmo, Raulino se torna narrador-personagem-de-si, friccionando cinema e literatura. Tal como, à certa altura, a inscrição eletrônica godardiana indica:

Ajuda-me a desembrulhar esta cidade  
E seus pacotes de percepção  
Guardados pelos dedos murchos do inverno  
Encaminha estas cartas cifradas  
E atravessadas na garganta  
Pronuncia as senhas  
E nomeia os afogados  
Mostra o sentido vertical  
E horizontal da vida  
Revela o que está oculto  
Por trás da turva sombra  
Sinal dos tempos luminosos e precoce  
(poema de Claudio Willer)

A questão da escrita e da leitura que perpassa especialmente *Inventário da rapina* é ao mesmo tempo uma experiência radical<sup>16</sup> de inscrição desse gesto, tendo em vista o conjunto de seu trabalho, pensando sobretudo na citação em vermelho (como a tinta que sangra o título, a mesma que penetra o aquário) na vidraça da janela quando a voz de Raulino, sobreposta ao escrito, diz o que já está grafado na superfície do vidro: “alguns mortos incomodam demais e ninguém quer saber/ninguém quer ver/ninguém quer saber o que tem a ver”.<sup>17</sup> A câmera se aproxima ainda mais da inscrição, reenquadrando o dizer, apontando certa inconsistência do ato de dizer, no sentido da impossibilidade de se alcançar uma totalidade. Assim, palavras vão

desaparecendo da tela. Ao aproximar a imagem, a frase desaparece aos poucos com os prédios atrás da vidraça, até restar uma palavra – “quer” – e o céu. A janela como moldura também desaparece e a palavra flutua no céu cinza da cidade de São Paulo. Na certeza de que se tratam de recortes, colagens, fragmentos, resíduos de ideias, emoções, denúncias ou mesmo de palavras que se dissolvem no contato com a água – como quando as escreve na areia com um graveto, “Viva o meu Brasil”, e a imagem dura o tempo necessário para que a espuma do mar as leve embora. Escrita e leitura do movimento porque, como Raulino escreveu um dia:<sup>18</sup>

O cinema  
se oculta se  
expande  
no coração da  
desordem

## Notas

1. Ou conforme Andréa Daraca diz: “Um cinema que experimenta, tateia, observa, baila. Um cinema instintivo, atento, feito no exato momento do encontro entre cineasta e corpo, cineasta e face. Sua câmera não é nem mais nem menos que seu pulmão, seu coração, seu fígado e, assim, ao empunhá-la como órgão vital, completa sua engrenagem, apazígua sua inquietude. E neste encaixe perfeito conversa com o mundo a sua maneira: em detalhes e poesias talhadas em prata, em pixel, em movimento e espessura fílmica” (In: *Catálogo forumdoc.bh.2013*, p. 131).

2. *Lacrimosa*, filme que segundo Jean-Calude Bernardet se destaca pelo tratamento dado à duração que, até Raulino, “era decorrente



da informação contida no plano. A partir dele, o tempo passa a ser uma forma de relacionamento com a realidade filmada. A realidade precisa de tempo” (In: *Catálogo forumdoc.bh.2013*, p. 130).

3. Em *Lacrimosa*, “espécie de sinfonia do século XX ao avesso”, o carro “corta a autoestrada como o arco de instrumento”, numa belíssima comparação de João Dumans (In: *Catálogo forumdoc.bh.2013*, p.184).

4. *Lacrimosa*, segundo Jair Fonseca, trata-se da: “tristeza pela miséria e pelo momento opressivo da ditadura se acentua com o cinza da fotografia, pela paisagem desolada, num tempo chuvoso, que justifica o título do filme, tirado do trecho homônimo do Réquiem, de Mozart, parte da trilha musical” (In: *Catálogo forumdoc.bh.2013*, p. 137).

5. In: *Catálogo forumdoc.bh.2013*, p. 130.

6. Parte dela, bem como depoimentos e entrevistas com o autor, encontra-se no catálogo do *forumdoc.bh.2013*, que realizou uma mostra retrospectiva dedicada à sua obra na 17ª edição. Destaca-se, ainda, as recentes reflexões de Victor Guimarães sobre as figuras do povo nesse cinema em diálogo com a cinematografia latino-americana na tese de doutorado: *Inventários da margem, figuras do povo: Aloysio Raulino e o cinema latino-americano* (PPGCOM/UFMG, 2019).

