

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ

Escola de Comunicação - ECO

Programa de Pós-Graduação da Escola em Comunicação e Cultura

Elogio da Memória: As trans(a)bordagens de Joel Pizzini

Fernanda Rocha Miranda

Orientador: Prof. Dr. Maurício Lisovsky

Rio de Janeiro, 2016

Fernanda Rocha Miranda

Elogio da Memória: As trans(a)bordagens de Joel Pizzini

Dissertação de mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Examinada por:

Professor Doutor (Orientador) Maurício Lisovsky, PPGCOM -UFRJ

Professora Doutora Marília Cardoso Rothier, PPGLCC – PUC-Rio

Professora Doutora Victa Carvalho, PPGCOM - UFRJ

Rio de Janeiro

2016

Para Luiz Rocha Miranda (5 de Agosto de 1940 - 3 de Março de 1995)

quem eu guardo do lado direito do peito.

AGRADECIMENTOS

A Maurício Lissovsky pelo acolhimento, disponibilidade e orientação sempre estimulante.

Aos professores Adalberto Muller e Leandro Pimentel pelos preciosos apontamentos no momento da qualificação. À Marília Rothier e Victa Carvalho por aceitarem o convite para a defesa.

Aos professores Frederico Coelho, Consuelo Lins, Kátia Maciel, André Parente, Maria Cristina Franco Ferraz, Anita Leandro, Pedro Duarte, Paulo Cesar Duque Estrada, Andrea França e Márcio Amaral pelas aulas que pouco a pouco foram me formando e contribuíram para a escrita desse trabalho.

A Hernani Heffner pela generosidade e horas de conversas na cinemateca do MAM.

À Rita Toledo, Thaís Blank, Corolina Sá Carvalho e Silvia Boschi que dividiram minhas angústias iniciais.

À Janaína Miranda, Diego Amorim, Lucas Murari, Isabel Castro, Rodrigo Sombra, Wilson Milani, Daniela Nami, Maira Bosi, Mariana Sussekind, Fernanda Bastos, Lilian entre outros amigos feitos no mestrado e que compartilharam aulas, greves, seminários, alegrias e angustias, nesse início de caminhada acadêmica.

À Ana Hupe, Juliana Franklin, Lívia Arbex, Felipe Fittipaldi, Pedro Schprejer, Fernando Figueiredo, Júlio Barreto, Rafael Monteiro, Marcelo Costa, Marcos Pereira, Pedro Henrique Ferreira, pela amizade sincera e acolhimento incondicional.

Ao querido mestre e amigo Joel Pizzini, que alimenta e compartilha o meu amor pela linguagem audiovisual e me estimula a produzir novos sentidos e desafios criativos.

Ao queridíssimo Bandeira de Mello, que me abriu as portas de seu ateliê, me ensinou sobre a comunicação entre as consciências e, desde então, colore a minha vida.

Aos meus alunos, que me motivam na delirante missão de facilitar a Educação.

À Mabel Barreto de Britto, Cesarina Paes Barreto, Leonor Britto avós que me inspiram muitas histórias. À minha mãe Betina Maria Teixeira e às minhas irmãs Christina, Daniela e Juliana Rocha Miranda. Às famílias Chryssockeries e Maini, que me ensinam sobre afeto; à Katia Teixeira, mãe adotada que cuida de mim com carinho ancestral e a todos familiares que sentiram minha ausência nos últimos meses, mas que sempre me apoiaram nas escolhas mais improváveis.

Ao Capes pela concessão da bolsa de estudos e aos funcionários da Secretaria da ECO-Pós, Thiago Couto e Jorgina da Silva, sempre dispostos a ajudar.

RESUMO

MIRANDA, Fernanda Rocha. *Elogio da Memória: As trans(a)bordagens* de Joel Pizzini. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

Elogio da Memória: As trans(a)bordagens de Joel Pizzini apresenta reflexões teóricas e analíticas acerca do ensaio biográfico no cinema documentário, considerando particularmente questões éticas e estéticas. Através dos filmes *Glauces: estudo de um rosto* (2001) e *Elogio da Graça* (2010), ambos de Joel Pizzini, buscamos interrogar o material de arquivo, identificando nele os fragmentos que fazem emergir camadas menos visíveis de imagens e que instauram múltiplos sentidos. Imagens que ultrapassam os limites do mero registro de uma realidade preexistente e rompem com a temporalidade histórica ao serem recontextualizadas na montagem. Assim, nossa proposta é compreender, através da noção de “biografema” presente na obra de Roland Barthes, como os filmes em questão, rompem com as imagens estereotipadas, dão acesso a um mundo desconhecido e diluem radicalmente as fronteiras entre real e ficção.

Palavras-chave: biografema, memória, ensaio, documentário, arquivo, montagem, Joel Pizzini

ABSTRACT

MIRANDA. Fernanda Rocha. *Memory's Praise: The transapproachs by Joel Pizzini*. Rio de Janeiro 2016. Thesis (Masters Course in Communication) Social Communication College, Federal University of Rio de Janeiro, 2016.

In *Memory's Praise: the trans(a)prroachs by Joel Pizzini*, issues related to memory and the use of archival material in the biographical speech in documentary films, are analyzed by *Glaucos: Study of a Face* (2001) and *Grace's Praise* (2011), both by Joel Pizzini. Productions that have excelent repercution in various film festivals and reveal the filmmaker as an attentive observer and producer of meaning, both in the shooting situation and the poetic dimension achieved in the assembly. Thus, through the notion of "biografema" present in the work of Roland Barthes, we propose to understand how these films go beyond the limits of mere registration of a pre-existing reality.

Key words: biografema, memory, essay, assembly, documentary, archive, Joel Pizzini, archive

SUMÁRIO

Nota preliminar	10
INTRODUÇÃO	12
1. CAPÍTULO I: A VIDA COMO PRETEXTO	
1.1 <i>Mynemosine</i> e o infinito	18
1.2 O biográfico e seus dilemas	22
1.3 Tecendo a trama do autor: Joel Pizzini e suas Ref/verências	31
1.4 O narrador e a narrativa: O ensaio como forma	40
1.5 Cineasta, arqueólogo, poeta, historiador	56
2. CAPÍTULO II: GLAUCES: aura rosto máscara	
2.1 Antes e depois da imagem: uma genealogia dos afetos	61
2.2 Rosto e imagem afecção: aura, máscara, mito e profanação	66
2.3 Amor: uma narrativa em 3 atos	79
2.4 Imagens bailarinas: a montagem <i>fantasmata</i>	95
3. CAPÍTULO III - ELOGIO DA GRACA: origem, desejo, renúncia	
3.1 A fotografia abre alas para o desfile da memória	108
3.2 O cinema como invenção de si e do outro	113
3.3 Por uma Graça alcançada	122
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS: Aprendendo a amar imagens	133
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138
6. ANEXOS	145
• Filmografia e Ficha Técnica dos filmes	
7. APENDICE	146
• <i>Um barco só</i> – (25' / digital / 2011)	

A arte não mostra o visível, ela torna visível - Pal Kē



Figura 1: Taumatrópio Kleezzini – arte de Alê Martins – ags α&Ω

Nota Preliminar - Para que os símbolos não sejam mortos

Um dia, em 2005, fui convidada para produzir a mostra FACES, uma retrospectiva completa do cineasta John Cassavetes, que fora realizada no CCBB-RJ. O projeto foi coordenado pela Paloma Cinematográfica e Joel Pizzini era o seu curador. Quando cheguei no Tempo Glauber para a primeira reunião, Pizzini estava debruçado sobre uma pilha de fotografias e cartas do acervo de Glauber Rocha. Olhou para mim por cima dos óculos, franziu a testa e sorriu.

Na época, eu começava a me interessar por escritas biográficas e autobiográficas, por conta do documentário de curta metragem *Minha Vida que Vivi*, filme sobre a vida do meu avô, que estava sendo realizado como trabalho de conclusão de curso, na disciplina de filme documentário, ministrada pelo professor Sílvio Tandler, na PUC-Rio. Fascinada pelo tema, eu mergulhara na leitura de diversas biografias, cartas e diários. Nessa ocasião, estava lendo os *Diários* de Paul Klee¹ e a capa do livro que me acompanhava para onde quer que eu fosse, era ilustrada pela pintura *Retrato de Senécio* (1922), uma das obras mais famosas do pintor suíço. Nela o rosto humano surge dividido em retângulos e quadrados, contidos dentro de um grande círculo, que representa uma face multicolorida.

Num piscar de olhos, a cabeça de Joel Pizzini se fundiu na cabeça de Paul Klee, e tal qual um taumatoscópio, essa sobreposição de imagens foi eternizada na minha memória. O *Taumatoscópio Kleezzini*, que ilustra a capa dessa dissertação, tenta reproduzir esse instante da minha autobiografia. Enquanto eu descobria a obra de John Cassavetes, projetada em 35mm, descobria também a obra de Pizzini. Anos depois, comecei a colaborar com o cineasta na Polo Filmes. No tempo de nossa convivência, cresceu meu interesse e admiração por sua obra.

Segundo Fernando Pessoa², o entendimento dos símbolos exige do interprete cinco qualidades sem as quais os símbolos serão para ele mortos e, ele um morto para os símbolos. São elas: simpatia; intuição; inteligência; compreensão; e graça. O interprete

¹ KLEE, Paul. *Diários*. tradução: João Azenha Jr. Ed. Martins Fontes. 1990.

² PESSOA, Fernando, 1888 – 1935. *Mensagens*. In: *Tabacaria e Janeiro*: Ediouro, 1996.

deve sentir simpatia pelo símbolo que se propõe interpretar e intuição - espécie de entendimento - para perceber o que está além do símbolo, sem que se veja. Com a inteligência, se analisa, decompõe, reconstrói o símbolo e a compreensão, permite que o símbolo seja iluminado a partir de outras matérias, relacionado por vários outros símbolos “pois que no fundo é tudo o mesmo - constelações, espectros, *ritornellos* e pausas”. E, por fim, é a graça, “ou a mão do superior incógnito, um Santo Anjo da Guarda, um milagre, que auxilia e orienta o interprete em sua fala ou escrita”.

Diante da necessidade de fazer um escolha para o estudo do mestrado, percebi que muitos aspectos da obra de Joel Pizzini me chamavam à atenção e me convidavam à reflexão. "Levar uma linha para passear", era como Paul Klee descrevia seu estilo, inspirado por uma paixão pela música e um interesse pelos sonhos e as incongruências do subconsciente, combinando simplicidade com sofisticação. Algo próximo do que me encantou nos primeiros filmes de Pizzini que assisti: *500 Almas (2005)*, *Caramujo Flor(1989)* e *Glaucos: estudo de um Rosto(2001)*. Filmes que levam as imagens para passear, e, nossa imaginação com elas. Através de sua obra eu poderia percorrer outras matérias, outros filmes, cineastas, movimentos, e, com a graça da eloquência, me ajudariam a desenvolver um pensamento, não só sobre o cinema documentário brasileiro contemporâneo, mas também sobre o meu próprio processo enquanto cineasta. Por tanto, entender os símbolos existentes nos ensaios biográficos de Joel Pizzini, assim como de que maneira as formas de representação podem ultrapassar os limites de uma realidade preexistente, tornou-se objeto da minha obsessão nos últimos dois anos.

INTRODUÇÃO

Em um universo de produção tão acelerado, diante de uma infinidade de recursos digitais de captação, armazenamento e transmissão simultânea, é curioso perceber a proliferação de imagens de arquivo em filmes, vídeo instalações, peças de teatro e outras formas artísticas contemporâneas. Como afirma Didi-Huberman: “a questão das imagens está no centro desta grande confusão do tempo, nosso mal estar na cultura. Temos que saber olhar nas imagens ao que sobreviveram. Para que a história, liberada do puro passado, nos ajude a abrir o presente dos tempos” (DIDI-HUBERMAN: 2008, p. 264). “Garimpar imagens, informações, deslocá-las, é uma maneira de narrar as tensões entre o indivíduo, a comunidade e a experiência”. (LINS: 2011, p.60) Cientes da intensificação do uso de arquivos nas mais diversas práticas audiovisuais contemporâneas, torna-se necessário estimular a discussão sobre certas noções e estabelecer distinções sobre os diferentes usos dessas imagens.

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

Nas últimas décadas, as imagens de arquivo têm sido incorporadas cada vez mais pelos documentaristas, com o objetivo de narrar aspectos biográficos e evocar trajetórias de

personagens. Surge, assim, um modo interconectado de pensar a imagem “como parte de processos abertos, influenciáveis, flexíveis e passíveis de distintas conotações” (CURSINO-LINS, 2009). A biografia seria, assim, um meio privilegiado de através do particular se atingir o universal, pois recorrer à memória de uma pessoa, é também uma alternativa de reordenação espacial e temporal no mundo. Essa dissertação se insere no campo dos estudos da imagem e apresenta reflexões teóricas e analíticas acerca de ensaios biográficos, considerando particularmente questões éticas e estéticas. Desta forma, buscamos estabelecer relações entre o uso da imagem de arquivo no documentário contemporâneo e conceitos como memória, tempo e montagem.

Através dos filmes *Glauces: estudo de um rosto* (2001) e *Elogio da Graça* (2011), ambos de Joel Pizzini, buscamos interrogar o material de arquivo, identificando nele os fragmentos que justapostos fazem emergir novos sentidos. Imagens que ultrapassam os limites do mero registro de uma realidade preexistente e rompem com a temporalidade histórica ao serem recontextualizadas na montagem. Assim, nossa proposta é compreender, através da noção de “biografema” encontrada em Roland Barthes, como os filmes em questão, rompem com as imagens estereotipadas, dão acesso a um mundo desconhecido e diluem radicalmente as fronteiras entre real e ficção.

Segundo François Dosse no livro *O Desafio Biográfico*, a escrita biográfica entrelaça três polos que são o autor, o narrador e a personagem. O biógrafo “ficcionaliza seu objeto e torna-o, por isso mesmo, inalcançável, apesar do efeito do vivido que com isso obtém”. (DOSSE, 2012, p. 309) Acreditamos que Pizzini não tem o desejo de fazer falar a realidade e saturar com ela um sentido. Ele sabe que o enigma biográfico sobrevive à escrita biográfica. Em seus filmes, “a porta permanece aberta, oferecida a todos em revisitações sempre possíveis de acordo com os traços no tempo”. (Idem, p. 410). Nos filmes em questão, o cineasta utiliza diversos materiais: ficcionais; documentais; filmes de família; arquivos de televisão; fotografias; imagens produzidas; para trabalhar, retrabalhar e redimensionar essas fontes na montagem. O que interessa não é a informação que o registro traz do passado, mas fazer brotar algo novo e *encantatório*. Desta forma, faz um cinema de olhos livres, *onde o poema vem antes do tema*, um

cinema não narrativo e que busca o diálogo com as artes.

O presente trabalho foi escrito com a intenção de contribuir para a reflexão sobre o filme-ensaio documental enquanto representação subjetiva da realidade, bem como suas influências na percepção do espectador, através da multifacetada obra do cineasta Joel Pizzini, em particular, a sua relação com o ensaio biográfico. Escolhemos essas duas produções, por terem se destacado em diversos festivais nacionais e internacionais e porque revelam o cineasta como observador atento ao acaso e produtor de sentido, tanto na situação da filmagem como na dimensão poética, inventiva e parcial alcançada na montagem. Através desses dois filmes, abordamos a questão do real e da representação da realidade e identificamos as dificuldades éticas e epistemológicas com que todo documentarista, inevitavelmente, se depara durante o seu processo produtivo.

Assim, nossa pesquisa, engloba a análise e a intersecção de quatro universos que constituem seu tema: a narrativa biográfica, o arquivo, a memória e a montagem. Para compreender como esses filmes estabelecem uma ponte entre o passado e o futuro, gerando reflexões profícuas em relação à sociedade, ao indivíduo e à arte, a estrutura da dissertação foi dividida em três partes: 1) *A vida como pretexto*; 2) *Glauces: rosto, aura, máscara* ; e 3) *Elogio da Graça: origem, desejo, renúncia*.

No primeiro capítulo, *A vida como pretexto*, apresentamos uma breve biografia de Joel Pizzini, com o intuito de compreender as referências que encontramos na obra do cineasta, considerando o contexto mais amplo no qual ele está inserido dentro da produção documental de *Cinema de Arquivo*. De forma entrecruzada, discutimos os dilemas éticos e estéticos de se narrar uma vida, apontando as escolhas de Pizzini ao experimentar com as imagens de arquivo. Essa primeira parte é dedicada à apresentação da noção de *biografema* e de *ensaio* fílmico sob a luz de sua conflituosa relação com os métodos de abordagem presentes na história do cinema documentário. Para Barthes, o Biografema é um fragmento, uma imagem, um episódio, que ilumina uma vida inteira ou revela um aspecto que pode resumir poeticamente toda uma vida. Neste capítulo, foi necessário destacar alguns filmes e cineastas que desenvolveram técnicas de narrativas

biográficas ou autobiográficas consideradas de vanguarda. Formas poéticas, experimentais de escrita audiovisual e que nos ajudaram a compreender a evolução do ensaio no cinema.

No segundo capítulo, *GLAUCES: estudo de um rosto - Aura, rosto, máscara*, analisamos aspectos da montagem do filme *Glauces: estudo de um Rosto* (31', 2001), que fazem com que o espectador experimente as imagens como um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias. (LINS, 2007, p.149) Nosso objetivo é compreender como o cineasta, através do rosto da atriz Glauce Rocha, coletado no vasto acervo de filmes nacionais pesquisados, trabalha a linguagem cinematográfica para a construção de uma biografia livre, descontínua e poética. Pizzini subtrai do arquivo aquilo que não lhe interessa, e, ao colecionar o rosto, permite que as imagens *entoem ao invés de representar*. Assim, a montagem do rosto de Glauce, nos diferentes papéis que viveu na ficção, desvelam uma *rostidade*, uma paisagem, que serve de espaço narrativo para que o real possa acontecer.

Para compreender o rosto como imagem-afecção e suas possibilidades de criar novas formas de expressão do pensamento através da montagem no cinema, Gilles Deleuze foi nosso principal guia. O livro *Imagem-Movimento – Cinema I*, assim como o texto *Ano zero – Rostidade*, escrito por Deleuze em parceria com Félix Guattari, presente em *Mil Platôs vl. 3 – Capitalismo e Esquizofrenia*, nos serviu de alicerce teórico. Para contribuir com o debate sobre as potencialidades do rosto, convocamos também o pensador italiano Giorgio Agamben, para quem a revelação do rosto é a revelação da própria linguagem e esta não tem uma verdade única, é unicamente abertura, comunicabilidade. “Caminhar pela luz do rosto significa ser essa abertura padecer dela”. (Agamben, 1996, p. 74) Pizzini retira do rosto de Glauce uma miríade de afetos contidos em interpretações emocionantes. A montagem de seu rosto supera qualquer referência espaço-temporal, e permite que a sua *rostidade* torne-se *afecto*.

Sobre a montagem do filme, atravessamos a divisão de escolas feitas por Deleuze em seu primeiro livro sobre cinema e mergulhamos nas teorias de S. Eisenstein (1898-1948),

para quem o filme não tem que reproduzir o real, mas provocar a sua interpretação. Em sua teoria da “montagem de atração”, Eisenstein defende que a montagem deve passar de forma violenta de uma imagem à outra em vez de procurar a fluidez e a continuidade narrativa. O que está em jogo nesse sistema de montagem é o conflito dos fragmentos que rege toda a produção de significação. Aqui, tratamos o arquivo como uma “imagem ato” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.143) que está aberta à associações, à história, ao espectador, a quem desperta reminiscências, e ao cineasta, que a ressignifica na montagem.

No terceiro capítulo, *Elogio da Graça: origem, desejo e renúncia*, nossos estudos buscam estabelecer relações entre: 1) o uso da *voz off* em primeira pessoa; 2) a memória; e, 3) o tempo. Primeiro, discorreremos sobre o esforço de memória promovido pelo encontro da narradora com os materiais do filme, buscando os afetos que esses vestígios trazem para a narrativa. Percebemos que provocar um ato de rememoração, é a primeira função dos arquivos usados neste elogio e, assim, tratamos a fotografia (e o cinema documentário) como um veículo propagador de memórias. Neste capítulo, observamos como a narrativa do filme *Elogio da Graça* processa o tempo da memória e do esquecimento e trabalhamos com alguns conceitos apresentados por Roland Barthes (*A Câmera Clara, A preparação do Romance e Roland Barthes por Roland Barthes*), em diálogo com Walter Benjamin (*Pequena história da fotografia, A Imagem em Proust, Experiência e Pobreza e O Narrador*). Esses autores, nos ajudaram a refletir sobre o arquivo, capaz de suscitar lembranças a respeito das circunstâncias que envolveram a situação do registro e que não estão representadas na imagem. Assim, refletimos sobre a memória, a representação do eu no cinema e as conexões possíveis entre memória coletiva e individual. Para compreender a relação mística que Arne Sucksdorff estabelece com a natureza, nossos estudos concentraram-se nos textos *Teoria da Religião* de George Batille e *Devir-intenso, Devir-Animal e Devir-Imperceptível*, escrito por Deleuze e Félix Guattari, presente no livro *Mil Platôs vl. 4 – Capitalismo e Esquizofrenia*.

No esforço de compreender de que maneira Pizzini representa a história da vida dos personagens que escolhe retratar, nos deparamos com a falta de estudos mais aprofundados sobre a sua obra. Essa dificuldade, levou nossos comentários a

estabelecerem, com certa frequência, relação às falas do cineasta, recolhidas durante os 4 anos que trabalhamos juntos. Neste sentido, a entrevista realizada para o documentário *Um Barco Só*, que segue no apêndice desse trabalho, entre outras fontes como: artigos e reportagens sobre a obra de Joel Pizzini; entrevistas concedidas por ele; e os outros 22 filmes de sua filmografia, em especial os ensaios biográficos, foram fundamentais para a nossa pesquisa.

CAPÍTULO I : A vida como pretexto

1.1 *Mnemosyne* e o infinito

Como advertiu Walter Benjamin, com a aceleração da vida moderna a obtenção de uma memória comum, que se transmite através das histórias contadas de geração em geração, foi maculada pela rapidez e violência das transformações que nos atropelam nas sociedades capitalistas e corre o risco de desaparecer. Desta forma, na *era da reprodutibilidade técnica*, o refúgio da memória passou a ser a interioridade do indivíduo. Com medo, o Homem perdeu a capacidade de estabelecer vínculos e, solitário, recolheu-se silenciado por imagens prenhes de obsolescência.