7. Segundo Fonseca: “Isso, que poderia parecer uma platitude e um clichê relativos ao cinema em geral, é mesmo uma das marcas de sua fotografia de poesia, caracterizada pelo gosto do retrato – humano, principalmente. Nesses filmes, os retratados encaram o olhar de Raulino, ou seja, o olhar da câmera e o nosso olhar, num desafio não só às famosas convenções do cinema clássico, mesmo do documentário, mas ao próprio filme que se faz ali e captura olhares captores, os quais insistem, resistem, olham de volta, como se rimassem na luz” (In: *Catálogo forumdoc.bh.2013*, p. 133).

8. Penso na famosa passagem da rememoração em Proust. Ao molhar uma *madeleine* numa xícara de chá e levá-la até boca, essa sensação trazida pelo gosto leva o narrador a movimentar a memória da infância. Apenas no final do capítulo, o leitor se dá conta de que o passado se funde ao presente da rememoração.

9. Pensando no livro impresso e não nos formatos eletrônicos que possibilitam multitelas, obviamente.
10. Ainda que no livro possam ser inseridas fotografias do autor, como em *Roland Barthes por Roland Barthes*, no caso do cinema, o corpo e a voz se fazem presentes na imagem.
11. Como aquelas passagens em que personagens da indústria cultural (papai Noel, Emília), misturadas às da cultura popular (cangaceiro, personagens circenses), estão tocando e dançando no centro de uma roda; como as cenas em que aparecem crianças, dois meninos entre a fonte de um chafariz, o primeiro plano do rosto de um menino e depois de uma menina que sorri, de uma outra menina que corre livremente, até as que dançam com olhos vendados ao som de uma música mecânica. Sem as vendas, já no final do filme, olhando e sorrindo para a câmera, essas crianças nos remetem às de *Lacrimosa*, porém agora a margem está no centro da cidade.
12. A criança é Otavio Savietto Raulino, filho de Aloysio Raulino.
13. Tamy Marraccini que participa como personagem do filme.
14. BORGES, J. L. *O livro de areia*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978. p. 115
15. BORGES, J. L. *O livro de areia*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978. p. 119.
16. Segundo Dumans, nesse filme, “ a opção pelo ‘ensaio’ aparece de maneira muito mais radical do que em qualquer outro trabalho que realizou” (In: *Catálogo forumdoc.bh.2013*, p. 183).
17. Extraído de Claudio Willer, pelos 40 anos da morte de García Lorca (1936/1976).
18. In: *Celeste*, de Aloysio Raulino, separata que acompanha o *Catálogo do forumdoc.bh.2013*.

## Filmografia analisada

*Acácio* (Brasil, 2008). Direção: Marília Rocha. Com: Acácio Videira e Maria da Conceição Videira. Pesquisa: Glaura Cardoso Vale. Fotografia: Clarissa Campolina e Marília Rocha. Imagens de arquivo: Acácio Videira. Som: Pedro Aspahan. Montagem: Clarissa Campolina. Produção: Diana Gebrim e Glaura Cardoso Vale. Produtores associados: Helvécio Marins Jr. e Luana Melgaço. Cor/p&b, 88 min.

*Cabra marcado para morrer* (Brasil, 1984). Direção: Eduardo Coutinho. Com: Elisabeth Teixeira e família, João Virgínio da Silva e os habitantes de Galiléia (Pernambuco). Narração de Ferreira Gullar, Tite Lemos e Eduardo Coutinho. Montagem: Eduardo Escorel. Fotografia: Fernando Duarte; Edgar Moura. Som: Jorge Saldanha. Produção: Zelito Viana e Eduardo Coutinho. Produção executiva: Leon Hirszman. Produtor associado: Vladimir Carvalho. Cor/p&b, 120 min.

*Inconfissões* (Brasil, 2017). Direção: Ana Galizia. Com: Luiz Galizia. Montagem: Luciano Carneiro, Felipe Fernandes. Som: Guilherme Farkas. Produção: Ana Galizia, Guilherme Farkas. Cor, 21min.

*Inventário da Rapina* (Brasil, 1986). Com: Tamy Marrachine, José Gomes, Tavinho Mineiro, Piriri. Direção e fotografia: Aloysio Raulino. Montagem: Aloysio Raulino. Produção: Wagner Carvalho. Cor, 29min.

*Moscou* (Brasil, 2009). Direção: Eduardo Coutinho. Com: Paulo André, Teuda Bara, Arildo de Barros, Lydia Del Picchia, Beth Franco entre outros. Narração de Eduardo Coutinho. Fotografia: Jacques Cheuiche. Montagem: Joana Berg. Cor, 80 min.

*Nos olhos de Mariquinha* (Brasil, 2008). Direção: Cláudia Mesquita e Junia Torres. Com: Dona Mariquinha. Fotografia: Anna Karina Castanheira Bartolomeu. Som: Pedro Aspahan. Montagem: Pedro Aspahan. Cor/p&b, 80 min.

*Retratos de Identificação* (Brasil, 2014). Direção: Anita Leandro. Com: Antônio Roberto Espinosa e Reinaldo Guarany. Fotografia: Marcelo Brito. Montagem: Anita Leandro. Cor/p&b, 72 min.

*Travessia* (2017). Direção e roteiro: Safira Moreira. Fotografia: Caíque Mello. Montagem, som e produção: Safira Moreira. Cor/p&b, 5min.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos os homens ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)*. 2015. 273f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais.

ANDERMANN, Jens. Formação do Estado, tecnologia visual e espetatorialidade: visões da modernidade no Brasil e na Argentina. *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 90-117, Jan./Jun. 2011.

ANDRADE, Fábio. Nos olhos de Mariquinha, de Junia Torres e Cláudia Mesquita; e Histórias de Morar e Demolições, de André Costa. *Revista Cinética*, 2009. Disponível em: <[www.revistacinetica.com.br/tiradentes09dia8fabio.htm](http://www.revistacinetica.com.br/tiradentes09dia8fabio.htm)>. Acesso em: agosto de 2009.

AUGUSTO, Heitor. Cinema Negro: capítulos de uma história fragmentada. In: SIQUEIRA, Ana (*et al*). *20º FestCurtasBH*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 57-58.

BARRENTO, João. *A espiral vertiginosa: ensaios sobre a cultura contemporânea*. Lisboa: Ed. Cotovia, 2001.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. Do vestígio ao avesso da imagem. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 13, n. 2, p. 07-11. Jul/Dez 2016.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Gagnebin. 14<sup>a</sup>. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BIONDI, Angie Gomes. *Corpo sofredor: figuração e experiência no fotojornalismo*. 2013. 220 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O instante da minha morte*. Trad. Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2002.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- CADAVA, Eduardo. *Trazos de luz*. Tesis sobre la fotografía de la historia. Lanús: Palinodia, 2014.
- Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. Os componentes da imagem. In: *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 267-309.
- DIAS, Susana de Sousa. Corpos estranhos ou igualdades inscritas na película. *Arte e género*, Lisboa, p. 230-240, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne Editora, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- DUARTE, Daniel Ribeiro. *Figurações do ordinário no Globo Repórter dos cineastas*. 2006. 182 f. Dissertação (Mestrado

em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

DUBOIS, Philippe. A imagem-memória ou a *mise-en-film* da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, USP, julho 2012. <<http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=37>> Acesso em: 05 de maio de 2013.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico: pragmática do índice e efeitos de ausência. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993. p. 57-107.

DYER, Geoff. *O instante contínuo, uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FAGIOLI, Julia. O arquivo e o sonho: a montagem como processo de mediação em *Sem Sol*, de Chris Marker. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 160-171, jun. 2014.

FEUGAS, Françoise. Palestina, dignidade rebelde. Tradução: Antonio Martins e Inês Castilho. Imagens: Joss Dray. *Outras palavras*. 15 de julho de 2014. Disponível em: <[outraspalavras.net/posts/palestina-dignidade-rebelde/](http://outraspalavras.net/posts/palestina-dignidade-rebelde/)>. Acesso em: 30/06/2014.

FOUCAULT, Michel. Las meninas. In: *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 19-31.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 25 ed. São Paulo: Graal, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 49-57.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Comunidade de Memória. In: *O abrigo do tempo – Abordagens cinematográficas da passagem do tempo*. São Paulo: Alameda, 2012. p. 211-303.