Diante desse contexto, é curioso perceber o uso cada vez mais recorrente de material de arquivo em trabalhos artísticos que compartilham um interesse comum pela arte da memória individual, cultural e histórica. Muitas dessas obras, buscam ressignificar o material histórico, fragmentário ou marginal em algo novo, livre e poético. Para Michel Foucault (1972, p.29) o arquivo é um sistema de enunciados que permite que a cultura se projete sobre o passado. Desta forma, “funciona como um complexo físico de informações, uma matriz conceitual de citações e justaposições, podendo servir de lugar onde a história cultural é legitimada”. (GAUSCH, 2013, p. 237) A percepção dessa tendência artística nos leva ao trabalho realizado pelo cineasta Joel Pizzini, principalmente no que diz respeito a utilização de material já existente na construção de documentários biográficos.

Para os antigos gregos a memória, ou *Mnemosyne*, era uma entidade divina, filha de Urano e de Gaia, irmã de Chronos e de Okeanos. Céu, Terra, Tempo e Mar, horizontes imagéticos para o infinito. Mãe das musas protetoras das artes e da história, a deusa memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo à coletividade. Assim, podemos dizer, que a memória liga as narrativas ao infinito, sendo inseparável do sentimento de tempo ou de percepção do tempo como passagem, experiência. A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela uma das

formas fundamentais de nossa existência que é a relação com o tempo e no tempo com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. É ela (a memória) que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro, podendo esperá-lo e compreendê-lo.

Sendo assim, o contador de histórias, abençoado pela musa inspiradora da invenção poética, revela ligações entre o “rememorar” e o “inventar”. Ao transmitir histórias ouvidas ou inventadas, aquele que narra não é apenas uma espécie de repositório vivo das histórias de seu tempo, é, também, um criador. A memória é seu fio e serve de urdidura para a tecelagem de uma teia, uma trama, infundável, infinita sempre aberta a novas descobertas, pois contém em si o germe da imaginação.

Como veremos mais adiante, o cineasta-narrador se apoia na vida de personagens significativos na história da cultura brasileira: músicos; cineastas; poetas; artistas; etc, para recordar nossos vínculos com o passado e, assim, possibilita uma releitura reflexiva do presente. Durante a análise dos filmes de Pizzini - que em grande parte utilizam a montagem de imagens e sons de arquivo para narrar vidas - percebemos um interesse particular pela realidade exterior, pelo eu e pela própria arte. Interesses que aproximam o cineasta das vanguardas do início do século XX, atentas a novos modelos de escritura e imagem do relato histórico, para a construção de uma memória comum. Na gênese da obra de Pizzini está a necessidade de vencer o esquecimento, mediante a recriação de formas de abordagem do real que incluem a própria memória como matéria para a tessitura de um discurso vivo. O cineasta, sente, experimenta, encara o passado e transforma a memória histórica no território essencial para a poesia.

Como um antropólogo em busca de vestígios, Pizzini mergulha em uma pesquisa minuciosa atrás de rastros, pegadas, que uma vez justapostas, aguçam a nossa curiosidade e autenticam a existência do outro. Em *Arqueologia do saber*, Foucault defende que o arquivo abre caminhos para aquilo que pode ser dito. O arquivo é para Foucault um sistema que rege a aparição dos *enunciados* como acontecimentos singulares, entendendo os *enunciados* como o puro *acontecimento* da linguagem. (DELEUZE,2005,p.24)

Partindo dessa premissa, cabe ao artista interpretar o arquivo, traduzi-lo, *transcriá-lo*, inventando relações e elaborando novos discursos.

Pois é isso que acontece nos filmes que iremos analisar. No documentário *Glauces – Estudo de um rosto* (2001), Pizzini faz um retrato da atriz Glauce Rocha (1933-1971), utilizando apenas trechos de filmes estrelados por ela. Como método, o rosto da atriz foi coletado em 23 filmes brasileiros, organizado, distribuído e manipulado. Sua vida aparece na montagem de forma entrelaçada com os papéis que atuou na ficção, sem dados biográficos ou textos informativos. O cineasta separa o que julga pertinente daquilo que não interessa para a construção da narrativa, e, assim, define unidades e estabelece novas relações. No filme, não há uma história discursiva diretamente exposta, o que vemos são impressões, organizadas segundo afinidades eletivas. Desta forma, Pizzini anuncia uma metodologia criativa que é transformada a cada obra e que desafia as “regras” de construção biográfica no documentário.

Já em *Elogio da Graça*, a partir do álbum de retratos de sua família, Maria da Graça tece o fio da narrativa de sua própria história. A trama se forma em séries: o encontro; o casamento; o acampamento; os filhos; a perseguição; a relação com a natureza; a religiosidade. As imagens do agora produzidas por Pizzini encontram as imagens do arquivo de Arne Sucksdorff e, uma vez justapostas, fazem impulsionar a narrativa. Desta forma, como uma espécie de álbum biográfico que engloba as memórias da narradora, conhecemos aspectos do personagem biografado.

À primeira vista, o que parece unir as obras de Joel Pizzini é um procedimento particular de organizar sistematicamente os materiais históricos coletados em uma montagem inventiva. Em seus filmes, o arquivo, que tanto se refere ao passado como ao futuro, ao individual como ao coletivo, é vinculado à construção de biografias, sem uma continuidade linear e progressiva. Assim, o conteúdo biográfico (tema) não é tão importante quanto a estrutura encontrada para acomodar esse conteúdo coletado (método). Como veremos na análise dos filmes selecionados nesse recorte, a relação do cineasta com o arquivo passa, além de uma fascinação pela estética do próprio arquivo,

por um componente essencial: o componente da memória. Podemos dizer que Pizzini não está interessado na reconstrução de um evento do passado, mas na memória como um fato ao mesmo tempo antropológico e existencial. Nas biografias realizadas por ele, o recurso ao arquivo serve para aludir ao cinema, as artes, à morte, ao amor e à conservação da memória coletiva, através de uma visão subjetiva do outro.

1.2 O dilema do biográfico

Não importa o tema, o importante é o método (Glauber Rocha)

A biografia, como a história, escreve-se no presente com o objetivo de resgatar o passado. Walter Benjamin, via no historiador aquele que promove uma desconstrução da continuidade de uma época para nela distinguir uma vida individual. O principal objetivo do historiador (e do biógrafo), segundo Benjamin, é “demonstrar como a existência inteira de um indivíduo cabe numa de suas obras, num de seus fatos e como, nessa existência, insere-se uma época inteira.” (Benjamin, 1996) Sendo assim, a memória está diretamente relacionada ao sentido do fazer biográfico, pois lembrar uma vida é trazer de volta antigos modos de experiências sociais.

Para refletir sobre o processo de construção de ensaios biográficos no documentário brasileiro, primeiramente, tomaremos emprestadas algumas perspectivas utilizadas na análise da biografia em suporte literário. François Dosse no livro *O Desafio Biográfico: Escrever uma Vida*³, explica que com o passar do tempo, a biografia se tornou um discurso de autenticidade com a intenção de verdade por parte do biógrafo. Contudo, essa busca pela verdade é sempre entrecortada por uma narração que passa pela ficção e que situa a biografia como um gênero híbrido, que oscila entre ficção e realidade histórica. *Em suma, uma ficção verdadeira.* (Dosse, 2009, p. 12) Sem dúvida a biografia dá ao leitor a ilusão de um acesso direto ao passado, possibilitando-lhe, por isso mesmo, comparar sua própria finitude à da personagem biografada. Desta forma, a impressão de totalização do outro, por ilusória que seja, responde ao empenho constante de construção do eu em relação ao outro.

Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um

³ DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: escrever uma Vida*: Tradução Gilson César Cardoso e Souza. São Paulo: Editora Universitária de São Paulo, 2009.

vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador. Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois a encontramos no historiador empenhado em fazer história, mas é guindada ao paroxismo no gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional. (DOSSE, 2009, p.55)

As biografias podem acompanhar o sujeito biografado em seus mínimos atos ou podem apresentar-se menos ambiciosas, no que diz respeito as informações, aproximando-se da ficção por seu tratamento literário. Estas, adotam uma visão parcial e tendenciosa da figura biografada. Aquelas, buscam a verdade dos fatos. Em ambas, cabe ao biógrafo uma entrega essencial, um mergulho profundo, um abandorna-se no outro e, assim, acaba sendo transformado pela figura cuja biografia escreve. Segundo Dosse, podemos dizer que o biógrafo acalenta a ilusão de ressuscitar os mortos e, por isso, na ânsia de dar sentido, de refletir a heterogeneidade de uma vida, para criar uma unidade significativa e coerente, acaba embriagado com boa dose de ilusão, pois não importa o número de fontes pesquisadas, seu trabalho nunca chega ao fim, sempre permanece um caminho aberto, um porvir.

Falar sobre o biográfico como a história de uma vida, é pressupor que a vida é composta de um conjunto de acontecimentos, de uma existência individual, e, o relato dessa história. É exatamente isso, segundo Dosse, que torna a biografia um gênero problemático. Pierre Bourdieu, no artigo, *A ilusão biográfica*⁴, de 1986, critica o pressuposto, presente na maior parte das biografias, de que a vida constitui um todo, um conjunto coerente e orientado, que pode e deve ser apreendido como expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva, de um projeto. (BOURDIEU, 1986, p.184) Segundo Bourdieu, na construção de um relato biográfico ou autobiográfico é quase impossível evitar que o biógrafo incorra em uma dupla ilusão: a ilusão da coerência perfeita numa trajetória de vida e a ilusão da singularidade das pessoas frente às experiências compartilhadas.

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que se entrega ao

⁴ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In FERREIRA, M. Janaína, A (org). *Usos e Abusos da História oral* v. 8 Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998 (p. 183 -191).

investigador, propõe acontecimentos que sem terem se desenrolado sempre em sua escrita cronológica, tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas, segundo relações inteligíveis. O sujeito e o objeto da biografia (investigador e investigado) tem de certa forma o mesmo interesse de aceitar o postulado do sentido da existência narrada. (BOURDIEU:1986, p. 184)

Bourdieu explica que o abandono da estrutura do romance como relato linear coincide com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido. Produzir uma história de vida, tratar a vida como história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica. Como diz Allain Robbe-Grillet⁵, citado por Bourdieu:

O advento do romance moderno está ligado precisamente a essa descoberta: o relato é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque sugerem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito, aleatório [...] tudo isso é real, isto é, o fragmentário, o fugaz, o inútil, tão acidental mesmo e tão particular que todo acontecimento ali aparece, a todo instante, como gratuito e toda existência, afinal, como privada da menor significação unificadora. (Robbe-grillet, 1984, apud Bourdieu, 1986, p. 186)

A invenção de um novo modo de expressão literária, faz surgir o contrário da representação tradicional do discurso como história coerente e totalizante, e, também, da filosofia da existência que essa convenção retórica implica. (BOURDIEU:1986, p.187) O equívoco, a que muitas vezes está sujeito o biógrafo, é tentar apresentar a história do personagem como um todo coerente, buscando construir sua trajetória como uma história lógica, uma sequência de acontecimentos numa estrutura de causa-efeito, e princípio-meio-fim, que contradiz a complexa teia de relações, experiências e fatos, que marcam qualquer história pessoal. A escolha pela compilação de acontecimentos em ordem cronológica, a partir da seleção de uma grande quantidade de dados disponíveis, é um recurso que se mostra, por vezes, insuficiente para revelar esse rico, denso e complexo ser que é o humano.

Em seu extenso livro, François Dosse divide a escrita biográfica em três modalidades:

⁵ Robbe-Grillet, A. *Le miroir qui revient*. Paris, 1984. P.208.

heroica; modal; e hermenêutica, que variam de acordo com as estruturas criadas pelo biógrafo em sua abordagem. A biografia heroica é aquela cujo objetivo é identificar, educar e transmitir os valores dominantes às gerações futuras. Para tanto, preocupa-se com o discurso das virtudes individuais. Na biografia modal, o indivíduo só tem valor na medida que ilustra o coletivo. Assim, por meio de uma figura específica, chegamos ao tipo idealizado que ela encarna. “O singular se torna uma entrada para o geral, revelando o comportamento médio das categorias sociais do momento”. (DOSSE, 2009, p. 195) Já a biografia hermenêutica, privilegia a reflexividade, abordando o outro como um *alter ego* e uma entidade diversa.

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

Citado por Dosse, o crítico literário George Lukács, em sua obra publicada em 1947, *O Romance Histórico*⁶ afirma que a biografia é incapaz de resgatar a riqueza e a complexidade do mundo real. Lukács chega a negar as abordagens de ordem psicológicas, para ele, a elucidação da literatura só pode provir de sua ancoragem infraestrutural, econômico-social. Segundo Lukacs as características psicológicas devem ser descartadas em proveito de regularidades contextuais a fim de que venham a tona a cadeia real das causas. (DOSSE, 2009, p.199) Para ele, a vida privada dos biografados pode até ter autenticidade histórica, mas não contribui para nos aproximar de sua

⁶ Lukács, Georges “La forme biographique et sa problematique”, em *Le roman historique* (1947). Petite Bibliothèque Payot, 1977, pp. 343-368.

personalidade.

As obras biográficas de nosso tempo, em vez de mostrar as relações sociais objetivas e seus reflexos objetivos na ciência e na arte, folgam em descrever de maneira pseudo artística, psicologicamente “aprofundada”, cada ocasião particular. Devemos, bem ao contrário, preceituar com todo rigor a necessidade de descrever as grandes relações objetivas. (LUKÁCS (1947) apud, DOSSE, 2009, p.199)

Seguindo um pensamento oposto ao exposto por Lukács, em 1960, Roland Barthes escreve *O Homem Raciniano*⁷, um ensaio introdutório, que submete o teatro de Racine a uma leitura tanto analítica como estruturalista do herói raciniano, sem referência tirada da história ou da biografia do autor. Nas palavras de Barthes:

[...] coloquei-me no mundo trágico de Racine e tentei descrever sua população [...] Tentei reconstruir uma espécie de antropologia raciniana, ao mesmo tempo estrutural e analítica: estrutural no fundo, porque a tragédia é aqui tratada como um sistema de unidades, as figuras e as funções; analítica na forma, porque só uma linguagem opta por acolher o medo do mundo, como acredito ser a psicanálise, pareceu-me convir ao encontro com um homem fechado. (BARTHES, 2008, p. vii)

Racine não é objeto de culto, mas um campo de pesquisa para novos métodos de abordagem. Barthes busca a estrutura do teatro de Racine e encontra uma obra alicerçada na dialética do espaço. “Ele opõe o espaço interno, da câmara, da caverna mítica separada da antecâmara e palco da comunicação, a um objeto trágico: a porta, símbolo de transgressão e exterioridade que contem três espaços, o da morte, o da fuga e o do acontecimento”. (DOSSE, 2009, 202) Mesmo sendo criticado pelos puristas, que o acusam de dizer qualquer coisa e enunciar absurdos em nome do saber biológico, psicanalítico e filosófico, (DOSSE, 2009, p.203) Barthes, confessa não se contentar em colecionar documentos e arquivos sem submetê-los à hipóteses novas. Trata-se, dirá Barthes, de uma coleção de objetos organizados em uma estrutura inventada como um gesto amoroso. Inventada não pelo desejo simples de falsear, mas porque na impossibilidade de se resgatar uma linha histórica cronológica encerrada, resta ao

⁷ BARTHES, Roland. *O Homem Raciniano*. In *Sobre Racine*. Tradução Ivone Castilho. São Paulo. Editora Martins Fontes. 2008.

biógrafo resgata-la a sua maneira.

Ao mesmo tempo que Barthes pluraliza a estrutura, abrindo-a à intertextualidade, reitera a sua adesão a esse postulado de base que é “a morte do autor”⁸ O autor é visto por Barthes como um fenômeno recente, moderno, inventado pelo positivismo, e a escrita pressupõe seu desaparecimento: Depois que um fato é narrado com fins intransitivos, o autor penetra nas sombras de sua própria morte e a escrita começa. (BARTHES, 1984, apud DOSSE, 2005, p. 204) Para Barthes, todo texto é uma “gesto coletivo”, sendo escrito-lido por várias mãos. A linguagem é para Barthes o verdadeiro sujeito que fica no lugar da noção de autor. A busca de um sentido definitivo da obra parece, então, inútil, pois se firma em uma noção de sujeito que constitui na verdade uma ausência. (DOSSE, 2009, p.203) Barthes inaugura uma nova era histórica fundada na unidade e na verdade da escrita. Revela, assim, um modo de escrever que sustenta a criação literária, criticando a ideia do texto como um objeto intelectual de reflexão, de análise e de comparação. *O texto é um objeto de prazer*, dirá Barthes, e seu gozo é muitas vezes estilístico.

Por vezes, entretanto, o prazer do texto se realiza de maneira mais profunda (e é então que se pode realmente dizer que há texto) quando o texto literário (o livro) transmigra para dentro de nossa vida, quando outra escritura (a escritura do Outro) chega a escrever fragmentos da nossa própria cotidianidade, enfim, quando de produz uma *co-existência*.(BARTHES, 2005, p. XV)

Não se trata, porém, explica Barthes, de cumprir a nossa vida como o programa indicado pelo autor, operando o que foi representado; trata-se de fazer passar para a nossa cotidianidade *fragmentos do inteligível; trata-se de falar do texto, não o agir, deixando-lhe a distância de uma citação, a força de irrupção de uma palavra bem empregada, de uma verdade de linguagem*. (BARTHES, 2005, p. XV) Assim, Barthes pluraliza a estrutura, abrindo-a à intertextualidade e este encantamento diante do texto pode ser visto como um alicerce fundamental para o que ele chamará de *biografema*.

⁸ BARTHES, Roland. *La morte de l'auteur*, Manteia, republicado em *Le bruissement de la langue*, Le Seuil, 1984.

Em *Sade, Fourier e Loyola*⁹, de 1971, Barthes revisita o sujeito por intermédio de *pequenos detalhes que dizem muito sobre um indivíduo*. Ao elencar dados considerados muitas vezes insignificantes, os *biografemas* tornam-se disparadores de novas vidas, novos sentidos, que podem ser lidos (vistos) a partir de uma multiplicidade de signos que transbordam as imagens (palavras). Segundo Barthes, o *biografema* nunca alcança um retrato acabado, contudo, encontra o gozo no desejo de buscá-lo. Através de uma coleção de materiais: fotos; manuscritos; filmes; entrevistas; etc, cria-se uma partitura de signos soltos, prontos para pontilharem outros contornos, culminando em novos jogos de verdades e mentiras que será sempre um vir a ser. Barthes diz:

Se eu fosse escritor já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então num filme à moda antiga, de que está ausente toda a palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista esse lado porco da escritura) é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolva de outro significante: o regalo branco de Sade, os vasos de Flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio. (BARTHES, 2005, p. XVII)

O *biografema* de Barthes, assim como o arquivo para Derrida¹⁰, se relacionam com o desaparecimento e com a morte, remetendo a um tipo de arte da memória que evoca o outro que já não existe. Barthes propõe uma evocação superficial através de um detalhe revelador, de uma singularidade dos gostos e dos corpos dos indivíduos. (DOSSE, 2009, p.307)

Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei estes traços de biografemas; a Fotografia tem com a história a mesma relação que o biografema tem com a biografia.(BARTHES, 2012)

Para Barthes, o tecido de relações e de formas, que podem ser criadas e recriadas a cada vez, toma o lugar de qualquer verdade vinculante e objetiva. Para Benjamin, a arte do

⁹ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*: tradução Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁰ DERRIDA. Jaques . *O mal de arquivo: uma interpretação freudiana*.

narrador é também a arte de contar, sem a preocupação de ter que explicar tudo, a arte de reservar aos acontecimentos a sua força secreta, de não encerrá-los em uma única versão. *A biografia é um romance que não ousa dizer seu nome*, dirá Barthes, aplicando a noção de *biografema* a si mesmo, em 1975, quando escreve a autobiografia *Roland Barthes por Roland Barthes*¹¹. Segundo Dosse:

Se a forma permanece fiel a uma certa desconstrução, a abordagem do eu, a exposição de seus afetos, de suas lembranças e a imagem de seus próximos mostram a que ponto o retorno do reprimido é espetacular: ele afeta um autor que fora um dos mais ferrenhos teóricos da não pertinência desse nível de análise. (DOSSE, 2009, p. 307)

Nessa prazerosa autobiografia, o sujeito Barthes se expõe na terceira pessoa, sob a forma do “ele”, mantendo distância entre o escritor e o seu objeto. Segundo Dosse, nessa obra encontramos todos os elementos da arte biográfica, mas eles são desviados de sua função clássica. A infância, por exemplo, aparece em fragmentos e nunca como base para uma carreira de escritor. Mesmo com um certo distanciamento *objetivante*, Barthes deixa escapar fragmentos essenciais de si mesmo; “entrega-se aos leitores, à comunicação intersubjetiva, fonte mais de amor que de estrutura”. (DOSSE, 2009, p. 308)

Barthes só desvela uma parte de si próprio e o sujeito que deve transparecer é antes de tudo efeito de linguagem, não referencia a uma natureza extratextual. Tem de dar lugar a um efeito Barthes, imagem movediça, fonte polifônica de múltiplas composições e recomposições das quais alguns dados são fornecidos para uma partilha que se quer livre, aberta ao indefinido das interpretações. (DOSSE, 2009, p. 309)

A noção de *biografema* desenvolvida por Barthes retoma as três grandes apropriações acerca dos escritos biográficos: a histórica (heroica); a sociológica(modal); e a psicológica (hermenêutica), colocando-as em transbordamento. O *biografema* transborda a história porque lança o sujeito para fora do contexto histórico da obra. Já a apropriação sociológica é transbordada na medida que o *biografema* nada contribui na superestrutura da qual a obra faz parte. E ao criar um corpo de desejos que nos emociona, transborda as apropriações psicológicas.

¹¹ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*: tradução Leyla Perrone-Moisés – São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

Como vimos, a biografia pode ser um elemento privilegiado na reconstituição de uma época com seus sonhos e angústias. Trata-se de um gênero de natureza híbrida, dividindo-se entre a propensão ficcional e a ambição de revelar o real vivido. Sendo assim, encontra-se em constante tensão entre a realidade e a imaginação do biógrafo. Essa tensão não é exclusiva do biógrafo, ela também pode ser percebida no trabalho do historiador. “Dedicar-se ao biográfico, é encontrar uma linguagem que revele o corpo como expressivo e significativo, o mundo como dotado de sentido e o pensamento como trabalho de descoberta desse sentido”. (PONTY, 2012; p.205) O biógrafo segue, assim, um movimento antropofágico: ao mergulhar na interioridade dos biografados, é transformado, abduzido e, assim, fortalece a si mesmo.