GIL, Isabel Capeloa. Olhando as memórias dos outros... Uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks. In: CORNELSEN,

Élcio; AMORIM, Elisa; SELIGMAN-SILVA, Márcio (orgs.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 159-190.

GODARD, Jean-Luc; GORIN, Jean-Pierre. Investigação sobre uma imagem (Carta a Jane). *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n.1, p. 136-159, jan./jun. 2011.

GUIMARÃES, César. A cena e a inscrição do real. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 68-79, jun. 2011.

GUIMARÃES, César. Entre o vestígio e o verossímil: a ética do olhar em duas modalidades da imagem documental. In: DALMASSO, Maria Teresa; ANDACHT, Fernando; FATALA, Norma (orgs.). *Signis: Tiempo, espacio y identidades*. Buenos Aires: Editorial la Crujía, 2010. v. 15, p. 23- 31.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória*. Belo Horizonte: UFMG/ POSLIT, 1997.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco pós, arte, tecnologia e mediação*, v. 18, n. 1, p. 45-56, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/eco-pos/article/viewFile/1955/2026>>. Acesso em: 15/09/2015.

HOOKS, bell. O olhar opositivo: mulheres negras espectadoras. In: SIQUEIRA, Ana (*et al*). *20º FestCurtasBH*. Trad. Carla Italiano e Luís Flores. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 291-300.

FREITAS, Kênia. Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita. In: SIQUEIRA, Ana (*et al*). *20º FestCurtasBH*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 161-164.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

LEANDRO, Anita. A história na primeira pessoa: em torno do método de Rithy Panh. Disponível em: <[http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/gt11\\_estudos\\_de\\_cinema\\_fotografia\\_e\\_audiovisual/anita\\_leandro\\_compos\\_2014\\_2222.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/gt11_estudos_de_cinema_fotografia_e_audiovisual/anita_leandro_compos_2014_2222.pdf)>. Acesso em: 01 de setembro de 2015.



LEANDRO, Anita. Montagem de arquivos. Questões para o documentário contemporâneo. 6p. Disponível em: <[https://olugardamemoria.com.br/2015/wp-content/uploads/2015/05/Montagem-de-arquivos\\_Anita-Leandro\\_-\\_Revista-Mil%C3%ADmetros.pdf](https://olugardamemoria.com.br/2015/wp-content/uploads/2015/05/Montagem-de-arquivos_Anita-Leandro_-_Revista-Mil%C3%ADmetros.pdf)>. Acesso em: 10/09/2015.

LEANDRO, Anita. Montagem e História. Uma arqueologia das imagens da repressão. 2015. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo\\_com-autoria\\_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204\\_2837.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf)>. Acesso em: 10/09/2015.

LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. LOGOS 45, v.23, n.2, p. 103-116, 2º sem. 2016.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LINS, Consuelo; CURSINO, Adriana. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão – Comunicação e Cultura*, UCS, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/462/384>>. Acesso em: 10/08/2016.

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, Maurício. *Pausas do destino – Teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

LOMBARDI, Kátia Hallak. *Poéticas do vestígio: Fait, As terras do fim do mundo e To face*. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular - Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Patrícia. Imagens que faltam, imagens que restam: a tortura em *Cabra marcado para morrer*. *Significação*, v.42, nº44, p. 271-293, 2015.

MAIA, Carla; FLORES, Luís Felipe. *O cinema de Rithy Panh*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

MAÎTRE, Barbara Le. *Entre film et photographie – essai sur l’empreinte*. Paris: Presses universitaires de Vincennes, 2004.

MARQUES, Ana Martins. *Paisagem com figuras [manuscrito]: fotografia na literatura contemporânea* (W. G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). 2013. 356 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da ditadura. *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 28, p. 70-82, dez. 2014.

MARTINS, Carla Ludmila Maia. *Sob o risco do gênero - Clausuras, rasuras e afetos de um cinema com mulheres*. 2015. 287f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais.

MESQUITA, Cláudia. A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta. In: *Catálogo forumdoc.bh.2014*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014. p. 215-225.

MESQUITA, Cláudia. Resistir à morte: a presentificação de João Pedro Teixeira no filme de Eduardo Coutinho. *Revista Devires: Dossiê Arquivos*, Belo Horizonte, v.12, n.12, p. 38-51, jul/dez 2015.

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo: notas sobre o documentário brasileiro recente. *CEBRAP*, São Paulo, n. 86, março 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002010000100006>>. Acesso em: 10/06/2014.

MUSA, Priscila Mesquita. *Movimentos imagem*. 2015. 298f. Dissertação (Mestrado em arquitetura) – Universidade Federal de Minas Gerais.

OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

OTTE, Georg. Escovando a história a contrapelo: a desaceleração da modernidade em Walter Benjamin. In: *Cadernos Benjaminianos*, n. 3, Belo Horizonte, jan.-jun. 2011, p.63-70

- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Estética e política, a partilha do sensível*. Porto: DAFNE, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento, 2004.
- SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. 2015. 288 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais.
- SIQUEIRA, Ana (*et al*). *20º FestCurtasBH*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.
- SONTAG, Susan. *Olhando o sofrimento dos outros*. 3ª ed. Trad. José Lima. Lisboa: Gótica, 2007.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. 22ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- VALE, Glaura Cardoso. Acácio Videira, personagem de um filme. *Minas Gerais, Suplemento Literário*, v. 1318, p. 3-7, 2009.
- VECCHI, Roberto. *Exceção Atlântica: pensar a literatura da Guerra Colonial*. Porto: Afrontamento, 2010.
- WEINRICHTER, Antonio. Arret sur l'image: cuando el tren de sombras se detiene. *Devires*, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 14-29, jan/jun 2011
- YATES, Frances. *A arte da memória*. Campinas: EDUNICAMP, 2007.

RUA  
GUAJAJARAS



## Sobre a autora

Natural de Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil, Glaura Cardoso Vale nasceu em 13 de junho de 1974. Doutora em Estudos Literários pela FALE/UFMG, com estágio de pesquisa na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa, é graduada em Letras e mestra em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Foi residente pós-doutoral em Comunicação Social, com bolsa PNPd/CAPES (2013-2016), junto ao PPGCOM/UFMG, programa no qual desenvolve, no seu segundo doutorado, pesquisa sobre performatividade em Glauber Rocha. Atua como pesquisadora e docente nas áreas de Comunicação Social, Cinema e as outras artes, tendo ministrado disciplinas voltadas a formas e processos comunicacionais e narrativas audiovisuais. Coordenou e ministrou oficinas de Cinema e Educação (2016 e 2017) junto ao Inventar com a Diferença – Ano 2, da UFF. Trabalhou como co-organizadora de projetos, dentre esses, o *forumdoc.mg* (2010 a 2012), CineQuintal (2010 e 2011), bem como o *forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte), do qual é colaboradora desde 2003. Assina argumento, pesquisa e produção do longa-metragem *Acácio* (Marília Rocha, 2008) e roteiro do curta-metragem *Bárbara* (Carlos Gradim, 2007). É produtora editorial e organizadora dos catálogos do *FestCurtasBH* (2017 a 2020) e *forumdoc.bh* (2011 a 2020). Publicou artigos em diversos periódicos como *Revista Galáxia/PUC-SP*, *Revista Devires/PPGCOM-UFMG*, *Suplemento Literário* de Minas Gerais, *Blog Questões Cinematográficas/Revista Piauí*, entre outros, e capítulos em livros como a coletânea *De Orfeu e de Perséfone – Morte e Literatura* (Ateliê Editorial/PUC Minas Editora, 2008). *A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro* (Relicário Edições/Filmes de Quintal, 2016) é seu primeiro livro de ensaios e encontra-se na 2ª edição.