Para dar continuidade ao nosso trabalho, debruçaremos, agora, sobre os ensaios biográficos do cineasta Joel Pizzini. Objeto de nossa análise, o cineasta serve de exemplo para ilustrar um campo de experimentação da escrita biográfica no cinema documentário, que não quer reproduzir o visível, mas tornar visível. (KLEE, 1990) Nessa aventura, ele foge da linearidade cronológica que conduz do nascimento a morte e, a maneira de Barthes, elege “*biografemas*” para iluminar personagens já um pouco esquecidos ou desconhecidos do público em geral. Mario Peixoto, Manoel de Barros, Glauber Rocha, Glaube Rocha, Arne Sucksdorff, Rogério Sganzerla, Nei Matogrosso, Alberto Cavalcanti etc. Nesse cruzamento entre passado e presente “a euforia brota da certeza de haver desvendado um sentido, mas também do fato de o biógrafo se nutrir da força do biografado. Graças a uma estranha transferência o biógrafo passa a ser o hospedeiro deste último.” (DOSSE, 2009, p.15)

1.3 Tecendo a trama do autor: As trans(a)bordagens de Joel Pizzini

Carrego meus mortos do lado esquerdo... por isso ando meio de banda. (Carlos Drummond de Andrade)

Viver é um rasgar-se e remendar-se (Guimarães Rosa)

Antes de começar nosso recorte sobre o ensaio biográfico no documentário brasileiro, através dos filmes de Joel Pizzini, neste primeiro momento, não podemos deixar de evocar alguns marcos da trajetória do cineasta e registrar alguns dados de sua filmografia. Com essa escolha, julgamos ser possível reconhecer os *mortos* que o autor *carrega no lado esquerdo do peito* e que permanecem vivos, remendados com tessituras ora explícitas, ora implícitas, em uma obra na qual a arte se confunde com a vida para rasgar-se em poesia. Não se trata, convém esclarecer, de um estudo biográfico sobre Joel Pizzini, pois não percorreremos informações sobre a vida do cineasta que não tenham ligação com a percepção de sua obra. Nossa intenção é construir uma reflexão sobre um aspecto da obra do cineasta: a sua relação com o arquivo e o ensaio cinebiográfico.

Sendo assim, a primeira parte deste capítulo ancora-se numa entrevista realizada em 2010, para o documentário “Um Barco Só”¹², realizado por mim, Maria Flor Brazil, Claudio Tammela e Joaquim Castro e lançado pelo CTAV, em 2011, no extra do DVD *Cinema de Poesia*. Outra fonte importantíssimas para a confecção dessa breve filmografia, são as anotações feitas em meus cadernos, durante o tempo em que trabalhei com o cineasta de 2010 a 2014. Entrevistas, debates e as aulas ministradas pelo cineasta, foram de fundamental importância para esse processo. A incorporação dessas falas citadas aparecerão em itálico no corpo do texto, seguindo o movimento do meu pensamento e facilitando ao leitor o controle de sua livre utilização. A entrevista completa poderá ser apreciada no primeiro corte do filme que segue no apêndice dessa pesquisa.

¹² *Um Barco Só* (40' / digital / 2010) realizado por Fernanda Miranda, Maria Flor Brasil, Cláudio Tammela e Joaquim Castro. Lançado em 2010, no extra do DVD *Cinema de Poesia*. Disponível em: <https://vimeo.com/36767144>.

Joel Pizzini nasceu em 19 de dezembro de 1960, na Gamboa, Rio de Janeiro, mas aos 6 meses de idade foi morar com os pais, em Dourados, no Mato Grosso do Sul. Viveu uma infância livre, *servida de cosmogonias indígenas - primeiros tijolos para a construção de um imaginário lírico*. Sua mãe, apaixonada por cinema, costumava levar o menino para sessões vespertinas. Com apenas um ano de idade, Pizzini lembra de se estender, *com os olhos vidrados e o corpo ereto*, na poltrona do cinema, abandonando-se no fluxo das imagens. E não foi só do lado materno que o cineasta herdou a paixão pelo prazer estético das imagens em movimento. Pizzini conta que seu avô paterno, um dentista prático, era dono de um projetor *Pathé Baby* e exibia filmes mudos para os funcionários da fábrica onde trabalhava na fronteira com o Paraguai, enquanto um indígena acompanhava tocando flauta.

Com 18 anos, entrou para a faculdade de Engenharia na Universidade Federal de Cuiabá (MT). Lá, frequentou o cineclube, depois o movimento estudantil e sua trajetória sofreu uma grande ruptura. Decidiu abandonar a Engenharia, migrou para o Jornalismo – *opção mais próxima ao cinema* e ingressou na Universidade Federal do Paraná, mudando-se para Curitiba. Sempre entusiasmado, Pizzini tornou-se vice-presidente do diretório que envolvia 12 cursos na área de humanas, promoveu seminários e estabeleceu parcerias. *Era a época da anistia e Curitiba transformou-se no refúgio de intelectuais e políticos*.

A decisão definitiva pelo cinema aconteceu em 1979, depois de uma sessão do filme *Limite*, de Mario Peixoto, *filme essencialmente poético, sem narrativa linear, com imagens extremamente pensadas e repletas de narrativas invisíveis*. Naquele momento, escolheu o risco do cinema, decretou a sua admiração por Mario Peixoto e resolveu conhecer o cineasta. Em São Paulo, como assistente de direção, acompanhando a finalização do filme *Guerra do Brasil: Contos da Guerra do Paraguai* (1987) de Silvio Bach, sobre a guerra do Paraguai, descobriu que Mario Peixoto morava em Angra dos Reis, no Rio de Janeiro e para lá rumou. Pizzini tornou-se amigo de Mário, passou a frequentar sua casa e colaborou para a organização do livro *O inútil de cada um*. Desse encontro, nasceu a ideia do que considerava ser seu projeto de vida: *Mundel*, um falso *making-off* sobre a realização do filme *Limite*. Mário autorizou a realização do

documentário, mas o projeto acabou sendo arquivado, quando Pizzini percebeu que o amigo preferia o anonimato. *A primeira vista, Mario Peixoto tornou-se meu mentor espiritual.* (Pizzini: 2010)

Nos anos 30, Mario Peixoto, com o filme *Limite*, inaugurou uma nova forma de realização cinematográfica no Brasil. *Um cinema do cinema*, que implica a criação e recriação das imagens fílmicas. Inspirando-se na vanguarda francesa: Dulac¹³; Delluc¹⁴; Epstein¹⁵; Gance¹⁶; Cavalcanti¹⁷; entre outros, Peixoto pensou o cinema como um organismo intelectual, preocupado com a experimentação, com a alternância de estilos, sensível e comprometido com a arte e com a existência. Pois é neste horizonte que se abrem as linhas de fuga dos signos poéticos que o cinema de Joel Pizzini se desloca, dando um relevo que inquieta pela sua imponente presença.

Essa dimensão poética mais ampla é evidente em seu primeiro curta metragem, *Caramujo-Flor* (1989), que já aponta para as linhas de força que sustentam o seu trabalho até hoje. Não só por se tratar da obra de um poeta, mas pela forma de apropriação que o cineasta faz de sua escrita, transpondo-a para o filme, que causou impacto no público e na crítica ao trazer à tona uma figura até então pouco conhecida fora do mundo da literatura - o poeta Manuel de Barros. Para fazer um filme experimental, poético, *sob influência de Mário Peixoto e Glauber Rocha*, Pizzini devorou a obra do poeta e decidiu ensaiar com figuras que podiam encarnar as personas da poesia de Manoel de Barros. *Intérpretes da alma do Mato Grosso, como Ney Matogrosso, Almir Sater e Tete Espinola.* (Pizzini: 2010)

Podemos dizer que Pizzini realiza um *cinema de poesia* ensaístico, pois procura dentro da imagem e do som outras dimensões possíveis de significação. Sempre em busca de uma epifania, uma graça, um encantamento, ele elabora uma forma de apreciação do mundo

¹³ Germaine Dulac (1882-1942) cineasta, intelectual, jornalista, crítica francesa.

¹⁴ Louis Delluc (1890 – 1924) cineaste, crítico e roteirista francês.

¹⁵ Jean Epstein (1897-1953) Foi um realizador de cinema polaco-francês.

¹⁶ Abel Gance (1889 -1981) Foi um cineaste, produtor, editor de filmes, escritor e ator francês.

¹⁷ Alberto Cavalcanti (1897-1982) Foi um director, roteirista, produtor cinematográfico e cenógrafo brasileiro.

que não é a mera observação ou contemplação, estimulando o espectador a trabalhar junto na composição melódica do pensamento.

Em *Ave Sucksdorff*, por exemplo, roteiro de longa metragem, escrito em 1991, em parceria com Eliane Bandeira, o cineasta volta à paisagem de sua infância para contar a história do naturalista-cineasta sueco, que abandonou uma carreira bem sucedida na Europa, depois de conhecer o Brasil e se apaixonar por Maria Graça, uma descendente de índios do Pantanal. O projeto do filme foi aprovado pela Embrafilme, mas com a Era Collor veio a interdição e a produção foi interrompida. De 1989 até 1994, Pizzini ficou sem filmar, voltou para o Mato Grosso, se envolveu com outras atividades ligadas à arte e empenhou-se na divulgação de cineastas marginais que admirava, como Julio Bressane e Rogério Sganzerla.

Em 1993/94, escreveu o roteiro de *O Enigma de Um Dia*. O filme de curta metragem inspirado na obra do pintor Giorgio De Chirico¹⁸, foi aprovado no primeiro edital de incentivo audiovisual através da Lei Rouanet. O ensaio acontece no intervalo em que o quadro vê e é visto pelo vigia do museu, vivido por Leonardo Villar. Dessa forma, a imagem passa a habitar a mente do personagem em suas ações cotidianas. O Mato Grosso está presente através da inserção de imagens da paisagem da Chapada dos Guimarães, que se contrapõem com as imagens da cidade de São Paulo. O vigia andarilho espera, caminha, observa. O filme foi exibido na Bienal de Veneza, *numa competição que há 10 anos o Brasil não participava* e muitos caminhos se abriram para o cineasta. *Voltei a respirar!* O *Enigma de um Dia* foi seguido por: vídeo instalações, como *Pig Bank* (1994), patrocinada pela fundação Rockefeller. No filme, um menino sai da favela em cima de um carro forte e passeia pela cidade, segurando a bandeira do Brasil; *O Pintor* (1995), documentário sobre Iberê Camargo – encomendado pelo Canal Brasil e que teve sua realização abalada pela morte do personagem; performances exibidas em galerias e centros culturais, além da curadoria e produção de mostras de cinema.

¹⁸ Giorgio De Chirico: (1888 – 1978) Foi um pintor italiano. Fez parte do movimento chamado pintura metafísica, considerado um precursor do Surrealismo.

Em 2000, Pizzini recebeu do Canal Brasil a encomenda para a realização de um documentário/retrato sobre o ator Leonardo Villar, personagem principal de *Enigma de um dia* - que resultou em *Leonardo Villar: um homem só (2000)*. O Canal Brasil passou então a convidá-lo para uma série de trabalhos: *O Evangelho Segundo Jece Valadão (2002)*; uma versão chamada *Glauces: estudo de um corpo*, que partia do outro *Glauces: estudo de um rosto (2001)*, patrocinado pelo Itaú Cultural, mas adaptado à linguagem da televisão; o *Autoretrato brasileiro (2002)* sobre o universo criativo existencial de Paulo José; *Suíte Assad (2002)*, sobre o duo de violonistas Sérgio e Adair Assad e sua família musical; o *Retrato da Terra (2004)*, sobre Glauber Rocha; e *Elogio da Luz (2004)*, sobre Rogério Sganzerla, ambos com a codireção de Paloma Rocha.

A veia do jornalista nutrida pelo sangue do pesquisador e a vontade de fazer um filme de longa-metragem com caráter político e etnopoético, inspiraram a elaboração do roteiro de *500 Almas*¹⁹, o primeiro longa metragem do diretor, sobre os índios Guatós e a iminente extinção de sua língua. Em 2005, *500 Almas* chegou ao circuito distribuído pela Riofilme e teve uma repercussão internacional importante. Ganhou o Festival de Mar de del Plata e foi adquirido pelo MOMA de Nova York. Contudo, por causa de desacordos contratuais, não foi devidamente distribuído em DVD e as poucas cópias em 35mm se perderam.

Cansado dos fantasmas de grandes personalidades, debruçou-se na realização de um filme sobre o nada, *o verdadeiro território da poesia, o “nadifundio”*²⁰. Nasceu *Dormente (2005)*, aprovado no edital da Petrobras Cultural e que, em diálogo com o filme *Entusiasmo*, de Dziga Vertov, traz ambiguidade no próprio nome: *é ao mesmo tempo o estado de dormência do passageiro, enquanto espera o trem, assim como remete às vigas de madeira onde são assentados os trilhos*. *Dormente* levou o cineasta novamente ao ambiente ferroviário. O trem, signo recorrente em todo o seu trabalho e

¹⁹ Para saber mais sobre *500 Almas* ver: *A construção do real na obra de Joel Pizzini: uma questão de ponto de vista*. Dissertação apresentada por Clarissa Oliveira Nacherry, ao Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes - USP, para obtenção do título de mestre. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-21092015-121151/pt-br.php>

²⁰ Neologismo criado por Manuel de Barros, muito citado por Pizzini. Significa o território da poesia. O latifundio do nada.

relativo à infância do próprio cinema, *é o signo da dimensão do movimento*. O filme foi exibido em diversos festivais nacionais e internacionais, ganhou prêmios e o Festival de Oberhausen adquiriu uma cópia para seu acervo.

Dentro do cinema, Pizzini busca as vanguardas do início do século XX como referência. Estratégia evidenciada sobretudo em um filme como *Dormente*, que estabelece uma forte relação com as artes visuais, com o fazer artístico e com a tradição modernista. Assim, ao abordar figuras do mundo da arte e dos artistas: músicos, poetas, pintores, cineastas, Pizzini se estabelece como um documentarista que está interessado em desmembrar a arte em suas várias formas de expressão. Ao beber em tais fontes, insere-se numa tradição de experimentação que não quer apenas constatar jornalisticamente ou reconstruir historicamente aquilo que vemos. Sua abordagem é de recriação, de aproximação do objeto sem a preocupação de divulgar obras ou artistas. O cineasta coloca-se próximo ao objeto e busca fazer uma investigação poética de obras, personalidades, lugares, daquilo que o encanta e que ele retrabalha através do cinema, como uma expressão própria, uma visão particular.

Em 2006, ainda para o Canal Brasil, realizou os documentários biográficos *Helena Zero*, sobre a atriz Helena Ignez e *Manual de Barros* feito a partir de imagens dos seus encontros com o poeta. Neste mesmo ano, foi convidado pela família de Glauber Rocha para assumir a curadoria da restauração da obra fílmica do cineasta. *Essa experiência foi uma escola para o meu olhar. Se Mario Peixoto é o meu mentor espiritual, Glauber Rocha é meu mentor filosófico*, diz Pizzini. Para acompanhar os DVDs da coleção, realizou, em codireção com Paloma Rocha, os filmes: *Milagrez*, que resgata o material de um *making off* das filmagens de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), de Peter B. Schumuann, descoberto durante a pesquisa feita no restauro; *Primeiridade*; e o longa metragem *Anabazys (2009)*, que apresenta o processo delirante de Glauber durante a realização de *Idade da Terra*. Na medida em que se aproxima da família e do acervo de Glauber Rocha, começa a investigar mais profundamente o que está ao redor do universo do cineasta, interesse evidenciado

principalmente nos filmes: *Anabazys*; e *Abry*²¹ (2003) - um retrato íntimo de dona Lúcia Rocha, mãe de Glauber. Filmes que exploram o cinema em todas as suas dimensões sociais, culturais e históricas e que atravessam o mundo, através do universo de Glauber Rocha.

Em 2008, à convite do Canal Brasil, em parceria com a Paloma cinematográfica e o apoio da Tele Image, Pizzini iniciou a pesquisa para o seu quarto longa-metragem, *Olho Nú*, documentário sob o cantor Ney Matogrosso. Ao mesmo tempo, através do edital Itaú Cultural, como desdobramento da exposição *Ocupação Rogério Sganzerla*, nasceu o terceiro documentário de longa metragem, *Mr. Sganzerla: os signos do caos – um anti-documentário*, filme ganhador do prêmio de melhor filme do festival *É Tudo Verdade*, em 2012. Em paralelo a realização dessas duas cinebiografias de longa metragem, à convite do CTAV, Pizzini coordenou o lançamento do DVD *Cinema de Poesia*, uma coletânea com os curtas: *Caramujo-Flor*; *Enigma de Um Dia*; *Glaucos: estudo de um rosto*; e *Dormente*. A Coletânea segue a trilha do que o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini definiu como *Cinema de Poesia* - um estilo de cinema parecido com um ensaio poético e visual que não possui estrutura convencional, mas um estilo livre, cujo ponto mais forte é a linguagem.

Em 2011, à convite do CTAV, Pizzini realizou o curta-metragem *Elogio da Graça* (2010), ensaio narrado sob o ponto de vista de Maria Graça Sucksdorff, que recria a sua experiência no Pantanal ao lado de Arne Sucksdorff. O filme foi encomendado para compor os extras do DVD *Mundo à Parte*, editado para celebrar a restauração da série de reportagens realizada pelo cineasta sueco, no Pantanal, na década de 1970. Para a surpresa do cineasta, *Elogio da Graça* transbordou os limites do extra do DVD, teve uma circulação surpreendente fora e dentro do país, com estreia internacional no Festival *Visions du Reel*, na Suíça e a conquista do prêmio de melhor curta-metragem documental, no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, em 2012.

²¹ Para saber mais sobre o filme *Abry* ver: Camurça, Rodrigo Capistrano. *Memória, montagem e monumentalização no cinema documental: o caso de “Abry” (2003)* / Rodrigo Capistrano Camurça. _Fortaleza, 2009 Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades. Disponível em: <http://www.escavador.com/sobre/4938584/rodrigo-capistrano-camurca> acesso em: julho de 2014.

Como vimos até aqui, além do uso de material de arquivo na construção de ensaios biográficos, outro signo presente na obra de Pizzini, é o da terra natal ou o território de sua infância. O Mato Grosso, o Pantanal, que serviram de locação para vários de seus filmes, além de direcionar a escolha de alguns personagens. São exemplos dessa escolha: o curta-metragem *O Rio da dúvida*, sobre o maranhense Marechal Rondon (inédito – em pré-produção), *500 Almas* (2005), sobre nações indígenas que habitam ou habitavam aquela região; *Elogio da Graça* (2011), que redescobre o cinema, a graça e o próprio universo matogrossense, através do personagem Arne Sucksdorff; *Glaucês* (2001); *Caramujo-flor* (1989). Filmes que mantem uma ligação pungente com a origem, com a natureza e com fatos históricos, culturais e cinematográficos que revelam um compromisso e interesse convergentes.

Olho Nú (2014), documentário musical biográfico sobre o cantor Ney Matogrosso, é também um filme sobre um lugar, uma natureza, uma cultura, elementos que se entrecruzam na montagem. Na segunda metade do filme, por exemplo, a natureza é vista como um santuário, um lugar intocado, a verdadeira casa do personagem. Essa relação que ele estabelece com a natureza, destoa do espaço urbano ocupado pela celebridade popular apresentada no início do filme, através de um rico e bem trabalhado material de arquivo.

Em 2014, Pizzini foi para Berlim, à convite do Instituto Goethe e do Arsenal Berlinale para uma residência artística, onde realizou o experimento CAV, sobre o universo criativo de Alberto Cavalcanti (em desenvolvimento). Ao regressar, foi convidado pelo curador Agnaldo Farias para elaborar a instalação *Ruído no Branco*, em comemoração ao centenário do pintor gaúcho Iberê Camargo. Em 2015, iniciou sua parceria com o produtor Sérgio Pedrosa, na Polofilmes / Imagética e realizou os experimentos: *O último trem*, feito em suporte super 8, a partir da obra do poeta mineiro Joaquim Cardozo; e, *Mar de Fogo*, uma espécie de *making off* feito com o material de arquivo de Mário Peixoto, dirigindo o filme *Limite* – uma semente para o sonhado *Mundel* (?). O filme foi encomendado pelo Canal Brasil para a série *Piscar de Olhos* e exibido no Festival

Internacional de curtas-metragens de São Paulo e em Berlim, no início de 2016.

Como vimos, Pizzini apropria-se dos espaços de passagens, das arquiteturas do não lugar, que são as estações, os túneis, os trilhos de trem - sempre presentes nos seus filmes – para desenvolver o tema da relação entre espaço e tempo. Assim, ele transcende ao tempo contingente, fazendo um cinema de olhos livres, *onde o poema vem antes do tema*, um cinema não narrativo e que busca um diálogo com as artes. Em seus filmes, Pizzini utiliza diversos materiais: ficcionais; documentais; filmes de família; arquivos de televisão; fotografias; imagens produzidas; para trabalhar, retrabalhar, redimensionar essas fontes na montagem. Assim, ensaia com o cinema para realizar filmes de invenção. Sempre apostando na afirmação de um cinema de autor(es), para Pizzini, é preciso surpreender, arriscar e perturbar. Em sua obra, observamos a preocupação com a linguagem e, por isso, o cineasta aposta em filmes urgentes, baratos, de alto risco, sem excluir voos mais ambiciosos e de longo prazo. Seu campo de luta política é a criação.

Faço um cinema pungente, é isso que me atrai no primeiro ato. Daí a relevância de errar continuamente, ou repetir, repetir até ficar diferente, como sugere Manoel de Barros. Sou livre e independente por natureza. Para mim, só a arte salva. Salve a arte! (Entrevista: 2010 - Um Barco só)

1.4 Cineasta, poeta, arqueólogo, historiador: o ensaio como forma

*O arranha céu sobe no ar puro lavado pela chuva
E desce refletido na poça de lama do pátio.
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que se separa,
quatro pombas passeiam. (Manuel Bandeira)*

No Brasil, desde o final dos anos 80, até os dias de hoje, uma série de fomentos, leis de incentivo, leis de exibição e acordos com canais de televisão, contribuíram para impulsionar projetos de baixo orçamento e independentes, tornando possíveis a produção de um maior número de filmes, principalmente os do gênero documentário. O período em que Joel Pizzini inicia sua carreira de cineasta, está ancorado neste momento de expansão do documentário brasileiro, devido às inúmeras iniciativas do governo e de uma demanda por conteúdo cada vez maior das emissoras de televisão. Os filmes que analisamos no espaço dessa dissertação, *Glauces: Estudo de Um Rosto e Elogio da Graça*, apresentam de formas distintas, os signos presentes na obra do cineasta e o seu compromisso com a linguagem ensaística audiovisual. Autor de ensaios documentais, Pizzini realiza um cinema de invenção no sentido de buscar dentro da imagem e do som outras dimensões possíveis, para que o espectador tenha uma espécie de estesia com o mundo audiovisual. Sempre em busca de uma epifania, uma graça, um encantamento, ele elabora uma forma de apreciação do mundo que não é a mera observação ou contemplação. Há em seu processo um espírito livre de experimentação, sem a absorção de uma estética particular. Diante dessa caudalosa produção, nos perguntamos: Que tipo de documentarista é o cineasta Joel Pizzini?

No intuito de compreender o ensaio biográfico no documentário contemporâneo brasileiro, através dos filmes de Joel Pizzini, antes de mais nada, regressaremos no tempo, para que possamos compreender o itinerário desse conceito ao longo da história. Nessa trajetória, atentaremos para as questões que envolvem a profissão do documentarista e que impulsionaram as metamorfoses ocorridas nas formas de abordagem do real, principalmente no que diz respeito a montagem de material já existente para a reconstrução de vidas. Começaremos pelo ensaio.

O termo ensaio tem origem antiga e nos regressa à Michel de Montaigne (1533-1592). Escritor de um único livro, concebido como uma espécie de confissão, era ferrenho defensor de uma forma de escrita de natureza *provisória e exploratória*, que não se prendia às regras de pesquisa histórica ou conceitual. Montaigne foi responsável por abrir uma nova dimensão narrativa na literatura, um caminho transgressor que se permitiu especular sobre um objeto através da experimentação. Para Timothy Corrigan, os ensaios de Montaigne “testemunham não apenas as constantes mudanças e os ajustes de uma mente enquanto ela se submete à experiência, mas também a transformação do eu ensaístico como parte desse processo”. (CORRIGAN: 2015, p. 18) Montaigne diz tudo que lhe vem à cabeça, seus pensamentos são variados e em meio a multiplicidade e confusão, tornam-se cada vez mais coerentes. Com *Os Ensaios*, vemos nascer um tipo de discurso eloquente e subjetivo, cuja liberdade criativa é a urdidura para a construção do pensamento.

Outro texto relevante sobre o conceito de ensaio, foi escrito em 1984, por Theodor Adorno. Em *O Ensaio como forma*, Adorno analisa a “exclusão” da escrita ensaística no espaço literário, na filosofia e na ciência, justamente por valorizar o sujeito que fala e a autonomia formal. Segundo o autor, o ensaio não encontra lugar dentro de uma cultura baseada na dicotomia das esferas de saber e da experiência sensível que, desde Platão, convencionou separar poesia, arte e ciência. Para ele, o ensaio é a própria negação dessa dicotomia porque nele, “as paixões evocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito”. (MACHADO, 2003, p. 2) Toda reflexão sobre o ensaio, entretanto, sempre pensou essa “forma” como essencialmente “verbal”, isto é, baseada no manejo da linguagem escrita. Nosso objetivo é discutir a possibilidade de ensaios não escritos, ensaios em forma de filmes documentários.

Como explica Silvio Da-Rin, no livro *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Cinema Documentário*, ao longo da história do cinema, o filme documentário passou a ser compreendido como um discurso sobre o real, motivado ideologicamente, e não uma “auto revelação” do próprio real. O método Lumière de escolher o melhor

enquadramento, para capturar um instante da realidade e filmá-lo sem interferência, como um reflexo da realidade, foi a primeira cartilha seguida pelos realizadores. De sua gênese, atravessando inúmeras transformações econômicas, políticas, sociais e culturais, até os dias de hoje, o domínio do documentário separou-se de seu compromisso com a cópia da realidade, aproximando-se cada vez mais do que John Grierson²² (1898-1972) chamou de “tratamento criativo da realidade”. Todo filme tem um olhar, um ponto de vista, um recorte, categorias que trazem o sujeito para o centro da discussão. Desta forma, sempre haverá controle e seleção, operados pelo sujeito da produção foto-cinematográfica.

Para João Moreira Salles²³, todo documentarista enfrenta dois problemas na realização de sua profissão. Um de natureza ética; outro, epistemológica. O primeiro diz respeito a maneira como ele trata seus personagens; o segundo, ao modo como expõe o tema para o espectador. Assim, existem aqueles que acreditam que o documentarista deve ser um bom observador e interferir o mínimo possível na hora da filmagem. Outros, sustentam que a interferência do diretor possibilita que verdades latentes venham à tona. Contudo, “*não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real*”, o que faz do filme um documentário, não é apenas o seu conteúdo, seu tema, mas como o documentarista permite ao espectador receber o filme.

O realizador que escolhe essa ou aquela maneira de contar sua história entende que a escolha produzirá um documentário não só melhor como mais próximo do seu ideal de filme não-ficcional. Documentaristas que acreditam na necessidade de preservar a naturalidade do mundo tendem a evitar intervenções e artifícios de filmagem e edição. Os que duvidam da possibilidade de apreender um mundo natural privilegiam exatamente o oposto. (SALLES, apud Da-Rin, 2004, p. 9-10)

Podemos dizer, portanto, que os próprios cineastas são responsáveis pelas transformações que o cinema documentário sofreu no decorrer de sua história. Todas essas mudanças nas formas de representação são consequência do levantamento de questões epistemológicas

²² Jean Rouch (1917 - 2004) realizador e etnólogo francês, é um dos representantes e teóricos do cinema direto.

²³ João Moreira Salles (1962) Documentarista, roteirista e produtor de cinema brasileiro. Algumas citações são de anotações feitas durante a aula sobre cinema documentário, realizada na PUC – Rio, no segundo semestre de 2005.

e éticas, além, é claro, da evolução tecnológica dos equipamentos de captação de imagem como agentes intrínsecos dessas transformações. Assim, é difícil definir um conceito objetivo e, ao mesmo tempo, incontestável sobre o filme documentário. Podemos dizer que todo documentário difere do filme de ficção por ser uma construção representativa da realidade, um documento, uma prova de coisas que de fato aconteceram. Já o cinema de ficção, reproduz uma realidade mediada, manipulada para imprimir algo imaginado. Em ambos os casos, é a criatividade do diretor o que torna cada filme um objeto em si.

Mais do que contar histórias, o cinema pode produzir nos espectadores diferentes modos de sentir e experimentar o mundo. Por um lado, as decisões estéticas do diretor: o tempo de demora do plano; a granulação e cores do filme; o ângulo a partir do qual a câmera se volta para o espaço e os objetos ao redor; a retomada das imagens de arquivo. Do outro, os espectadores com suas diferentes vivências, conhecimentos e disposições de abertura para o desconhecido. Desta forma, a expressão do documentário pode ser percebida como uma maneira de ver o mundo e nenhuma versão é absoluta, pois sempre dependerá de questões como: os objetivos do diretor; os modos de produção; as características narrativas; relações com a história e a realidade; particularidades estéticas; entre outras.

A análise minuciosa das diversas estratégias narrativas encerram uma questão anterior, que diz respeito à própria natureza do objeto. Afinal de contas, o que é um documentário? Ainda aguardamos uma resposta satisfatória para essa pergunta (que talvez não venha). Olhamos para trás e constatamos que ela nos atormenta desde o primeiro filme da tradição *Nanook of the North*, (...). (Salles, J. Moreira. apud. Da-Rin, 2004, p. 9)

Diretores como Robert Flaherty²⁴ (1884-1951) e Dziga Vertov²⁵ (1895-1954) contribuíram para dar um primeiro posicionamento ao documentário com os filmes *Nanook of the North*, *o Esquimó* (Flaherty, 1922), e *O Homem com a Câmara* (Vertov, 1929). Porém, é com o escocês John Grierson (1898-1972), que o filme documentário encontra sua identidade social, afirmando-se e desenvolvendo-se no cenário cinematográfico. É ele quem utiliza, pela primeira vez, o termo *documentário* para designar a produção fílmica condicionada por imagens filmadas em ambientes naturais.

²⁴ Robert Flaherty – cineasta norte americano considerado um dos precursores do cinema documentário.

²⁵ Dziga Vertov – cineasta, jornalista, russo precursor do cinema direto.

Grierson define a atitude do documentarista como uma intervenção criativa no trabalho e na análise do material filmado, buscando criar interpretações sobre o tema abordado, para produzir novos significados a respeito do assunto em questão. Outro aspecto analisado por Grierson, é a temática do filme documentário. Se Flaherty retrata as atividades cotidianas do povo Inuik em *Nanook*, Grierson, assim como Vertov, distancia-se dessa abordagem “exótica”, propondo a aproximação com o mundo que está à sua volta, em meio aos problemas econômicos e sociais como desemprego, pobreza, exploração da mão-de-obra, entre outros. Grierson sustenta que o documentário tem um potencial educacional sobre as “massas”, podendo ser utilizado para superar problemas econômicos, sociais ou políticos através da conscientização crítica das pessoas a respeito de suas responsabilidades como cidadãos.

No Brasil, o primeiro filme, foi realizado, em 1896, pelos irmãos Segretto, que haviam adquirido, na França, o cinematografo inventado pelos irmãos Lumière. A bordo do navio que os trazia da Europa, filmaram a entrada da Bahia de Guanabara, os fortes portugueses e a paisagem do litoral carioca, rodeado por uma cadeia montanhosa selvagem e estonteante. Essas imagens, ou “vistas”, não existem mais, mesmo assim, o episódio é considerado por críticos e historiadores como o nascimento do cinema brasileiro. Ao analisar os filmes produzidos no Brasil, no final do século XIX e início do século XX, percebemos que o principal objetivo dos documentaristas era a realização de atualidades, cinejornais, documentários de cavação, institucionais e filmes de família. Por exemplo, nos anos 20, o filme *Visão do Paraíso*, realizado pelo major Tomás Reis, acompanhou a expedição do Marechal Rondon, no alto Xingu. Com enquadramentos inusitados que combinavam rigor e improvisação, o documentarista apresenta um Brasil místico, os índios, a floresta, o rio. Uma produção preocupada com o registro imediato do mundo, temática que se manteve por muito tempo (DA-RIN, 2004, p. 32).

Para Bill Nichols, o documentário não é uma reprodução da realidade, mas uma representação de aspectos sociais, e ou, históricos os quais todos compartilhamos. “O documentário não é uma “janela transparente para a realidade, e sim, uma forma de representação. O cineasta seria um fabricante de significados”.(DA-RIN:2004, p.170)

Para a grande tradição do documentário, o documentarista é uma pessoa que sai do seu mundo para buscar e trazer notícias de outro lugar. Nichols define seis modos de representação para organizar as diversas "formas de dizer" do documentário, que funcionariam, a seu ver, como subgêneros do gênero. Esses modos são: o poético, o expositivo, o participativo, o observacional, o reflexivo e o performático (NICHOLS, 2008, pp. 135-177).

A identificação de um filme com determinado modo não precisa ser total. Um filme pode ser híbrido, mesclando dois ou mais modos de representação. Um modo pode ser dominante, mas um documentário reflexivo, por exemplo, pode conter trechos de tomadas observacionais ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. É importante ressaltar que tais categorias estabelecidas por Nichols, não limitam a análise do documentário, como se apenas os seis modos de representação fossem capazes de abarcar toda uma variedade de experiências e opções de narrativa e linguagem cinematográfica, mas apenas referenciar certas características que ajudam na análise e compreensão das opções dos realizadores.

Glauces: Estudo de um Rosto, por exemplo, aproxima-se dos modos poético, reflexivo e performático, pois sacrifica as convenções da montagem em continuidade e a ideia de localização específica no tempo e espaço. Assim, explora associações que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais distintos e enfatiza a fragmentação e a ambiguidade, mais do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. A construção do discurso causa desconforto no espectador ao negar hipóteses e convenções que regem o cinema documentário. O filme aguça nossa consciência em relação à construção da representação da realidade, através de combinações de efeitos estéticos diferenciados – tais como fragmentação da narrativa, intervenções e descontinuidades nas imagens e nos sons. Nesse estudo sobre o rosto, o cineasta enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do seu próprio engajamento diante do tema e do material ressignificado na montagem. Assim, rejeita a ideias de objetividade, em favor de evocações e afetos. Dá ênfase às características subjetivas da experiência e da memória e se afasta do relato

objetivo. Valoriza o impacto emocional e social sobre o público e, desta forma, a representação realista do mundo histórico cede lugar a uma estrutura narrativa pouco convencional, subjetiva e abstrata.

Elogio da Graça, pode ser considerado poético, reflexivo e performático, pois apresenta em sua estrutura muitos dos aspectos mencionados acima, contudo, também percebemos traços de outros modos representacionais, como: o expositivo, pois dirige-se ao espectador diretamente, através do relato de um narrador que também é personagem da história narrada. As imagens desempenham papel secundário e dependem de uma lógica informativa transmitida verbalmente. A montagem serve para manter a continuidade do argumento ou sua perspectiva verbal: é a montagem de evidência. (NICHOLS, 2008, p. 147). Em *Elogio da Graça*, a participação do cineasta é enfatizada indiretamente a partir de sua interação com a personagem. As lembranças da narradora são despertadas pelas fotografias guardadas em um álbum de família. A montagem do discurso, intercalado por imagens de arquivo feitas por Arne Sucksdorff e imagens do agora, feitas por Pizzini, não disfarça a relação íntima que o cineasta tem com o tema. A verdade do encontro é o que importa, em detrimento da verdade absoluta ou não manipulada, que predomina no cinema observacional. Há uma relação de confiança entre Pizzini e Dona Maria e mesmo sem a participação direta do cineasta em cena, através de uma relação implícita, percebemos as formas de poder e controle que estão em jogo para a construção da biografia de Arne Sucksdorff.

Construção de significados, registro de imagens *in loco*, proximidade com o real, o ponto de vista, a criatividade do documentarista, a função social, são algumas das características que configuram a identidade do gênero documentário. Porém, toda produção não-ficcional sempre é complementada por elementos do cinema de ficção. Dentre eles: a montagem; a escolha dos planos; a preocupação estética com os enquadramentos; a iluminação; a *mise-en-scene*; as fases de produção e pós-produção; legendas; a utilização de músicas; som ambiente; efeitos visuais; sonoros e especiais; a voz em *off*; a presença do diretor em cena; a interação com os entrevistados; a observação passiva dos acontecimentos; a utilização das imagens e do som ambiente; etc. Esses

aspectos somam-se de formas variadas para a composição do filme, de acordo com as pretensões do diretor. Assim, como resumiu Jean-Luc-Godard: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao filme documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”.(GODARD 1989, apud DA-RIN, 2004, p. 17)

Com o passar dos anos, o documentário se afasta de uma suposta pureza expositiva, da descrição, da observação e aproxima-se de uma escrita criativa, inventiva e versátil de tratar a realidade. É o que vemos sob a etiqueta de filme ensaio. Segundo Antônio Weinrichter López²⁶, a forma do filme ensaio foi sendo estruturada, no decorrer de sua história, com as heranças estéticas vindas do campo do cinema de ficção modernista (auto)reflexivo, do cinema documentário, do cinema experimental e da vídeo arte.

A condição ensaística decorre, assim, da combinação entre documentário e ficção, da narração realista e da fantasmática, da crônica e da fábula, de documentos gráficos ou referências pictóricas e cenas interpretadas por atores. É assim que se inaugura essa dialética de materiais e a indefinição genérica que caracterizará o filme ensaio. (WEINRICHTER:2007 In TEIXEIRA, 2015, p. 68)

Segundo Antônio Weinrichter, uma das fontes do ensaio seria, portanto, a confluência do documentário e os filmes de vanguarda, principalmente as chamadas sinfonias urbanas dos anos 1920, que inauguram “uma montagem do material em blocos temáticos, processo que pode ser visto hoje como o primeiro sinal de uma vontade de arrancar o filme factual de sua mera condição indicial”. (WEINRICHTER, 2007) Para Arlindo Machado²⁷, foi na Rússia soviética dos anos 20, com a teoria do *cinema conceitual*, formulada por Serguei Eisenstein, que o cinema mudo começou a vislumbrar a possibilidade de promover um salto para uma outra modalidade discursiva, fundada já não mais na palavra, mas na montagem de imagens. Para Machado, guiando-se no modelo de escrita chinês, a montagem conceitual proposta pelo cineasta soviético é uma forma de enunciado audiovisual que parte do pensamento por imagens, para articular

²⁶ WEINRICHTER, Antonio. *Um conceito fugitivo. Notas sobre el film-ensayo*. In Francisco Elinaldo Teixeira (org). *O Ensaio no Cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. 2015. p. 68.

²⁷ MACHADO, Arlindo. *Filme Ensaio*. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003

conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Nela, juntam-se duas ou mais imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados. Assim, através de processos de associações, chega-se ao conceito abstrato e “invisível”, sem perder o caráter sensível dos elementos constitutivos. (MACHADO, 2003, p. 7) Como explica Arlindo Machado:

Dziga Vertov conseguiu assumir a proposta de uma cinema fundado em associações “intelectuais” e sem necessidade do apoio de uma fábula. Em *O homem com a Câmera* (Vertov, 1929) esse processo de associações intelectuais alcança o seu mais alto grau de elaboração. O filme de Vertov subverte tanto a visão novelística do cinema como ficcionalização, como a visão ingênua do cinema como registro documental. A partir de Vertov e Eisenstein, surge uma nova forma de escritura cinematográfica, na qual a formação do discurso se dá através da visualização interpretação e montagem de imagens do mundo. (MACHADO, 2003, p.09)

Preparado o terreno para o novo, vemos nascer outras experimentações na linguagem cinematográfica. Hans Richter²⁸ é considerado o primeiro cineasta a definir a nomenclatura ensaio no cinema a propósito do seu curta metragem *Die Borse als Markt* (*Inflation*, 1927). Uma nova forma, diz ele, com mais recursos expressivos que o mero documentário. O compromisso desse tipo de documentário ensaístico, segundo Adriano Aprá²⁹, é de representar um conceito, para dar um corpo ao mundo invisível da imaginação, do pensamento e das ideias. Como resumiu Jean Epstein, fazendo uma analogia do cinema com o cérebro humano, uma *machine à penser, com a capacidade de unir elementos diversos, através da montagem, numa forma que pensa*. Sendo assim, o filme ensaio é livre e pode servir-se de uma miríade de meios expressivos para, através da montagem, construir narrativas originais.

Com a chegada do som no cinema, o comentário, também conhecido como “a voz de Deus” ganha força ao propor uma leitura direcionada das imagens compiladas. Bill Nichols chamou essa forma de modo expositivo e muitos documentários realizados nos anos 1930 e 1940, utilizaram a narração expositiva e a montagem, para estabelecer uma

²⁸ RICHTER, Hans. *The film as an original art form* In: Adams P. Sitney-Film Culture Reader-Cooper Square Press (2000) p 15-20

²⁹ APRÀ. Adriano. *Dal Documentário alla Nonfiction*. In Bruno Torri (org). *Nuovo cinema* (1965-2005) Scritti in onore di Lino Micciché. 2005. Marsilio Editori. Venezia. p. 119-131.

continuidade e construir o fio de progressão conceitual ou um discurso político. Esse tipo de filme caiu logo em desuso, “por serem diretamente veiculados como armas a serviço do Estado”, entretanto, segundo Weinrichter, oferecem um precedente formal importante ao ensaísmo.

O que falta nesse primeiro cinema expositivo é um tom menos tonal que reduza o grau de autoridade epistemológica do comentário; e um modo de justapor as imagens sem as subordina-las tanto ao comentário, permitindo outras interrogações e relações dialéticas com a palavra para que não sirvam apenas como ilustração. (WEINRICHTER. apud. TEIXEIRA. 2015: 70)

Para Weinrichter, o documentário começa a ganhar interesse quando se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa sobre um objeto, gerando reflexão. Ou seja, quando ele se transforma em ensaio, em pensamento, em experiência, um discurso sensível sobre o mundo. *A propósito de Nice* (Vigo, 1930) e *Terra sem pão* (Buñuel, 1933), são vistos como filmes precursores, tendo como principais características: “registrar, revelar e preservar; persuadir ou promover; expressar; analisar ou interrogar.” *A propósito de Nice*, por exemplo, lança a expressão “*ponto de vista documentado*” ao colocar em evidência a questão da perspectiva pessoal da enunciação e preterir o caráter documental a uma posição adjetiva. Já *Terra sem pão*, definido nos créditos iniciais como “um ensaio cinematográfico de geografia humana”, é um documentário surrealista que mostra os habitantes de uma região espanhola, Las Hurdes, sobrevivendo em condições precárias, sujeitos à doenças, desnutrição e ignorância. Tudo é comentado por dois narradores, enquanto somos conduzidos por uma câmera calma e atenta.

O filme-ensaio torna-se mais importante na identificação de uma prática que renegocia pressupostos a respeito da objetividade documentária, da epistemologia narrativa e da expressividade autoral dentro do contexto determinante da heterogeneidade instável de tempo e lugar. (CORRIGAN: 2015, p. 10)

Corrigan liga o filme-ensaio ao seu legado literário, afirmando que esse tipo de narrativa focaliza questões centrais na relação “historicamente variada e multidimensional entre o cinema e a literatura”. Esse legado, ilumina de maneira mais importante, um envolvimento único entre o verbal e o visual. Nesse envolvimento, o sujeito ensaístico

encontra um suporte intelectual para se repensar.

Nos anos 50, vemos surgir, na França, um movimento que propõe uma renovação das formas e dos temas. Segundo Weinrichter, documentaristas como Alain Resnais³⁰ e Chris Marker³¹, por exemplo, escolhem temas excêntricos ou de caráter intelectual e refletem sobre eles de maneira oblíqua: “tateiam o mundo real com a liberdade do ensaio literário e, muitas vezes, a expressão de uma inteligência pensante ou poetizante prevalece sobre o modo expositivo”. (WEINRICHTER:1986) Em 1958, Chris Marker, com o filme *Lettre de Sibérie (Cartas à Sibéria)*, aprofunda o dilema verdade/ficção, ao realizar um *ensaio documentado para o cinema*. No conhecido texto de André Bazin³² sobre o filme de Marker, lemos:

A imagem não remete a que a precede ou a que a segue, mas, de certo modo, se relaciona lateralmente com o que se diz dela. Melhor ainda, o elemento primordial é a beleza sonora, e é a partir dela que a mente deve saltar à imagem. A montagem se faz do ouvido ao olho. (BAZIN:1958, p. 44)

No filme, uma sequência da cidade siberiana Irkutsk é repetida três vezes, cada vez com uma trilha sonora e uma narração distintas, de modo a mudar completamente o sentido das imagens. Bazin categoriza essa montagem que *se faz do ouvido ao olho*, como uma *montagem horizontal* e afirma que Marker, ao interrogar-se sobre o sentido da imagem, antecipa o que se tornará um tema recorrente em toda a sua obra, culminando em *Sans Soleil* (1982): a imagem não garante mais aquilo que reproduz, as coisas não são somente aquilo que vemos. (BAZIN:1958, p. 45)

Nos anos 60, vemos surgir um novo paradigma. O comentário, assim como qualquer outro tipo de intervenção do documentarista, são abolidos, impondo-se o modo observacional, que privilegia o real não mediado. O modo expositivo perde ressonância e sede lugar ao cinema direto e ao cinema verdade, formas que se opõem ao cinema de ensaio. Segundo Weinrichter, nessa conjectura, o filme ensaio perde força, mas encontra

³⁰ Alain Resnais (1922-2014) cineasta francês conhecido por sua obra de ficção poética.