# Agradecimentos

CAPES, César Guimarães, Sabrina Sedlmayer, Junia Torres, Carla Maia, André Brasil, Ângela Marques, Anna Karina Bartolomeu, Cláudia Mesquita, Eduardo de Jesus, Elton Antunes, Roberta Veiga, Elaine Martins e Tatiane Oliveira, PPGCOM-UFGM e Poéticas da Experiência, Anita Leandro, Angela Prysthon, Amaranta César, Ana Carvalho, Ana Galizia, Ana Luisa Coimbra, Ana Siqueira, Ana Martins Marques, Arthur B. Senra, Bernard Belisário, Bernardo RB, Bráulio Britto, Bruno Hilário, Bruno Oliveira, Bruno Vilela, Carina Sathler, Carla Italiano, Carolina Canguçu, Carolina Junqueira, Cezar Migliorin, Cine Humberto Mauro/Palácio das Artes, Cineclubes Aranha, Cinefronteira, Galpão Cine Horto, Cine Sorpasso, Clarisse Alvarenga, Day Naessa, Daniel Ribeiro Duarte, Daniel Queiroz, Davis Diniz, Débora Braun e Bruno Guimarães, Diana Gebrim, Eduardo Escorel, Eduardo Assis Martins, Elizabete Francisca, Beth Formaggini, Ewerton Belico, Fabio Rodrigues Filho, Fernanda Dusse, Francisca Manuel, Frederico Sabino, Giselle Ferreira, Guilherme Farkas, Gustavo Alves, Jean-Claude Bernardet, João Rabelo, Josenberg Rodrigues, Julia Fagioli, Juliana Araújo e Michel Marie, Julio Cruz, Katia Lombardi, Layla Braz, Lélia Parreira Duarte, Leo Amaral, Luana Gonçalves, Luana Melgaço, Luciana Tanure, Luís Flores, Luís Moura, Luísa Lanna, Marcio Serelle e Grupo Mídia e Narrativa (PUC Minas), Marília Rocha, Maria Chiaretti, Maria Ines Dieuzeide, Mateus Araújo, Matheus Antunes, Matheus Pereira, Mariana Souto, Mariah Soares, Manoel Neto, Milene Migliano, MIS Santa Tereza, Nina Tedesco, Nísio Teixeira, Otavio Savietto Raulino, Paula Kimo, Paulo Cunha, Paulo Maia, Pedro Leal, Pedro Veras, Poliany Figueiredo, Priscila Musa, Raquel Junqueira, Ray Ribeiro, Rogério Lopes, Régis Hébraud (por partilhar conosco os filmes de Raymonde Carasco), Renata Marquez, Ricardo Garro, Rita Gabrielli, Rafael Barros, Roseli Miranda, Roberto Romero, Rodrigo Siqueira, Renata Meffe, Safira Moreira, Sérgio Puccini, Ronaldo Macedo Brandão, Claudia Mader, Thiago Rodrigues, Wellington Cançado, Vitor Miranda, Vitor Zan, Victor Guimarães, Vinícius Andrade, Vanda Ferreira (Vanda), Isabel Casimira (Belinha), e a todas e todos os demais que partilharam os momentos desta pesquisa, em especial, Claudete Siqueira Vale, minha mãe. Dedicado ao vô Benedito e Vicente, meu pai.





Este livro foi composto originalmente com as fontes Mercury e Verlag para ser impresso sobre papel Pólen Bold 70 g/m<sup>2</sup> no mesmo ano em que Bob Dylan recebeu um Nobel.

No ano de distribuição da 2<sup>a</sup> edição, o mundo foi surpreendido por uma pandemia sobre a qual se falará por gerações.



Composta por artífices da palavra e do audiovisual, a **Filmes de Quintal Editora** conta com uma rede ampla de colaboração e suas publicações estão voltadas para uma reflexão sensível no campo das imagens e das alteridades, como pode ser conferido em diversos títulos de sua produção e nos catálogos do *forumdoc.bh* (Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte).

Este livro é fruto de uma parceria junto à **Relicário Edições** que tem desenvolvido um amplo trabalho no mercado editorial independente constando em seu catálogo títulos de autoras e autores das diversas áreas do campo artístico (da literatura ao cinema), bem como coletâneas de produções acadêmicas e ensaísticas.

**Maíra Nassif** é natural de Belo Horizonte, Minas Gerais. Graduada e mestre em filosofia pela UFMG, está desde 2013 à frente da Relicário Edições. Como editora, acredita que os livros são um dispositivo de encontro e uma avançada tecnologia para atravessar tempos e espaços, colocando autores, leitores e ideias em uma conversa que pode seguir adiante, sem previsão de fim.

**Ana C. Bahia** é natural de Belo Horizonte, Minas Gerais. Atualmente vive em Portugal, onde cursa o mestrado em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas, na Universidade de Lisboa. É graduada em Design Gráfico pela Universidade FUMEC e pós-graduada em Processos Criativos em Palavra e Imagem pela PUC Minas. Atua profissionalmente na área do design editorial desde 2010, ama muito o que faz.

en-jun  
ografia  
entário  
sileiro