³¹ Chris Marker (1921-2012) cineasta, fotógrafo, escritor e artista multimídia francês.

³² BAZIN. André. *Lettre de Sibérie*, France- Observateur, 30 de outubro de 1958. Trad. Daved Kehr, *Bazin on Marker* Film comment. copyright: Cahiers du Cinema.

refúgio sob as asas do cinema de autor e do cinema experimental, campos externos e também contrapostos à não ficção, cuja problemática com a subjetividade fez desconfiar de toda perspectiva pessoal, justamente o que o ensaio privilegia. Assim, quando grandes nomes do cinema de ficção começam a se interrogar sobre a representação do real, adicionando a autoreflexividade, o ensaísmo volta a ter força no domínio da não ficção e aos poucos os documentários “ ‘puros’ passam a utilizar elementos como a subjetividade, a ambiguidade e a não clausura discursiva que repugnam a certa concepção ortodoxa da prática documental”. (WEINRICHTER:In TEIXEIRA:2015:74) Assim, alguns críticos passaram a atribuir a paternidade do ensaio aos cineastas de ficção que estenderam pontes até as margens do documentário.

Para Adriano Aprà, o italiano Roberto Rossellini, segue essa direção em dois de seus filmes que podem ser encarados como filmes complementares. *India Matri Bhumi*, (Índia, 1959) um ensaio poético em forma de ficção dividido em 4 episódios; e *J'ai fait un beau Voyage* (Índia vista por Rossellini, 1959), um diário de viagem comentado em estúdio pelo diretor. Weinrichter discorda de Aprà ao afirmar que embora o cineasta italiano usasse a reciclagem de materiais para propor um cinema de ideias, estabelecendo uma nova relação com a imagem, o didatismo aproxima seu estilo mais aos gêneros científicos, aos tratados, do que ao gênero ensaístico de caráter ideológico-literário. Weinrichter afirma que, precisamente, o ensaio *se move no concreto* e se caracteriza por rechaçar o sistematismo que observamos no projeto de Rossellini.

Outro italiano, Pier Paolo Pasolini, esboça sua entrada na seara ensaística com o curta metragem *La Rabbia* (1963), “um filme ensaio poético-ideológico” estruturado pela montagem de um vasto material de imagens desoladoras, sobre as quais o cineasta coloca uma reflexão pessoal cheia de raiva política. Em 1965, com *Comizi d'amore*, Pasolini propõe que o cinema é uma “*linguagem artística não conceitual*” e, sobretudo, uma “*língua de poesia*”, mas que por questões culturais e históricas adotou, majoritariamente, uma “*língua de prosa narrativa*”. Contra esse cinema majoritário, Pasolini defendeu um “*cinema de poesia*” consciente, cujo testemunho ele vê em todas as épocas da história do cinema, e que ele define por três traços essenciais: uma tendência técnico estilística; a

expressão na primeira pessoa, graças ao discurso indireto livre; e a existência de personagens porta vozes do autor (AUMONT, p. 122).

De forma mais irônica e direta, segue na mesma direção alternativa, Orson Welles, a começar com *Portrait of Gina*, de 1958, um retrato da diva Gina Lollobrigida. Welles é o narrador que intervém durante todo o filme com seus comentários e digressões pessoais. Nos anos seguintes, o cineasta filma outros ensaios, sendo *F for Fake* (1973), o mais emblemático. Um falso documentário sobre um falsificador de quadros que questiona a potência do falso.

“A imagem não é mais um complemento da ideia que a provoca; as possibilidades de criar uma relação entre duas imagens são infinitas”, dirá Jean-Luc Godard, talvez o mais aclamado ensaísta cinematográfico de todos os tempos. Em filmes como *Viver a Vida* (1962); *Masculino-Feminino*, (1966); *Duas ou três coisas que eu sei dela* (1967), *A Chinesa* (1967), até o emblemático *História(s) do Cinema*, Godard apropria-se da fórmula de Montaigne para dramatizar em cada filme um problema central que permeia toda a sua obra, que é pensar a nossa experiência cotidiana e pública com sinais, sons e imagens. Como um experimentador e um crítico pensante, Godard persiste na lógica do ensaio. “Meu pensamento divide tanto quanto une”; “não posso subtrair-me da objetividade que me esmaga nem do subjetivismo que me exila”; “é preciso que eu escute, é preciso que eu olhe ao meu redor mais do que nunca”, diz Godard, o narrador que sussurra em *Duas ou três coisas que eu sei dela*.

O que chamamos aqui de ensaio fílmico remete a uma forma híbrida, sem regras ou definição exata, mas que articula formas de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos, produzidos através da conexão de imagens e sons de origens variadas que justapostas estabelecem ecos sem interpretações totalizantes. (LINS: 2011, p.55)

É com Jean-Luc Godard que o cinema-ensaio chega a sua expressão máxima. Para ele pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou foi simplesmente apropriada por ele, depois de haver sido criada para outros

contextos ou para outras finalidades, se ela é apresentada tal qual a câmera a captou com seus recursos técnicos ou foi imensamente processada no momento posterior à captação através de recursos eletrônicos. A única coisa que realmente importa, é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiências de vida e pensamento.

Ao analisar a obra de Joel Pizzini, podemos dizer que o cineasta esquiva-se das duas tradições anteriores de criação cinematográficas. A primeira, é a ficção, que demanda do autor uma precisa elaboração de tudo: estúdio; cenários; equipe - tarefa árdua quando não se tem essa perspectiva, nem os meios necessários para isso. A segunda, é a tradição do documentarista clássico, usualmente entendido como aquele estruturado na linearidade e na cronologia. Pizzini escolhe uma terceira via, que é mais recente, e que percebe que tanto a primeira quanto a segunda vias viraram material histórico. Para ele, é possível ir de encontro a essas outras duas como fonte de um trabalho renovado, que vira uma terceira via chamada de *cinema de arquivo*. Esse tipo de produção cinematográfica é cada vez mais reconhecido como uma forma distinta, vibrante e significativa de narrativa cinematográfica.

Das formas híbridas do novo documentário podemos destacar a prática do *cinema de Arquivo*, que abandona os meios tradicionais de exposição para reelaborar materiais já existentes, com uma abordagem pessoal e criativa. Essa prática, que começa nos anos 50 com o *found footage*³³, propõe repensar a própria existência do cinema, que além de toda a sua poeticidade, tem uma materialidade exposta a deteriorações e a inscrições do tempo. Desta forma, assim como no quadro de Van Gogh o sapato do camponês nos diz que o tempo passou porque está gasto³⁴, nos filmes de arquivo são essas marcas de deterioração os índices de que aquilo é de um outro tempo, de um outro contexto, de uma outra percepção, de um outro lugar. Nos filmes de Pizzini, percebemos a preocupação

³³ Found Footage: técnica de apropriação de fragmentos, tiras, pedaços, rolos de filmes para a construção de filmes com material alheio.

³⁴ HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, trad. De Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo. Edições 70.

com o tempo e o interesse por uma dimensão do material para além da constatação de que os filmes se estragam, ou de que o que vemos não tem o esplendor da obra original. Para além de tais constatações, existe uma distância e o cineasta da invenção ensaística trabalha essa distância como elemento artístico. Para Ismail Xavier, o problema de se trabalhar com arquivo é fazer uma interpretação subjetiva desse material. Há uma expectativa implícita de que os cineastas, que trabalham com material já produzido, devam abordar a época, determinadas relações que envolvem o Estado, a sociedade, a economia, ou as particularidades que marcaram aquela produção audiovisual. Essa interpretação pode até ser a de um historiador, que deseja dar conta do processo histórico que está implicado ali, mas o cineasta ensaísta não é obrigado a nada. Ele é livre! (XAVIER: 2009, p 254)

“Hoje o documentário não documenta mais”, dirá Adriano Aprà (APRA: 2005). O seu papel subalterno, em relação ao cinema de ficção, permanece no que diz respeito a indústria do cinema - da produção à distribuição - mas não no que se refere à criatividade. Distanciando-se da falsa objetividade e adotando uma forma híbrida, o filme ensaio dialoga com o espectador com a mesma elasticidade característica da literatura. Segundo Corrigan, hoje, o filme ensaio é uma prática transnacional que proliferou por meio de muitos cinemas novos e várias culturas cinematográficas em todo o mundo, produzindo ensaístas como Glauber Rocha, Wim Wenders, Johannes Van der Keuken, Patrick Keiller, Apichatpong Weerasethakul e muitos outros. “Nessa cultura alternativa do ensaístico, a autoridade expressiva do autor dá lugar a um diálogo público que testa e explora as fissuras da subjetividade autoral sujeitando a narrativa, a experimentação e a documentação ao pensamento”. (CORRIGAN, 2015, p. 78)

Por ser um cineasta descendente direto das vanguardas das artes visuais, do século XX, Pizzini insere-se no contexto contemporâneo, sendo responsável por absorver e trazer para o Brasil um âmbito experimental ensaístico do cinema, que migra da ficção para o documentário em diálogo com o que acontece no cinema mundial e no mundo da vídeo arte. Assim, acaba tendo afinidades com alguns cineastas que iniciaram sua carreira há mais tempo, como Godard, Agnès Varda, Chris Marker, Péter Forgacs, Robert Frank,

entre outros. Cineastas que priorizam a não linearidade, a descontinuidade, as rimas visuais e, sobretudo, uma particular atenção ao tempo. Como aponta Patrícia Rebello a respeito dos filmes de Peter Forgács³⁵:

São filmes que escolhem se orientar pela produção de questionamentos, em detrimento da formulação de respostas; e que optam por sublinhar a complexidade do conhecimento sobre o mundo através de uma ênfase nas dimensões subjetivas e afetivas. (REBELLO, 2012, p. 6)

Em *Glauces: estudo de um rosto*, o cineasta trata do rosto da atriz, através de sua longa carreira. Não há dados biográficos, entrevistas, narração ou legendas. O que interessa no filme é a criação de um rosto-paisagem, uma “rostidade”, na qual nos projetamos para *transformar as visões em ideias e a experiência em pensamento*. Já em *Elogio da Graça*, o cineasta ancora-se em imagens realizadas na década de 70, pelo fotógrafo, naturalista, cineasta sueco, Arne Sucksdorff, e, a partir de uma nova filmagem, lança um outro olhar sobre o personagem. *A gente só sabe o que está procurando, quando encontra*, costuma dizer o cineasta, para justificar sua criação multifacetada.

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

³⁵ Peter Forgacs (1950) cineaste independente nascido em Budapeste conhecido por seu trabalho com material de arquivo.

1.5 O narrador e as narrativas: a construção do ensaio biográfico

Assim, minha vida é uma fuga e perco tudo e tudo é do esquecimento, ou do outro. (Jorge Luiz Borges – Narrativas insólitas sobre problemas tangíveis.)

O completo só pode ser fluído, apenas o incompleto nos leva a diante
(Novalis)

No contexto do cinema, podemos entender o documentário biográfico como a representação da história de uma vida, a partir do complexo trabalho do realizador que lança olhares, realiza escolhas e toma decisões na forma de compor esta representação. Um filme ensaio documentário biográfico é uma construção meticulosa engendrada pelo biógrafo que se debruça sobre a vida de um personagem e dá nitidez a sua história, revelando seus traços. Quando analisamos a obra de Joel Pizzini, impressiona a quantidade de formas que ali comparecem. Cada uma dessas narrativas tem tratamentos muito distintos, por isso, existe em nosso recorte uma questão de gênero. *Glauces: Estudo de um rosto* é uma meta ficção documentária, puramente poética, uma construção fragmentária de imagens recolhidas de ficções, uma meta ficção sobre a ficção, uma ficcionalização da vida. Já *Elogio da Graça*, é um documentário expositivo mais clássico, mesmo quando se apropria das imagens ficcionais realizadas por Arne para remontar a história dele através de sua obra. Assim, ao se falar da obra de Pizzini, é sempre difícil estabelecer um limite, uma definição totalizante de sua área de atuação. Experimental, documentário, ensaio? Os dois filmes mostram uma dupla face do multifacetado trabalho do cineasta e, apesar de terem formas diferentes, evidenciam um propósito em comum. A busca pela construção inventiva. Dois *biografemas* audiovisuais.

Em resumo, o que une essas duas narrativas escolhidas é que ambas apresentam, de formas muito distintas, os signos presentes na obra de Joel Pizzini e, o seu compromisso com uma poética rica em rimas plásticas, que pode ser interpretada através da

intertextualidade, do jogo de espelhos, da ambiguidade, da opacidade. Em *Glaucos: estudo de um rosto*, por exemplo, o cineasta trata do rosto de uma atriz, através de sua longa carreira, mas sem que se identifique claramente que plano é de que filme ou o que ela estava fazendo naquele momento na narrativa original. Não há dados biográficos, entrevistas, narração ou legendas. O que interessa no filme é aquilo que o espectador assimila a partir da criação de um rosto-paisagem, uma “rostidade”. E, a partir das relações entre esses rostos, o cineasta constrói uma biografia sentimental emocional muda, porque a rigor não se conta nada. O rosto de Glaucos é que eventualmente conta de uma atriz e de uma pessoa que através do seu corpo narra vidas.

Quando Pizzini decide fazer um estudo sobre o rosto de Glaucos Rocha, por exemplo, ele isola esse elemento dentro do contexto original de criação da personagem e se permite um novo espaço de experimentação que significa indagar-se: Eu posso ensaiar com a Glaucos Rocha descontextualizando-a, isolando-a como imagem, para trabalhar os tempos da expressão facial dela? Eu posso construir uma biografia apenas com o rosto? Assim, Pizzini abre um outro caminho, fazendo no cinema o que eventualmente Barthes fez com suas biografias em textos escritos ou que os pesquisadores de ciência fazem em seus laboratórios, pode dar certo, pode não dar. Mas o que importa para o cineasta é percorrer novos caminhos.

Em *Elogio da Graça*, Pizzini ancora-se na pesquisa iniciada na década de 90, e, a partir de uma nova filmagem, conduzido pelo relato de Maria Graça Sucksdorff (personagem/narradora), lança um outro olhar sobre o personagem Arne Sucksdorff. Nas palavras de Paulo Cesar Duque-Estrada³⁶, “o filme é na verdade, relato do que escapa ao relato.

Não se completando jamais em sua finalidade última, qual seja, a de tornar presente – e, portanto, inteiramente apreensível e disponível – a sua lei, o relato ou o texto se deixa ler mais de uma vez, interpretar mais de uma vez, retomar mais uma vez, e sempre mais uma e outra vez. (DUQUE-ESTRADA, 2008, p. 78)

³⁶ DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. *Sobre a ficcionalidade da Linguagem*. In: *Cine Imaginarium: Imaginação e Estética: Da Arte de fazer Psicologia, comunicação e cinema*. organização. Álvaro de Pinheiro Gouvêa. Rio de Janeiro: Companhia de Freud: Ed PUC-Rio: FAPERJ, 2008. P 78.

Pizzini ressignifica o material já existente e, desta forma, potencializa o arquivamento, a documentação e a interpretação da memória. O filme une a preservação da obra de Arne Sucksdorff e a lembrança ou esquecimento de Maria, como recursos específicos da linguagem cinematográfica. A estratégia de Joel é silenciosa, particular, solitária. Ele recolhe, coleta, seleciona, cola, e, assim, nos mostra que o experimental da arte está na potência de reinvenção das formas.

Não é uma escrita sobre si, mas uma escrita através de si que por si só já é um agir diante das afecções coletadas pela percepção. Assim, tais percepções extrapolam o campo da subjetividade e com a literatura (cinema) atingem aquele que lê (vê) como uma memória universal compartilhada” (BERGSON: 1999 p. 12)

Existem três aspectos que parecem ser decisivos nesse tipo de criação biográfica ensaística: a montagem; o uso de material de arquivos; e, a incompletude. Ao construir narrativas biográficas através de Glauce, colecionando seu rosto nos filmes que atuou, e através de Arne Sucksdorff, conduzido pelas lembranças de Maria, o cineasta não está preocupado em criar biografias fechadas, completas, concluídas. Podemos dizer que ele cria *biografemas* cinematográficos, filmes que nos afetam mais pela sua forma do que pelo seu conteúdo, com montagens que potencializam não só o biografado, sugerindo *percepções que extrapolam o campo da subjetividade*, mas também a própria obra, seu caráter experimental, provisório e incompleto que permite ao ensaio biográfico atingir memórias universais. Os arquivos utilizados na montagem, não tem como pretensão comprovar, provar, ilustrar nada. A estrutura dos filmes, erguida através da tensão de contrários e não de uma resolução sintética, orienta os arquivos que passam a agir como “salteadores que interrompem o caminho e roubam dos passantes a convicção”. (Walter BENJAMIN. Rua de Mão Única)

A primeira crítica que podemos fazer em relação às biografias em questão, é que elas estão descontextualizadas, pois não trazem informações “essenciais”, como se o personagem retratado está vivo ou morto, além de apresentarem uma ligação indireta com o passado. Ora, mas não é isso o mais natural para o cineasta que quer estimular uma recontextualização? A dedução argumentativa do convencimento não é a estratégia do

ensaísta comprometido com o risco de construir narrativas livres. “*Não tenho nada a dizer somente a mostrar*”, dirá Benjamin ao defender uma escrita ensaística. Desta forma, podemos dizer que há algo de Benjaminiano na montagem dos filmes de Joel Pizzini. Não interessa ao cineasta traçar as origens do material de arquivo utilizado, o importante em *Glauces e em Elogio*, assim como em todos os filmes do cineasta, é encontrar um corpo de montagem para acomodar o olhar do espectador. Para isso, as imagens de arquivo são constantemente descontextualizadas para que possam ser recontextualizadas. E, isso faz com que a obra tenha uma potência ou uma significação própria, independente da nossa capacidade histórica ou intelectual de retraçar todas as referências.

De tal modo, o desafio diante dos filmes de Pizzini, em particular, e dos ensaios fílmicos, em geral, é mais deixar-se abandonar a um outro tipo de encadeamento de ideias através das imagens, do que propriamente decifrar de que modo somos capazes de transpor aquela lógica que já existe em nós. É preciso deixar-se a deriva diante do filme, para que ele nos conduza no confronto entre o passado e o presente. Através de interrupções, associações – e não necessariamente um encadeamento linear causal - observamos o privilégio da imaginação sobre o entendimento, o elogio da fragmentação no lugar da completude sistemática, a possibilidade de acolher uma montagem de opostos e contradições sem uma síntese, a reflexividade da *poesia da poesia*, ou do *cinema do cinema*.

Adorno, no texto *O ensaio como forma* diz que só o ensaio constitui uma exceção que contesta a hegemonia de um sistema histórico, contudo, se o ensaio não é um sistema totalizante, ele também não é algo aleatório ou arbitrário. Como diz Giordano Bruno³⁷, “é lícito imaginar que uma mesma matéria transmigre para várias formas e figuras, de tal modo que, para amarrá-las continuamente a umas e as outras, seja preciso usar diferentes espécies de nós.” (BRUNO, 2012, p. 17)

Portanto, podemos dizer que no pensamento ensaístico de Walter Benjamin, assim como

³⁷ BRUNO, Giordano, (1548-1600). Os Vínculos; tradução Elaine Sartorelli. São Paulo: Hedra, 2012. (Coleção Bienal)

nos “biografemas” de Joel Pizzini, encontramos a marca do pensamento descontínuo, que opera através da montagem pela tensão que cada elemento coloca em relação ao outro. As dissonâncias, tensões e distorções que encontramos nos ensaios biográficos, *Glauces e Elogio*, nos suscitam questões variadas sobre nós mesmos e sobre o mundo ao redor.

Por isso indagamos: Que tipo de princípio de montagem podemos encontrar nas narrativas que iremos analisar?; Que tipo de princípio possibilita uma forma de organização, mesmo que experimental, fragmentária, que não seja pura e simplesmente dispersão completa?; Que tipo de processo significativo e de potencialização dos próprios objetos colecionados, a coleção proporciona?; De que maneira isso se dá? Essas são questões decisivas e que nos guiarão na análise dos filmes *Glauces: Estudo de um Rosto e Elogio da Graça*. Duas trans(a)bordagens de Pizzini, dois “biografemas”, nos quais o elogio da montagem e o elogio da memória preservam uma espécie de força criativa, como resistência crítica à velocidade das imagens, no mundo que vivemos hoje.

CAPÍTULO II - GLAUCES: Estudo de um rosto

2.1 Antes e depois da imagem: por uma genealogia dos afetos

Em seus dois livros, *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo*, Deleuze apresenta o cinema como uma forma de pensamento. A verdade do cinema, segundo ele, não está na história dos filmes, mas na criatividade de seus realizadores - inventores de signos e imagens. Os grandes cineastas são, para Deleuze, pensadores. No intuito de melhor entender o projeto de Bergson e a sua apropriação por Deleuze em seus dois livros sobre cinema, mostraremos, nesse capítulo, os tipos de imagens que se desdobram dessa concepção bergsoniana de consciência e suas implicações no ensaio biográfico *Glauces: Estudo de um Rosto*, de Joel Pizzini. Atentaremos para a constituição das imagens-movimento, em especial a imagem-afecção, e para a montagem – como a base necessária para a formação da narrativa.

Nosso objetivo é compreender como o cineasta, através do rosto da atriz Glauce Rocha, coletado no vasto acervo de filmes nacionais pesquisados, trabalha a linguagem cinematográfica para a construção de uma biografia poética, livre e descontínua. Pizzini subtrai do arquivo aquilo que não lhe interessa, e ao colecionar o rosto, permite que as imagens *entoem ao invés de representar*. Assim, a montagem do rosto de Glauce, nos diferentes papéis que viveu na ficção, desvelam uma *rostidade*, uma paisagem, que serve de espaço narrativo para que o real possa acontecer.

No livro *Imagem-movimento*, Deleuze divide o cinema em dois grandes grupos: o cinema narrativo clássico, composto por imagens orgânicas que remetem a um modelo de ação e reação em face ao que é dado (imagens-movimento); e o cinema moderno, aquele das imagens inorgânicas ou cristalinas, que rompem com o esquema sensorio-motor e apresentam situações ópticas e sonoras puras (imagens-tempo). Para Deleuze, o conceito de imagem aparece sempre relacionada à ideia de signo. O signo é visto não mais como uma relação entre significado e significante, mas como um efeito ou expressão de um sentido ou de uma ideia. Assim, o cinema produz signos específicos que funcionam como

ferramentas para a construção de um pensamento do cinema, dando expressão ao sentido cinematográfico.

O filósofo Henri Bergson (*Matéria e Memória*), serve de alicerce para a construção da gramática cinematográfica elaborada por Deleuze. Para Bergson, tudo é imagem e o conceito de imagem é a própria constituição da realidade, a qual não percebemos como algo completamente estático, pronto para ser percebido por uma consciência que dá sentido as coisas. A consciência percebe por intermédio dos sentidos – pontos de contato imediato com o real – e dos afetos produzidos por esses sentidos. Desta forma, a consciência não doa sentido ao real, nem cria uma realidade; é parte da percepção do mundo.

Materialistas e dualistas estão de acordo, no fundo, quanto a esse ponto. Consideram à parte certos movimentos moleculares da matéria cerebral: assim, alguns veem em nossa percepção consciente uma fosforescência que segue esses movimentos e que os ilumina o traçado; os outros desenvolvem nossa percepção numa consciência que exprime sem cessar, à sua maneira, os estímulos moleculares da substância cortical: em ambos os casos, são estados do nosso sistema nervoso que se supõe que a percepção trace ou traduza. (BERGSON: 2010, p. 19)

Assim, tudo o que vemos são imagens que se relacionam com outras imagens e que ganham sentido a partir de suas relações com centros de indeterminação – que são as próprias consciências. Essas imagens formam um conjunto e compreendem uma unidade mínima. O sentido dessa unidade mínima não pode ser resgatado fora do conjunto, que implica necessariamente um todo, chamado por Bergson de um corte móvel na duração. Deleuze, se apropria dessa ideia para elucubrar sobre as imagens e os signos que foram produzidos no cinema clássico, destacando as relações entre *o conjunto fechado, o movimento e o todo aberto*.

Segundo Deleuze, o conjunto fechado, corresponde ao enquadramento, a unidade mínima coincide com o plano, e o todo aberto, ou corte móvel na duração, é a montagem. O plano funciona, assim, como unidade básica, ponto de partida da máquina cinematográfica, extrapolando os conjuntos fechados em direção ao todo aberto, tornando-se imagem-

movimento. A consciência não é mais pensada como doadora de sentido e leitora do mundo, ela nasce do hiato, do intervalo, do interstício entre o ser e o ver, surge da ação e da reação das *imagens vivas*.

Sabemos que para Bergson, o universo é um conjunto de fluxos luminosos composto por imagens que, em contato umas com as outras, formam ondas de recepção e transmissão de movimento. Esse universo de imagens está em *devenir universal*, segundo Deleuze: “o plano das imagens-movimento é um corte móvel de um Todo que muda, isto é, de uma duração ou de um “devenir universal” (DELEUZE, 2009:101), ou seja, o bergsonismo nos leva a ver que existe um hiato, um intervalo na cadeia de ação e reação. É nesse intervalo que surgem as imagens-movimento. Para Deleuze esse fenômeno de intervalo se estabelece na medida em que o plano da matéria comporta tempo:

O que pode ocorrer então é o seguinte: em pontos quaisquer do plano aparece um “intervalo”, um hiato entre a ação e a reação. É o que basta para Bergson: movimentos e intervalos de movimentos que servirão de unidades... É evidente que este fenômeno de intervalo só é possível na medida em que o plano da matéria comporta tempo. Para Bergson, o hiato, o intervalo bastará para definir um tipo de imagem entre os outros, mas um tipo muito particular: imagens ou matérias vivas. (DELEUZE: 2009, p. 90-91)

Desse modo, constituem-se os centros de indeterminação que servem de tela, podendo fazer com que o contínuo fluxo de imagens encontre resistência, realizando um processo de reflexão. Com esses centros de indeterminação, as imagens começam a ser refletidas por uma *imagem viva*. Essa reflexão da imagem é a percepção. O que Deleuze quer dizer, é que há um sistema que varia e no qual todas as imagens agem e reagem umas em função das outras; a esse sistema se acrescenta outro, em que todas as imagens variam de acordo com uma única imagem, que recebe a ação de todas as outras em uma de suas faces e a ela reage numa outra face. Dessa forma, a percepção constitui o sujeito em sua relação com as coisas. Coisa e percepção da coisa não podem ser separadas, são como faces complementares de um processo, o processo de percepção.

Para Deleuze, perceber é subtrair, pois no encontro do sujeito com a coisa apreendemos aquilo que nos interessa. Existe, assim, uma relação dupla entre a coisa e a percepção da coisa. Por um lado temos a coisa em si, seu sentido objetivo; por outro, a coisa como nós

a percebemos, seu sentido subjetivo. No cinema, segundo Deleuze, essas duas faces da percepção (objetiva e subjetiva) fazem surgir as três variações das imagens-movimento: Imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção.

Do ponto de vista que nos interessa por enquanto, vamos da percepção total objetiva, que se confunde com a coisa, a uma percepção total subjetiva, que dela se distingue por simples eliminação ou subtração. É essa percepção subjetiva unicentrada que denominamos percepção propriamente dita. E é este o primeiro avatar da imagem-movimento: quando referida a um centro de indeterminação, ela torna-se “imagem-percepção”. (DELEUZE, 2009:104-105)

Contudo, a percepção não é somente um ato de subtração. Segundo Deleuze, quando o universo das imagens-movimento é confrontado com uma dessas imagens vitais, formando um centro, o universo passa a envolvê-la. Continuamos percebendo as imagens do universo, porém, sob um novo horizonte, o que constitui uma imagem-ação.

Com efeito, a percepção é só um dos lados do desvio, sendo a ação o outro lado. Aquilo a que se chama ação, para falar com propriedade, é a reação retardada do centro de indeterminação. Ora, este centro só é capaz de agir neste sentido, quer dizer, de organizar uma resposta imprevista, porque percebe e recebeu a excitação numa face privilegiada, eliminando o resto. O que equivale lembrar que toda a percepção é antes de tudo sensorio motora: *a percepção não está mais nos centros sensoriais do que nos centros motores, ela mede a complexidades suas relações.* (DELEUZE, 2009: 105)

Por fim, todo o processo de percepção, contém um aspecto intermediário, um entre faces. No intervalo entre a percepção e a ação está a afecção. A afecção permite que através do objeto o sujeito perceba a si mesmo, como se ele se sentisse por dentro. Sendo assim, a afecção é essencialmente o vivido.

Seria insuficiente pensar que a percepção, graças à distância, retém ou reflete o que nos interessa deixando passar o que nos é indiferente. Há forçosamente uma parte dos movimentos exteriores que “absorvemos”, que refratamos, e que não se transformam nem em objetos de percepção, nem em atos do sujeito; em vez disso eles vão marcar a consciência do sujeito e do objeto numa qualidade pura. É esse o último avatar da imagem-movimento: *a imagem-afecção.* (Deleuze, 2009:106-107)

Desta forma, a percepção pode ser interpretada como um quadro que absorve certas ações de acordo com a nossa necessidade, operando como uma subtração das imagens que recolhemos do mundo. Contudo, a percepção é um sistema sensorio motor e essas ações

podem sofrer um retardamento, produzindo um outro aspecto, subjetivo. Por fim, entre a percepção e a ação subsequente, existe um intervalo, um movimento de interiorização, que permite que o sujeito, diante de uma imagem ou sequência de imagens, se perceba a si.

Seguindo o pensamento de Deleuze, influenciado por Bergson, conhecemos as relações entre a consciência e a percepção natural, e, assim, chegamos aos três aspectos materiais da subjetividade, ou seja os três avatares da imagem-movimento: imagem-percepção; imagem-ação; e imagem-afecção. Agora, mergulharemos na biografia de um rosto em constante metamorfose, vincos de afetos que nos conduzirão na busca por novos sentidos.

2.2 Rosto, máscara, aura

No documentário *Glaucês – Estudo de um rosto* (2001), Joel Pizzini faz um retrato da atriz Glaucês Rocha (1933-1971), utilizando apenas trechos de filmes estrelados por ela. Sua vida aparece na montagem de forma entrelaçada com os papéis que viveu na ficção, sem dados biográficos ou textos informativos. O estudo começa com um close do cabelo de Glaucês, o limite, a moldura, tecido dito morto, mas que em sua estrutura de fio possui córtex e raiz. O mar serve de ambiente sonoro, expande e nos conduz para dentro do filme. Glaucês, sempre de costas, esquiva-se da câmera numa atuação desesperada. A voz do ator Paulo Autran, em *off*, entoia o poema-prólogo³⁸ escrito por Sérgio Medeiros e Joel Pizzini que relaciona a atriz à mítica, Glaucês, rival de Medéia. Vagamente, em silêncio, levemente, sozinha, solene, mãos caídas sobre o vestido, vemos, em câmera lenta, “a princesa de Corinto” subindo uma escada.

O prólogo que o poeta-cineasta cria ancora-se na origem do mito e nos aponta os primeiros versos das rimas visuais que serão construídas durante a narrativa. Ao intercalar os nomes das personagens vividas por Glaucês Rocha nos filmes garimpados, com os nomes dos pensadores e cineastas que penetraram no mito de Medéia, por exemplo, Eurípedes, Sêneca, Pasolini, o cineasta desconstrói qualquer sentido inaugural, tornando o sujeito biografado algo multifacetado. Para Roland Barthes, o sentido do mito tem um valor próprio e faz parte de uma história. Este sentido postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias de decisões. (BARTHES, 2010, p.208) Do desespero à esperança, da fraqueza à força, da tolice à sabedoria, do amor ao ódio, cada personagem citada, cada autor, cada rosto coletado, oferece qualidades que se unem a outras qualidades, para produzir qualidades outras.

³⁸ Poema-prólogo escrito por Sérgio Medeiros e Joel Pizzini: Glaucês era ninfa do alto mar / Glaucês era filha do Rei / Glaucês era azul claro / Glaucês é Terra Navalha Carne Transe / Glaucês é Electra ou GH / Glaucês é soberana / Glaucês era noiva de Jasão / Glaucês era princesa de Corinto / Glaucês era cintilante / Glaucês era Rival de Medéia / Glaucês é Sol, rio rua, lama / Glaucês era só / Glaucês era Glaucês ou Glaucês é Glaucês / Glaucês era filha de Cronos, Eurípedes, Sêneca, Pasolini / Glaucês era uma ninfa / Glaucês era verde / Glaucês era chamusca / Glaucês é pureza, Sara, Soraia, Helena, Frida, Dorina, Neuza Sueli / Glaucês é Rocha.

Conhecemos, então, os detalhes de Glauce. A câmera revela-se particularmente interessada no pequeno, no normalmente omitido. Em ações mínimas, suas mãos seguram uma navalha, um maço de dinheiro, pedras preciosas e acariciam lentamente o rosto de um homem. Os planos são intercalados pelo piscar preto da tela, que interrompe e evidencia os fragmentos, descortinando uma sequência de *close* - olho, boca, nariz. Diante do espelho, Glauce amarra o cabelo e libera o rosto.

Como vimos, a imagem-afeção é o intervalo entre a percepção e a ação. Deleuze, para aprofundar essa categoria das imagens-movimento, diz que a *imagem-afeção é o primeiro plano e o primeiro plano é o rosto*. Existe, assim, um processo de porvir que habita a face. Uma vez captado pela câmera, esse porvir transforma a face humana em uma paisagem, ou melhor dizendo em uma *rostidade*. O Conceito de *rostidade* é apresentado por Deleuze no livro *Mil Platôs vl. 3*, anterior aos livros sobre o cinema e escrito em parceria com Felix Guattari. Para os autores, o rosto, por causa de suas inúmeras expressões, é colocado como uma parte de um corpo que ultrapassa o próprio corpo. Tais desdobramentos do rosto servem para descaracterizar o que há de humano em suas expressões, pervertendo a própria anatomia, instaurando um “corpo-sem-órgãos³⁹” (Deleuze e Guattari, 1996: 48).

O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de inumano no rosto. É um rosto agir como se o rosto só se tornasse humano a partir de um determinado limiar: close, aumento exagerado, expressão insólita etc. O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio. “Rosto bunker”. A tal ponto que, se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, devir-imperceptível... (DELEUZE, 1996:36)

Deleuze e Guattari nos apresentam o rosto como um elemento que envolve uma política. (DELEUZE e GUATTARI, 2007, p. 50). O rosto estaria disposto a uma estratégia de poder que opera através da máquina abstrata de *rostidade*. Ou seja, pela tentativa *maquímica*, uma organização produtiva, de formação de unidades de rosto. (DELEUZE e

³⁹ Corpo-sem-órgãos: conceito retirado de Artaud e desenvolvido por Deleuze e Guattari nos livros: *Anti Édipo* e *Mil Platôs*. Mais do que uma noção bem definida, funciona como um conjunto de práticas. Sendo assim, um corpo sem órgãos busca outras formas de viver a vida, outras disposições e sensações. Um corpo que não perde o devir, um corpo em acontecimento, que é condição de si.

GUATARI, 2007, P 44).

Isso que o rosto expõe e revela não é qualquer coisa que possa ser formulada nessa ou naquela proposição significativa, nem mesmo é um segredo destinado a restar para sempre incomunicável. A revelação do rosto é a revelação da própria linguagem. Essa não tem, conseqüentemente, nenhum conteúdo real, não diz a verdade sobre esse ou aquele estado da alma ou de fato, sobre esse ou aquele aspecto do homem ou do mundo: é unicamente abertura, unicamente comunicabilidade. Caminhar pela luz do rosto significa *ser* essa abertura, padecer dela. (AGAMBEN: 1996, p 74)

Para Agamben, todos os seres vivos manifestam-se na aparência. Porém, apenas o homem visa apropriar-se dessa abertura para tornar-se o próprio ser manifesto. Na linguagem, a natureza é transformada em rosto e *emerge como castidade, perturbação, descaramento ou vergonha*. Assim, torna-se o território de uma luta pela verdade. Diferente dos animais que não se reconhecem nos espelhos, o homem, querendo apropriar-se de sua própria aparência, separa as imagens das coisas, dando-lhes um nome. “Ele transforma o aberto em um mundo, isto é, em um campo de uma luta política sem quartel. A essa luta, cujo objeto é a verdade, chama-se História”. (AGAMBEN, 1996, p 75)



Figuras 2, 3 e 4

Glauce é pureza, Sara, Soraia, Helena, Frida, Dorina, Norma Sueli. Pizzini apresenta o rosto de Glauce em uma sequência relativamente curta de oito planos fechados, sincronizada com a *voz off* da atriz fazendo uma contagem, que paulatinamente se intensifica em agressividade, denunciando desejos e paixões. Na superfície refletora do rosto de Glauce - na tremura dos lábios, no brilho do olhar, no movimento contido da cabeça – vemos afecções, linhas fragmentárias que indicam: admiração; desejo; resignação; inquietude; dúvida; medo; raiva; sentimentos que se revezam para marcar

“um mínimo de movimento para um máximo de unidade refletora e refletida nos rostos”, que nos fazem sentir e indagar: “Que se passa contigo, que tens tu, que sentes?”. (DELEUZE, 2009, p.139)

Um grande número de close-ups pode mostrar o instante único em que o geral é transformado em particular o que amplia e aprofunda a nossa visão de partes recônditas de nossa vida polifônica. O close-up irradia uma atitude humana ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade. Os bons close-ups são líricos: é o coração, e não os olhos que os percebem. (BÉLA BALÁZS: IN: XAVIER: 2008, p. 90)

Ao colecionar o rosto de Glauce, dispondo-o em séries e definindo unidades, podemos dizer que o cineasta constrói “um atlas que exercita” (Benjamin, 1996, p.102), pois causa um fascínio que pode ser sentido por qualquer um, porque conta histórias que revelam verdadeiros mapas da mente humana e brotam de uma fonte universal da qual todos compartilhamos. *Um Oriente ao oriente do Oriente*. Conduzidos por uma engrenagem sempre movente, cambaleamos através das vias contidas nas diversas camadas de um único rosto, como um fenômeno biológico, expressões dos órgãos de um corpo, parte da constituição de todo ser humano. A bordo dos rostos interpretados por Glauce Rocha, vivemos a nossa própria vida.

Tecnicamente, para Walter Benjamin, os rostos não formam um “atlas”, mas uma “galeria”. Contudo, a expressão “um atlas que exercita” foi usada por Benjamin⁴⁰ para qualificar a série fotográfica *Cidadãos do século XX*, realizada pelo fotógrafo August Sander, no início do século XX. A ambição de Sanders, era realizar um recorte da sociedade do seu tempo, apresentando retratos de diversas categorias sociais. Para Benjamin, o que distingue o projeto de Sanders não é tanto a galeria de retratos, mas sua metodologia e suas estratégias de apresentação, baseadas em um sistema de classificação que se aproxima do arquivo, com grupos e subdivisões ordenados em listas. Os rostos retratados por Sanders são superfícies de inscrição de sua época histórica, assim como os rostos de Glaucos nos diferentes filmes selecionados e que foram realizados no período

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. Pequena História da fotografia. In: Obras Escolhidas. VI. 01. 1994. P. 91-108

de duas décadas do cinema brasileiro (1952 -1972).

Como exemplos de atlas que se aproxima da noção de história como coleta e recordação, apresentada por Walter Benjamin em suas teses, podemos citar o Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg. Inspirando-se em reflexões sobre a memória como inscrição, Warburg montou um arquivo visual e temático, servindo-se de imagens retiradas da história da arte como um potente arquivo de memória. Os painéis Mnemosyne consistem em grupos de imagens encontradas e organizadas, por certos motivos recorrentes de temas, gestos e expressões corporais. Em cada painel, podemos encontrar desde séries de gravuras e pinturas dos mestres antigos, até cópias e adaptações de um artista a outro, ou seja, qualquer imagem que estabeleça relações visuais com o todo. No atlas de Warburg, o conceito de arquivo é, pois, uma espécie de dispositivo de armazenamento de uma memória cultural.

Para Anna Maria Gouch⁴¹, o projeto Mnemosyne não é apenas a coleção de uma memória social e coletiva, mas também uma das primeiras tentativas de interpretar esta memória por meio das reproduções fotográficas. Para ela, “Warburg tende a reconstruir uma história, um conhecimento universal das coisas, a partir de uma visão policêntrica que subverte a visão da história ampla e das épocas históricas.” (GOUCH: 2013, p.243). À primeira vista o que parece unir as práticas de Sanders, Warburg e Pizzini é um procedimento particular de montagem que organiza e sistematiza o arquivo. Uma espécie de *collage* que pode ser apreciada com recorrência na maior parte das práticas artísticas das vanguardas, “que beneficia novos conceitos como índice, serialidade, repetição, sequencia mecânica, inventário e o trabalho com temas e conceitos livres de toda progressão linear”. (GAUCH: 2013, p. 245). Falaremos sobre *collage*, memória e montagem, mais adiante. Por ora, voltemos para o rosto.

Para Deleuze, o cinema, através do close, aumentou a potência do rosto, ultrapassando a

⁴¹ GAUCH, Ana Maria. *Os lugares da memória*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013.

pose da fotografia e abrindo espaço para a “paisagização” da face. Deleuze e Guatarri vão além do rosto humano e afirmam que qualquer primeiro plano, todo close enquadrado pela câmera, passa a definir um rosto. O rosto é visto como um desenho no qual o muro branco é preenchido por um buraco negro - uma bola, duas bolinhas, um nariz, uma boca. Esse muro branco permite que o rosto possa significar alguma coisa, permite que exista ali uma inscrição. Quando um rosto nos olha, essa imagem constrói, em cada um, o reflexo do mesmo vazio. “O rosto não é um involucro exterior àquele que fala, que pensa e que sente. A forma do significante na linguagem, suas próprias unidades continuariam indeterminadas se o eventual ouvinte não guiasse suas escolhas pelo rosto daquele que fala.” (DELEUZE:1996:43)

Para Deleuze e Guatarri, o rosto funciona como uma placa nervosa que reflete ao mesmo tempo que retém luminosidade. Dessa forma, o primeiro plano no cinema, extrapola a face humana, entrando em processo de devir. Para Deleuze, o rosto não é parte, é todo. Um todo em si criador de sentido. A significância do rosto é a sua potência de produzir um significado. Essa potência só pode ser percebida como significando algo, em contraste com alguma coisa que não signifique nada, sua polaridade oposta. A significância é aquilo que aponta para alguma coisa e diz: Isso significa isso! E o quê é que diz: isso significa alguma coisa? “É um muro branco com a superfície sobre o qual você se inscreve e diz aqui tem alguma coisa inscrita”. Muro branco, tela branca; face. Ao contrário disso, temos o buraco negro que é o vazio sobre o qual se instala um processo de subjetivação.

É somente através do muro do significante que se fará passar as linhas de a-significância que anulam toda recordação, toda remissão, toda significação possível e toda interpretação que possa ser dada. É somente no buraco negro da consciência e da paixão subjetivas que se descobrirão as partículas capturadas, sufocadas, transformadas, que é preciso relançar para um amor vivo, não subjetivo, no qual cada um se conecte com os espaços desconhecidos do outro sem entrar neles nem conquista-los, no qual as linhas se compõem como linhas partidas. (DELEUZE e GUATARI, 1996, p 59.)

Vemos aqui, um rosto com dois polos: Às vezes pensa alguma coisa, *apresenta uma unidade reflexiva*; às vezes sente alguma coisa, *aparece como uma série intensiva*. Segundo Roberto Machado, no rosto intensivo, os traços de *rostidade* escapam do

contorno para expressar uma potência pura, passando de uma qualidade a outra numa escala de intensidade. O rosto reflexivo acontece quando os traços permanecem aglutinados sob o domínio de um pensamento fixo e sem devir, exprimindo uma qualidade comum a coisas diferentes. (MACHADO: 2010, p. 262) Estamos diante de dois processos: 1) dizer que uma coisa suporta um sentido, uma mensagem; e, 2) tornar-se sujeito. Tornar-se sujeito é um salto no vazio. É o buraco que temos dentro de nós, o qual tentamos preencher a todo custo.

Deleuze relaciona a sua teoria do rosto à teoria de que a subjetivação não existe sem um buraco negro sobre o qual se aloja nossa consciência. No rosto, lemos uma superfície que imprime sobre o significado certos sentidos, certas sensibilidades, uma ironia, uma galhofa. Existem traços no rosto que são indicativos de sentidos, indicadores que somos capazes de ler em qualquer rosto e, que, por isso, não são traços individuais. “O rosto é uma redundância e nos reflete a nós mesmos.”(DELEUZE, GUATARRI, 1996, p.55)

Meu rosto é o meu *fora*: um ponto de indiferença acerca de todas as minhas propriedades, acerca disso que é próprio e do que é comum, disso que é interno e do que é externo. No rosto, estou com todas as minhas propriedades (o meu ser moreno, alto, pálido, orgulhoso, emotivo...), mas sem que nenhuma delas me identifique ou me pertençam essencialmente. Ele é o limiar de desapropriação e de desidentificação de todos os modos e de todas as qualidades nas quais elas devêm pura comunicabilidade. Apenas onde encontro um rosto, um *fora* me chega, encontro uma exterioridade. (AGAMBEN, 1996, p. 80)

Segundo Agamben, o rosto é um ponto de indiferença acerca daquilo que é próprio e do que é comum, do que é interno e do que é externo. Pizzini costura as imagens de arquivo de forma não cronológica e cria um espaço e um tempo virtuais, puramente cinematográficos, em que a atriz contracenava consigo mesma e revela todas as suas faces. Não há fotos ou depoimentos, apenas fragmentos manipulados com rigor e delicadeza que revelam o intenso, engajado, e, versátil talento de Glaucê Rocha. Em *Glaucês*, o que parece importar é a percepção de uma imagem-afecção a ser constantemente reinventada e que estrutura, dando ritmo ao fluxo audiovisual. Para o roteirista Sérgio Medeiros, *Pizzini encontra uma forma que acomoda a desordem. Ele admite o caos sem tentar dizer*

que o caos é outra coisa. Assim, atinge outras visões e nos conduz a outros devires ou potências fabuladoras.

O afeto puro, o puro exprimido do estado de coisas, remete com efeito para um rosto que o exprime, (ou para vários rostos, ou para equivalentes, ou para proposições). É o rosto, ou o equivalente, que recolhe e exprime o afeto como uma entidade complexa e assegura as conjunções virtuais entre pontos singulares dessa entidade... (DELEUZE:2009, p.160)

Desta forma, através da passagem de um plano a outro, da modulação do tempo, das metamorfoses faciais de uma imagem a outra, o cineasta constrói novos pontos de vista sobre o mundo. Passamos a ser, a sofrer, a sorrir conduzidos pelo rosto da atriz e pela dança do seu corpo no espaço cênico do filme. Essa identificação faz desabrochar nossa própria subjetividade e cria uma nova realidade a qual Deleuze chama de *dividual* (DELEUZE: 2009, p.140), pois une uma reflexão coletiva com as emoções particulares de cada indivíduo. Assim, o rosto vale não só pelo seu contorno, sua unidade refletora, mas também pela série de sensações que suas partes atravessam sucessivamente, ganhando cada parte uma certa independência momentânea. É como se traços de *rostidade* escapassem ao contorno para denunciar sensações que nos aproximam de algo primitivo.

Cada rosto, grande plano ou fragmento colocado no filme, nos ajuda a ver os seres e as coisas nas suas partes separáveis, e, ao isolar essas partes, ao torná-las independentes, estabelecemos uma nova dependência. No filme, não estamos diante de uma auto-representação nem de um documentário nostálgico sobre uma personalidade em desaparecimento. Estamos diante de um ensaio, que expõe tensões e paradoxos de um devir-mulher, distante de purismos ou ideias pré-concebidas. Glauce é puta, é romântica, é vulnerável, é revolucionária e a montagem de sua atuação evidencia o processo de reconstrução e reinvenção da memória e identidade do feminino. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares das personagens. É neste fato que consiste o ato psicológico de identificação. “Nada comparado a esse efeito de identificação já ocorreu ,em qualquer outra forma de arte”. (BÉLA BALÁZ: XAVIER: 2008, p. 90)

Para Béla Baláz, um grande número de close-ups pode mostrar o instante mesmo em que

o geral é transformado em particular. O close-up mostra as faces das coisas e também as expressões que nelas são significantes, sendo reflexos de expressões de nosso próprio sentimento subconsciente. O fato de que os traços do rosto podem ser vistos lado a lado, o espaço – que os olhos estão em cima, os ouvidos nos lados e a boca mais abaixo – apaga toda referência ao espaço quando vemos, não uma figura de carne e osso, mas sim uma expressão ou, em outras palavras, emoções, estados de espírito, intenções e pensamentos, ou seja, coisas que embora nossos olhos possam ver e nossos ouvidos escutar, não estão no espaço. Pois sentimentos, emoções, estados de espírito, intenções, pensamentos, não são, em si mesmos, pertinentes ao espaço, mesmo que sejam visualizados através de meios que os sejam. (BÉLA BALÁZ: XAVIER: 2008, p. 91)

A expressão facial, a fisionomia, possui uma relação com o espaço semelhante à relação da melodia com o tempo. Os traços isolados, naturalmente, aparecem no espaço: mas o significado das suas relações entre si não é um fenômeno pertencente ao espaço, tal como não o são as emoções, pensamentos e ideias manifestos nas expressões faciais que vemos. Estas são como imagens e, ainda assim, parecem fora do espaço: Tal é o efeito psicológico da expressão facial. (BÉLA BALÁZ XAVIER: 2008, p. 94)

O rosto de Glauce nos serve de espelho e nele nos identificamos e podemos reconhecer impulsos universais: o desejo de ser amado e compreendido, de ter êxito, de sobreviver, de ser livre, de obter vingança, de consertar o que está errado, de buscar auto expressão. Enquanto dura a experiência do herói, nós nos projetamos nele e sabemos como é sentir: raiva, desejo, amor, patriotismo, cinismo ou desespero. Por Glauce ser uma pessoa real, não é apenas um traço, mas uma combinação única de muitas qualidades e impulsos, alguns deles conflitantes. Uma personagem dilacerada por forças opostas, entre o amor e o dever, que confia, suspeita, espera. Com Glauce, crescemos.

É somente no interior do rosto, do fundo de seu buraco negro e em seu muro branco que os traços de rostidade poderão ser liberados, como os pássaros; não voltar para uma cabeça primitiva, mas inventar as combinações nas quais esses traços se conectam com traços de paisageidade, de musicalidade, eles mesmo libertos de seus respectivos códigos. Com uma tal alegria que não seria apenas a de um desejo de pintar, mas de todos os desejos, os pintores se serviram do rosto mesmo do Cristo em todos os sentidos e em todas as direções. (DELEUZE e GUATARI, 1996, p 59.)

Glauces: estudo de um rosto, é um filme afetivo por excelência e sua primeira linha de força, é justamente adotar o critério do rosto como paisagem. Tal escolha potencializa as

qualidades-poderes da imagem-afecção e fertiliza, a cada corte ou micromovimento, as infinitas atualizações possíveis diante da imagem. Assim, cria-se um *espaço qualquer* onde o *complexo significável*, ou seja, aquilo que o afeto reúne e divide, possa ao mesmo tempo se manifestar e mudar de natureza, *consoante as reuniões que opere ou as divisões que sofra*. (DELEUZE: 2009, p. 163) Desta forma, é a conjunção virtual assegurada pela expressão, rosto ou proposição, que dá unidade ao afeto.

Como explica Deleuze, os conceitos de qualidade-poder e espaço-qualquer, presentes na ontologia do rosto, na *rostidade*, são os dois signos essenciais da imagem-afecção. (DELEUZE: 2009, p. 170) Em virtude desse processo de rostificação do primeiro plano, estados de coisas espaço-temporais perdem sentido e surgem novos espaços, espaços indeterminados ou *espaços-qualsquer*. Para Deleuze, O rosto é uma ordem de semelhança que diz que estamos nos dando com coisas vivas. Sendo o rosto aquilo que contem um contorno animado das coisas, onde há um rosto, há uma animação e, portanto, ele é veículo de aura - uma animação do inanimado. (Lissofsky)

Pizzini é um contador de histórias que nunca perde de vista o fato de que independentemente das ideias comunicadas, filmes tem de estimular o pensamento das plateias. O cineasta desenvolve um estilo próprio para lhe dar com o interior humano e, apesar de Glauce Rocha continuar inalcançável, o quadro que se forma é de um ser humano altamente emocional, que ama e que busca a felicidade. A câmera enquadra os rostos por períodos de tempos impensáveis, enquanto a atriz luta com suas angústias, medos e limitações. O rosto passa então a criar sonhos e fantasias, e, os mistura à realidade de forma tão habilidosa que aos poucos um sentido novo emerge no nosso coração.

Na metade do filme, (16:24) Glauce olha para a câmera e declama um monólogo sobre as ambições de uma mulher. “*O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos, como qualquer outra mulher. Mas fui lançada no coração do meu tempo.*” Por três vezes ela erra o texto e sua atuação é interrompida. A concentração fixa, impregnada no olhar, se dissipa e brota concentrada no tímido sorriso de canto-de-boca. O braço sobe num

movimento automático, bloqueia a nossa visão e separa o corpo da atriz da câmera. Nessa sequência, Pizzini nos revela a *physis do rosto da atriz*, sua força, sua *pluripotencialidade*, que tende a ocultar-se, mas que de si mesmo brota, presentifica. Assim, o cineasta da continuidade a um ciclo eterno de tornar-se aquilo que já é (ou era).

Há, então, uma ruptura espaço temporal, e Glauce é exposta em uma colagem de seus muitos papéis. Da personagem de *Uma aventura no Rio*, 1953, de Tito Gout, até a de *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*, 1972, de Luiz Sergio Person, passando por Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra e Glauber Rocha, a máscara cai, vão se os anos, as horas passam, a atriz na maturidade deixa aquele jeito de menina introvertida de Campo Grande, torna-se uma mulher séria, talentosa, engajada. Franqueza, lealdade e generosidade são dados biográficos disfarçados nos vincos do rosto da atriz.

No plano zenital de *Terra em Transe*, o mar nos remete a *Limite*, de Mario Peixoto e volta a estar presente na ambiência sonora, enquanto a trilha se confunde com a buzina de um navio em partida. *Close* no rosto de Glauce. Ela olha para o chão e lentamente desloca a cabeça da direita para a esquerda do quadro, com um movimento pálido. Na duração desse deslocamento, somos surpreendidos por uma tragicidade branca, “um rosto engessado, defendido pela superfície da cor e não por suas linhas; em toda essa neve, simultaneamente frágil e compacta, só os olhos negros, como uma polpa bizarra, aparecem como duas feridas abertas e um pouco trêmulas.” (BARTHES: 2010, p. 71)

Aos 23:31 minutos de filme, o monólogo volta com muita força narrativa. Neste momento, o mais longo plano do filme, que é interrompido várias vezes até se concluir, torna-se evidente o virtuosismo tanto da atriz quanto da montagem. É neste plano também que a realidade histórica adquire maior importância. No monólogo em primeira pessoa, ressoam os vestígios biográficos precisos e firmemente expressos.

O que sabe você das ambições? Eu queria me casar, ter filhos, como qualquer outra mulher. Mas fui lançada no coração do meu tempo. Eu levantei nas praças o meu primeiro cartaz. Eles vieram, puseram fogo, amigos morreram, me prenderam, me deixaram muitos dias em uma cela imunda, com ratos mortos, me deram choques elétricos, me seviciaram. E me libertaram com as marcas. E mesmo assim eu levei meu primeiro, segundo, terceiro e sempre, cartazes e panfletos. E nunca por orgulho. Era uma

coisa maior. Em nome da lógica dos meus sentimentos. Essas foram as ambições normais de uma mulher normal. De que outra ambição eu posso falar que não seja de felicidade entre pessoas solidárias e felizes? (Terra em Transe)

Consta nas biografias sobre a atriz, que diante de uma vida pessoal dilacerada por situações imprevistas, inúmeros aborridos e relacionamentos conturbados, toda a sua energia foi direcionada para o trabalho. Em 1952, atuava na companhia de Alda Garrido e logo alcançou prestígio perante o público e a crítica. Ao longo de duas décadas de carreira, atuou em 55 montagens teatrais, meia centena de programas de televisão e em 23 filmes brasileiros. Glaucete ficou conhecida pela sua força produtiva. De manhã trabalha na TV, à noite no Teatro e ainda encontrava tempo para atuar no cinema e na luta política, contra a censura e pela regulamentação da carreira de ator. Sua entrega foi total, até a exaustão do corpo e a morte prematura no set da TV Tupi, enquanto fazia a novela “O Hospital”. Em 12 de outubro de 1971, morreu de infarto – assim como sua mãe.

A busca da unidade é a grande paixão do cineasta, seu tormento e sua nostalgia: a unidade a esperança de atingir o ponto de fechamento do círculo, quando aquele que avançou até determinado ponto recebe o direito de se voltar e de surpreender, como um todo unido de forças infinitamente opostas que o dividem. A montagem do filme descreve essa divisão a dispersão dos valores em sistemas irreduzíveis. A vertigem da infinidade que impele cada um deles a ocupar todo espaço e ao mesmo tempo, a se esvaecer no abstrato em que ela reina, a lógica que introduz a sua própria dissolução, o irracional que triunfa sob a máscara da razão. (Blanchot, 2012, p. 175)

O cineasta busca, entre o acidente e a intensão, uma via de passagem, uma invenção. Esse lugar é fértil, faz brotar pensamentos e gera sensações – afectos e perceptos. (DELEUZE: 2010, p. 193). Nas palavras de Mauricie Blanchot, “o tempo se revolve na leveza e precisão de seus gestos trágicos. Nada aí que não signifique a solidez das coisas humanas e a segurança de uma arte destinada a ser eterna”. (BLANCHOT, 2013, p.170) Em *Glauces*, Pizzini faz do rosto da atriz, subtraído de sua obra, uma representação simbólica do amor, do devir-mulher, do devir-universal, da humanidade e, assim, nos apresenta com dúvidas e novas disposições. Ao perceber a potência do rosto trágico da atriz, o cineasta revela a paisagem de sua alma. Em suma, Pizzini realiza um *biografema*, usando

os rastros deixados pela conterrânea de Dourados, e, assim, interpreta a vida do outro a sua maneira. O cineasta utiliza o rosto, o *close*, a imagem-afecção para elaborar um sistema próprio. Esse sistema cria torções, faz nascer algo que não existe, reflete afetos e diminui distâncias.

2.3 Amor: uma narrativa em 3 atos

Depois de receber o convite do Itaú Cultural para a realização de um documentário sobre uma personalidade brasileira, Pizzini concentrou seus esforços na odisséia de reunir todos os filmes que Glaube Rocha havia atuado em sua curta, porém intensa, carreira. O cineasta conta que foi necessário um profundo mergulho na vida da atriz, com o intuito de transfigurar tudo em uma narrativa, *que permitisse um fluxo, que tivesse ritmo, que fosse envolvente, sem resvalar para um cinema ontológico ou de tese*. O termo estudo, tomado de empréstimo da pintura, ampliou ainda mais o campo de experimentação, permitindo que o cineasta recortasse, escurecesse e iluminasse certas áreas da imagem, sem desrespeitar o material original. Segundo Pizzini, seu objetivo durante o processo era extrair a expressividade de Glaube, *como se a convidasse para atuar num filme sobre a sua própria vida*, sem se preocupar com a veracidade documental.

A pesquisa de campo incluiu horas na cinemateca do MAM e na Cinemateca Brasileira, além do contato com algumas famílias, guardiãs de acervos particulares, por exemplo, as famílias de Glauber Rocha e Alex Vianny. De acordo com Pizzini, era comum no século passado que um caminhão de lixo recolhesse os copiões, restos e outras sobras de película não usados nas montagens dos diretores. Além de haver uma preocupação com a censura (no caso de *Terra em Transe e Rio 40°*), esse material era utilizado para a confecção de vassouras.

Sensível diante do potencial das “sobras” de Glauber Rocha, Mário Muracan, assistente de montagem de *Terra em Transe*, com o aval de Zelito Vianna, produtor do filme, depositou o material na Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte, onde uma equipe de pesquisadores catalogou e conservou as películas. Quando o *Tempo Glauber* foi criado, em 1983, com o consentimento de Darcy Ribeiro, então vice-Governador do Estado, tudo voltou para o Rio de Janeiro. Pizzini, sabendo da existência de uma tal *caixa preta com os restos de Glauber*, entrou em contato com Dona Lucia Rocha, que também alimentava o desejo de saber o que havia na tal caixa.

Se o plano pode ser apresentado como o elemento mínimo do cinema, é a montagem, por sua vez, que articula as imagens-movimento, permitindo que o todo ganhe sentido. Esse todo emerge das relações entre o conjunto das imagens e sua unidade mínima. Nessa operação, que sempre existiu, na pintura, na literatura, na música, elementos que nunca estiveram juntos, passam a habitar um único organismo. A diferença da montagem no cinema em relação as outras artes, é que, no cinema, as emendas permanecem visíveis, as fronteiras entre as imagens e sons são nítidas. A essência do cinema narrativo constitui-se, assim, pela articulação das imagens-movimento através da montagem. É com a montagem que o conjunto pode indicar a continuidade de uma história, o perfil de uma personagem e o desencadear de ações e reações das sequências.

Lev Kulechov⁴³, Hugo Munsterberg⁴⁴, Serguei Eisenstein⁴⁵, montar é construir um discurso, é criar um tempo e um espaço onde conexões são estabelecidas. Segundo Deleuze, o tempo, quando advém da montagem, é uma imagem indireta e, portanto, subordinado ao movimento. Só podemos perceber essa imagem indireta do tempo, por intermédio das imagens-movimento sequenciadas em uma montagem. A montagem cinematográfica evidencia claramente que o universo das imagens não é um recalque da realidade. Para Eisenstein, no cinema, quanto mais a montagem evidencia essa descontinuidade, mais visível ela se torna, e, por isso, foi desde cedo associada à vanguarda. No momento em que há montagem, há manipulação de dados brutos que podem ser agenciados livremente. Existem protocolos que podem ser seguidos, mas a montagem é livre, isto quer dizer, que existe um campo vasto de experimentação e de arbítrio que evidencia a escrita cinematográfica e a subjetividade do autor.

Para a montagem do estudo sobre o rosto, foram reutilizados cerca de 13 minutos excluídos de *Terra em Transe*. Esse material inédito, além de revelar as escolhas do cineasta, serviu de poderoso material para o estudo dos métodos de Glauber Rocha. Por

⁴³ Lev Kulechov (1899 – 1970) cineasta e teórico russo, ajudou a fundar e ensinou na primeira escola de cinema do mundo. A Escola de Cinema de Moscou. Para Kulechov a essência do cinema era a montagem. Foi professor de Eisenstein.

⁴⁴ Hugo Munsterberg (1863 – 1916) filósofo do cinema, considerado pai espiritual de muitas correntes da teoria cinematográficas.

⁴⁵ Serguei Eisenstein (1898 -1948) Filmólogo e importante cineasta soviético.

se tratar de um ensaio sobre Glauce Rocha, Pizzini destacou a personagem, desenvolvendo apenas algumas sequências que foram fragmentadas na montagem parabólica do transe. Outra forte referência para a montagem dessa *biografia herege*⁴⁶, foi o filme de Mathias Muller, *Home Stories*, no qual cenas de filmes de Hitchcock são montadas para formar uma coreografia de olhares. No caso de *Glaucos*, é o rosto de uma atriz que se desdobra em várias camadas.

Além das imagens inéditas de *Terra em Transe*, descartadas por Glauber Rocha e redescobertas por Pizzini, foram coletados trechos de 19 filmes depositados em diferentes acervos brasileiros. São eles: *Uma Aventura no Rio* (1953), de Tito Gout; *Rua sem Sol* (1954) de Alex Vianny; *Rio 40 Graus* (1954) de Nelson Pereira dos Santos; *Noivo da Girafa* (1957), de Victor Lima; *Traficantes do Crime* (1958), de Mario Latini; *Mulheres e Milhões* (1961), de Jorge Leli; *Um Caso de Polícia* (1959) de Carla Civelli; *Os Cafajestes* (1962) de Ruy Guerra; *Cinco vezes Favela* (1962), de Leon Hirszman; *Homenaje a La Hora de La Siesta*, 1962, de Leopoldo T. Nilson; *Sol Sobre a Lama* (1963), de Alex Vianny; *O Beijo* (1965), de Flávio Tambellini; *A Derrota* (1967), de Mário Fiorani; *Na Mira do Assassino* (1968), de Mário Latini; *Jardim de Guerra* (1968), de Neville D'Almeida; *Navalha na Carne* (1970), de Braz Chediak; *Um Homem sem importância* (1970), de Alberto Salva; *Dia Marcado* (1971), de Iberê Cavalcanti; e *Cassy Jones: O Magnífico Sedutor* (1972), de Luiz S. Person. Filmes significativos na filmografia brasileira, *alguns em estado lamentável de conservação, rumo à lixeira da história*.

Para a composição sonora do filme, foram utilizadas: a *Ópera Média*, de M. A Charpentier (1635-1704), arranjadas por Livio Tragtenberg; as *Bachianas nº 3*, de Heitor Villa-Lobos; Gal Costa, interpretando a canção *Olá*, de Sergio Ricardo; e, *O Belo Indiferente*, monólogos de Jean Cocteau gravados em vinil por Glauce Rocha. O desenho de som inspira-se no mesmo princípio da montagem das imagens, misturando em várias sequências ruídos, fragmentos de músicas, trechos de diálogos que evidenciam a

⁴⁶ Termo utilizado por Pizzini em diversas entrevistas e que se refere ao mesmo tempo a Adorno, em *O ensaio como forma*, a respeito do ensaio como uma *literature herege*, e, ao título *As últimas palavras de um herege*, de Pier Paolo Pasolini (1983).

separação da palavra em relação a imagem. As palavras não explicam a imagem que é apresentada, elas indicam outras imagens, que se complementam com a primeira, gerando uma terceira. O cineasta conecta a ideia do documentário com a ideia da música, criando uma cadência de temas que retornam, e essas recorrências evidenciam as irregularidades inesperadas do mundo dos ritmos e das imagens. Em *Glauces: estudo de um rosto* observamos uma montagem de associações, pautada por um princípio musical no qual a sincronização interna “oculta” vai muito além da sincronização externa. “Esta é, uma realidade, uma questão de encontrar uma sincronização interna entre imagem tangível e os sons percebidos de modo diferente.” (EISENSTEIN: 2002, p. 59)

Pizzini cria um *sampler* de imagens e sons, que remete a uma forma híbrida, sem regras nem definição exata, mas que articula modos de abordagem e composição variados, objetos e discursos heterogêneos, no qual a imagem é um dado a ser trabalhado em relação a outras imagens e sons. Assim, pouco a pouco, encontramos novas dimensões temporais dentro da própria imagem. Estamos diante de uma montagem experimental, como se todos os materiais fossem transformados em um filme histórico universal, projetado num rosto através de uma cadência musical, que gera conexões as vezes até mais profundas do que as puramente cronológicas. A montagem do material de arquivo funciona no filme de Pizzini como um gesto poético, e, através de sugestões que privilegiam o caminho estético, atingimos a história e a sociedade.

As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos enquanto alguém não se dê o trabalho de lê-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las, fora dos clichês linguísticos que suscitam os clichês visuais. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 44).

Segundo Didi-Huberman, as imagens de arquivo são indecifráveis e sem sentido até serem trabalhadas na montagem. Fotografias ou imagens em movimento ganham significado ao serem montadas, colocadas em relação com outros elementos, outras imagens e temporalidades, outros textos e depoimentos. Neste sentido, Pizzini indica à percepção do espectador o seu trabalho de montagem, e, assim, agrega novo valor às imagens outrora guardadas. O cineasta faz livres associações de coisas que vão se

concatenando e cria pequenos labirintos temporais que servem de abertura para novos mundos. Como um arqueólogo que concentra sua paixão na busca por vestígios, Pizzini procura um rosto, uma máscara múltipla e não se preocupa em interpretar uma única máscara.

Assim, o princípio da montagem, diferente da representação, obriga o espectador a pensar, e é graças a isso que atinge uma força de emoção criadora interior que distingue a obra poética do simples enunciado lógico dos acontecimentos. O cineasta atua sobre as imagens e nos convida a reconfigurar a relação com nós mesmos e com o outro. Glauce empresta seu rosto à obra, dando à obra um corpo. Algo se subtrai e nos atinge na presença desse rosto oferecido ao olhar. Tal gesto reconstrói algo que já está lá, mas deve ser reinventado em um incessante apelo ao outro. O filme permite que o espectador se aloje em suas brechas para construir em sua subjetividade algo novo, pessoal, vivo e poético. De um lado temos o criador; do outro o rosto que ele visa encontrar. Esse rosto é múltiplo e não pode ser esgotado, porque está em constante mutação. O que conta é o interstício entre as imagens, que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia com outro sentido.

Por causa da grande quantidade de arquivos utilizados, provenientes de filmes nacionais realizados em diversas épocas e pertencentes a diferentes movimentos cinematográficos, podemos dizer que o ensaio faz referência indireta à história do cinema brasileiro, *passando de Mazzaroppi*⁴⁷ à *Glauber Rocha*⁴⁸. Através da própria luz dos filmes utilizados e da (re)composição das personagens atingida na montagem, o cineasta cria uma meta-ficção, uma forma de escrita que contempla várias escolas. Assim, evidencia outras potências afetivas, dando novos sentidos ao sistema construído a partir do rosto de Glauce Rocha.

Em *A imagem-movimento*, Deleuze destaca a existência de quatro escolas de montagem:

1) A montagem paralela ou orgânico-ativa, de D. W. Griffith; 2) a montagem dialética, de

⁴⁷ Amácio Mazzaroppi (1912-1981) ator, cineasta, produtor e distribuidor paulista.

⁴⁸ Glauber Rocha (1939 -1981) cineasta, escritor, jornalista brasileiro, considerado um dos pais do movimento conhecido como Cinema Novo.

Sergei Eisenstein; 3) a montagem quantitativa-psíquica, de Abel Gance; e 4) a montagem intensiva-espiritual do expressionismo alemão, de Fritz Lang. Para Deleuze, o cinema das imagens-movimento, com suas várias formas de montagem, apresenta uma aspiração pelo orgânico que está presente no cinema clássico. Segundo o filósofo, a montagem é o elemento mais importante da passagem do pré-cinema para o cinema. Isto é, além da mobilidade da câmera (que era fixa em seus primórdios), a montagem é o que constitui a arte do cinematógrafo. É ela que garante a organização dos planos e dá sentido às imagens-movimento na busca de uma imagem do tempo. Mesmo que essa imagem do tempo seja indireta.

Outra mudança ocorrida com a passagem do cinematógrafo para o cinema, por intermédio da montagem, segundo Deleuze, é o abandono da pose e a utilização dos cortes. Os cortes deixam de ser imóveis (no espaço) e passam a ser cortes móveis (em movimento). Ou seja, o nascimento do cinema clássico narrativo está ligado à passagem dos cortes imóveis – os filmes dos irmãos Lumière - para os cortes em movimento que caracterizam a montagem. Com Griffith, vemos o desenvolvimento de uma gramática cinematográfica que se manifesta em todos os seus filmes: os enquadramentos; os movimentos de câmera; a mise-en-scène dos atores; etc. Tais elementos definiriam o que, então, passou-se a se denominar de cinema narrativo clássico.

A montagem, desempenhou um papel fundamental nesta construção clássica. Deleuze fala de três tipos de montagem em Griffith, ou três formas de alternâncias rítmicas. A primeira delas seria a montagem alternada e paralela, nela, as imagens sucedem-se a outras imagens, desencadeando um processo alternado, no qual a ação dramática é configurada paralelamente. Além do procedimento alternado, Griffith propõe as dimensões relativas e as ações convergentes.

Tais são as três formas de montagem e de alternância rítmica: a alternância das partes diferenciadas, a das dimensões relativas e a das ações convergentes. É uma poderosa representação orgânica que assim recai sobre o conjunto e suas partes. O cinema americano tirará daí a sua forma mais sólida: da situação de conjunto à situação restabelecida ou transformada, por intermédio de um duelo, de uma convergência de ações. A montagem americana é orgânico-ativa. É falso censurar-lhe ter-se subordinado à narração; é o contrário, é a narratividade que decorre dessa concepção da montagem.

(DELEUZE: 2009, p. 56)

Nas dimensões relativas, o que está em jogo é a capacidade metonímica de estabelecer relações entre as imagens. Griffith insere muitas vezes, durante um plano de conjunto ou geral, um primeiro plano em meio à ação dramática. Esse procedimento garante não apenas a ampliação de um detalhe importante à história que se conta, mas também uma redução do conjunto. No entanto o elemento mais contundente da montagem Griffithiana, diz respeito às ações convergentes. Nesse procedimento de montagem, partes do filme agem e reagem umas sobre as outras, para mostrar como se estabelece e se dissipa o conflito da unidade do conjunto orgânico. Deleuze nos diz que é próprio do conjunto orgânico estar ameaçado e essas ameaças expõem a peculiaridade do cinema griffithiano e seu processo de montagem, pois, por meio da convergência das ações dramáticas das cenas e sequências, reconhecemos o caráter narrativo da obra do cineasta.

A montagem se adequa a esse fim. O enquadramento afetivo procede por grandes planos cortantes. Uma vez lábios a berrar ou risos trocistas desdentados recortam-se na massa do rosto. Outras, o quadro corta o rosto horizontalmente, verticalmente ou de viés, obliquamente. E os movimentos são cortados em pleno curso, e os *raccords* sistematicamente falsos, como se fosse necessário romper conexões demasiado reais ou demasiado lógicas. (DELEUZE:2009:166)

Serguei Eisenstein, por sua vez, substitui a montagem paralela de Griffith por uma montagem de oposições; a montagem convergente pela montagem de saltos qualitativos. Em Eisenstein, o tempo permanece uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento, mas tanto o intervalo quanto o todo adquirem um novo sentido.

A oposição está ao serviço da unidade dialética cuja progressão marca, desde a situação inicial até a situação final. É neste sentido que o conjunto se reflete em cada parte e que cada parte reproduz o conjunto. E isto não é verdade só para a sequência mas já para cada imagem, que contem também as suas cesuras, as suas oposições, a sua origem e o seu término...a imagem-movimento é uma célula de montagem e não um elemento de montagem. (DELEUZE: 2009, p.59)

A montagem ensaística que percebemos em Pizzini carrega características das duas

escolas apontadas acima, para apresentar alternadamente, mediante a montagem, situações dramáticas situadas em tempos distintos, que unem a biografia da atriz as situações dramáticas vividas pelas personagens dos filmes selecionados. Assim, estamos diante de rostos que nos apresentam “as ambições normais de uma mulher normal”, a saber: a busca pela felicidade, o posicionamento político, a liberdade e o amor.

O primeiro critério adotado para realização do estudo sobre Glauce foi o rosto como paisagem. A partir dessa escolha, imagens que nunca tiveram juntas foram coletadas, organizadas, ganhando, assim, outro sentido. Estamos diante de uma montagem afetiva na qual as relações estabelecidas entre *cortantes e fluentes* (Deleuze:2009: p.167) fazem de todos os planos, casos particulares de planos próximos, costurados como se fossem um único plano sequência, a sequência de uma vida.



Figuras: 5, 6 e 7

Ao mesmo tempo que essa direção faz fluir a narrativa, limita radicalmente o processo, e, embora a atuação de Glauce seja estabelecida consigo mesma, através de falsos *raccords*, podemos destacar a presença de três personagens masculinos, que servem para impulsionar a história e pontuar três narrativas amorosas. São eles: Geraldo del Rei, Jece Valadão e Jardel Filho, nomes que aparecem nos créditos finais ao lado do nome da protagonista e que representam o masculino, diante de um amor romântico, outro obsessivo e aquele que chamaremos de amor puro. Tais linhas narrativas já estavam no material bruto, mas ganham novo sentido na construção atingida pela montagem - a construção de um rosto, que entra em contato com o espectador e propicia que ele seja afetado de forma positiva ou negativa, de acordo com suas próprias referências.

No livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes⁴⁹ vê o amor como um movimento organizado, uma aventura, uma fantasia histórica. O autor se apropria de fragmentos retirados de Goethe, Platão, o zen, a psicanálise, Nietzsche, além das próprias lembranças de experiências amorosas e propõe uma escrita da paixão, uma semiologia do amor que apresenta a “enunciação” do discurso amoroso. “Esse código, cada um pode preenche-lo conforme sua própria história”, dirá Barthes. “O que foi possível dizer aqui sobre a espera, a angústia, o ciúmes, as alegrias, a lembrança, é apenas um modesto suplemento oferecido ao leitor para que dele se aproprie, acrescente, suprima e passe adiante.” (Barthes, 1981, p.2) Desta forma, o discurso amoroso como desejo e representação, presente nos fragmentos de Barthes, ao se colocar como literatura, liberta-se das imposições da lógica tradicional presente nos romances e adquire a liberdade de estruturar-se de acordo com seus próprios códigos. Assim, o leitor, entra em diálogo com a escritura e o discurso amoroso se reescreve ao ser recebido e interpretado, ou seja, só existe a partir de uma recriação subjetiva e individual.

Podemos dizer que o mesmo acontece no estudo de Pizzini, que estabelece através de Glaucé uma *mise-en-scène* amorosa. O cineasta retira das personagens dos filmes originais somente aquilo que lhe interessa para a formação das personalidades que protagonizam as três ações dramáticas presentes no filme, ações que são montadas paralelamente. Contudo, Pizzini indica à percepção do espectador o seu trabalho de montagem, e, assim, agrega um novo valor às imagens outrora guardadas. Seu método muitas vezes conserva a composição orgânica das imagens, mas transforma a situação de conjunto pela superação das oposições, o que Deleuze chamou de montagem dialética. Vamos agora analisar de que forma esses três discursos amorosos são subtraídos do material coletado.

⁴⁹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*: Tradução Hortencia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.



Figuras: 8 e 9

A primeira figura feminina que destacaremos é a namorada grávida do soldado vivido por Roberto Batalim, em *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira do Santos - filme precursor do Cinema Novo, do qual Glaucete Rocha participou e que foi proibido em todo o território nacional pelo conteúdo "comunista". No filme de Pizzini, Rosa, faz impulsionar a construção da concepção romântica do amor, aquela focada no êxtase do "incantésimo" da captura, quando somos raptados por uma imagem do outro. "Em seguida vem uma série de encontros, no decorrer dos quais exploramos extasiados a perfeição do ser amado, ou melhor, a adequação inesperada de um objeto ao nosso desejo: é a doçura do começo o tempo do idílio". (BARTHES, 1981, p. 84) Nessa construção, o amor tem início em um encontro e trata de um indivíduo sempre em busca.

"*Aonde você estava*" ressoa a voz extracampo que não é da imagem que vemos. "*O tempo passa, né? Todas as nossas recordações e ternuras*". "*Esperar, esperar, esperar, sempre!*". "*Eu me pergunto: aonde você estava?*". Contra *Plonge*, close. A imagem é quase branca, o figurino claro, leve e recatado. Ouvimos novamente a presença do mar e nos aproximamos ainda mais do rosto. A atriz flutua no espaço cênico, titubeia ao entrar e sair de cômodos, abre e fecha portas, suspira, espera. A sombra de contorno masculino vai ao seu encontro, mas nunca chega. Tímida, indaga: "*Pedro! Seu corpo retrai*, Rosa olha para o chão. "*Nada não... É naquele lugar mesmo?*" Questiona a personagem romântica que espera.



Figuras: 10 e 11

Esse tempo feliz adquire sua identidade (sua limitação) pelo fato de se opor (pelo menos na lembrança) à “continuação”. A voz da cantora Gal Costa acompanha a segunda personagem feminina que vemos em plano aberto. Seu corpo está finalmente presente por inteiro no quadro. Neuza Suely, a prostituta de *Navalha na Carne*, filme de Braz Chediak, adaptado da peça de Plínio Marcos, volta para o seu quarto numa miserável pensão. A personagem sobe uma escada em ruínas e é espancada por Valdo, seu cafetão. O homem a acusa de ter saído sem deixar o dinheiro. Na rua, ela caminha sozinha, desolada. A continuação desse amor, que antes era paz e leveza, torna-se um longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços, armadilhas dos quais, segundo Barthes, “nos tornamos presas, vivendo então, sem trégua, sob a ameaça de uma decadência que atingiria ao mesmo tempo o outro, eu mesmo e o encontro prodigioso que no começo nos descobriu um ao outro”. (BARTHES, 1981, p. 84)

Essa figura feminina representa uma concepção de amor entre indivíduos que pensam se amar, escolhem estar juntos, mas com o tempo vão se destruindo, se desgastando, avinagrando. A mão fora do quadro oferece um copo de bebida que a personagem nega: “*Não eu não quero!*” Contra a vontade expressa, sentada à mesa em outro contexto, segura um copo de vinho, três notas de piano soam, ela olha para a câmera, e, sedutora, brinda com o homem fora do quadro.

A mudança de planos é frequente e obriga o espectador a tomar consciência delas, ainda que liminarmente – ou tem todo caso a percebe-las sob a forma de salto, de “aparição brusca”, e às vezes de mascaramento visual. (AUMONT:1993, p. 174).

Para a formação desse discurso amoroso, no qual a relação com o masculino é violenta e obsessiva, o cineasta se alicerça na escola expressionista de montagem, manipulando a luminosidade das imagens para ressaltar uma atmosfera sombria. As bordas são escurecidas e o centro da imagem iluminado. Nos filmes expressionistas, o movimento é desencadeado a serviço da luz. Segundo Deleuze, a luminosidade é fator preponderante nas obras do expressionismo alemão. Esses cineastas elegem a luz e seus movimentos no quadro como um processo de intensificação.

A mulher muitas vezes está com roupa escura, decotada, maquiagem pesada. A prostituta desce a escada de degraus soltos. Jeca Valadão joga um maço de dinheiro no seu rosto: *“Tá aqui o dinheiro que você não quis me emprestar.”* Ela pega o dinheiro e o homem ordena que ela bata palmas. As palmas aumentam gradualmente até se confundirem no espaço sonoro do filme, enquanto vemos Glauce em diferentes papéis. Tal composição direciona imediatamente as palmas para a atriz. Dinheiro, corpo, trabalho, máquina. A atmosfera de suspensão é cortada pelo som de um prato. O movimento da cabeça de Glauce em cena conduz e alavanca a montagem. *“Nunca aceitei esse amor de homem algum. Nunca!”*.

Cria-se uma atmosfera de suspense. O telefone toca e a montagem conduz a um movimento que se insere no próprio espaço cênico. *“Ah! Não pode atender... Mas eu vou falar, pois quero colocar tudo para fora”*. O áudio remete às novelas de rádio. Cria-se um clima de suspense hithcockiano e a falta de contra planos aumenta a curiosidade para o que está por vir. *“Não se aproxime de mim! Fique onde está se não eu grito”*. Experimentamos um tipo de amor que torna-se medo, acusação e violência.



Figuras: 12 e 13

Por fim, conhecemos Sara. A concepção do amor que aparece aqui é aquela do amor como construção de verdade, entre seres livres, em busca da felicidade. “*Um homem não pode viver assim... a política e a poesia são demais para um só homem. Eu gostaria muito que você ficasse conosco. Volte a escrever!*” O som de uma máquina de escrever permanece durante toda a sequência. A mulher desce uma escada elegante, na casa do homem amado. Vemos Glauce de costas, contra a luz, em oposição ao seu close no centro da tela. Ela abre com cautela a cortina. Vemos o casal de *Terra em Transe* correndo em plano sequência pelos corredores do antigo casarão do Parque Lage. “*Vem comigo Sara. Não fique como os fanáticos à espera das coisas que não acontecem, antes que nos acabemos.*”

A trilha sonora tema de *Terra em Transe* ganha o espaço sonoro e a imagem de Sara, entrando na redação do jornal, repete em *jump cut*. Ela sorri. Entra no carro com Júlio e vemos um plano aberto do casal em pé. A tensão amorosa entre eles é retomada. A câmera se aproxima com um *zoom in* e os personagens caminham por um corredor de pedras indo ao encontro da câmera. “*Todos nós temos compromissos. Essas coisas você mesmo fala, você mesmo escreve. Com o tempo... Antes eu queria mudar. E se mudarmos? Mudar para que?*” Vemos Glauce olhando para a cena em plano médio. Corta para o belo plano aberto do casal no corredor de pedras. Este plano é (re)enquadrado por Pizzini e, no jardim, os dois se abraçam. Eis o amor puro.

Contra-pondo-se às concepções de montagem orgânica em Griffith e à dialética de Eisenstein, o cinema da escola francesa propõe a montagem quantitativa-psíquica preocupada com a quantidade de movimento e com as relações métricas que permitem definir como as imagens podem se compor e se recompor, seja na montagem, seja nos enquadramentos da composição. Desta forma, as imagens-movimento obedecem à rígida lógica do automatismo, um automatismo que está comprometido com a beleza e a força de imagens arrebatadoras. A escola francesa reverte os princípios das escolas soviética e norte americana, propondo uma montagem alicerçada na expressão plástica de sua fotografia e no automatismo de seus personagens. A luz desempenha papel preponderante nessa direção. (Deleuze, 2009, p.71)

É um cinema do sublime aquele que a escola francesa inventa com Gance. A composição das imagens-movimento dá sempre a imagem do tempo nos seus dois aspectos, o tempo como intervalo e o tempo como todo, o tempo como presente variável e o tempo como imensidão do passado e do futuro... (Deleuze, 2009, p. 80)

Podemos dizer, que através de longos planos-sequencia, iluminados com luz natural⁵⁰, subtraídos, principalmente, de *Terra em Transe*, Pizzini manipula as imagens e se apropria das características da escola francesa de montagem para a formação de um outro tempo, no qual é possível a construção de um amor verdadeiro, “*entre seres generosos e felizes*”. O cineasta interfere no arquivo, ora reenquadrando, ora desacelerando para retirar do material “o êxtase que arrasta os dois amantes a um jardim de luz fora do mundo, à beira do ser”. (Blanchot, 2013, p. 212) Mas será que existe esse amor puro e desinteressado? Um tipo de amor que ama o outro desejando-lhe felicidade, sem esperar reciprocidade?

Como se fosse um protesto secreto contra a frustração de saber que esse amor puro, beira a espera infinita, o cineasta segue adiante com generosidade criativa. Na praia, o casal se encontra na única imagem colorida do filme. Não estamos nem mais no espaço escuro do expressionismo, nem no branco da abstração lírica. Estamos vestidos de mar, imensidão, tesão, prazer, doçura. O ciano primário veste a cena. A trilha condiciona para uma nova vibração de romantismo e sensualidade. A câmera percorre o corpo da atriz, imóvel como uma escultura de mármore, deitada sobre a areia, ao lado de um homem. Os amantes tocam-se, beijam-se. A câmera passeia da direita para esquerda, o movimento (*travelling*) é tranquilo e sem interrupção. O corpo nu deleita-se, entrega-se, a lua abençoa e adorna a união.

o que aparece com a escola francesa é uma nova maneira de conceber os dois sinais do tempo: o intervalo passou a ser a unidade numérica variável e sucessiva que entra em relações métricas com outros fatores, definindo em cada caso a máxima quantidade relativa de movimento na matéria e para a imaginação; e o todo passou a ser simultâneo, o desmedido, o imenso, que reduz a imaginação à impotência e a confronto com o seu

⁵⁰ A luz natural era comum na concepção dos filmes realizados no período do Cinema Novo, referência herdada do movimento italiano, conhecido como Neorealismo.

próprio limite, fazendo nascer no espírito o puro pensamento de uma quantidade de movimento absoluto que exprime toda a sua história ou a sua mudança o seu universo. (Deleuze, 2009, p.81)

Ao menos no registro da imaginação, o cineasta faz consumir esse amor improvável. Todos os desenvolvimentos desmesurados de montagem, que desequilibram nossas certezas, dando um novo poder a narrativa construída, nesse momento, fazem brilhar o amor impossível. Mesmo sendo apenas uma miragem, uma ilusão de possibilidade, no registro da nossa imaginação, o cineasta faz consumir a felicidade desse amor primitivo. Para Alain Badiou e Nicolas Truong⁵¹, o amor não é um sentimento que nos leva para o alto ou para baixo. Ele é uma proposta existencial: construir um mundo de um ponto de vista descentrado da própria pulsão de sobrevivência ou de um interesse bem compreendido. Desta forma, os personagens de terra em transe

parecem integrados nesse sujeito único do amor que trata o desdobrar do mundo pelo prisma da diferença, de modo que esse mundo advém, nasce, em vez de ser tão somente aquilo que preenche meu olhar pessoal. Assim, o amor será sempre a possibilidade de assistir ao nascimento do mundo. (BANDIOU, TRUONG: 2013, p. 22).

O amor puro é casa. Em seus espaços abriga e protege nossas solidões passadas, nossas lembranças de felicidade, desespero, separação ou disjunção, que pode ser a simples diferença entre duas pessoas, com suas subjetividades infinitas.

Mesmo quando esses sentimentos estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a toda a promessa de futuro, mesmo quando não se tem mais o sótão, mesmo quando se perdeu a mansarda, ficará para sempre o fato de que se amou o sótão, de que se viveu numa mansarda. A eles voltamos nos sonhos noturnos. Esses redutos têm valor de concha. E quando vamos ao fundo dos labirintos do sono, quando tocamos as regiões do sono profundo, conhecemos talvez repousos ante-humanos. (BACHELARD: 1989, p. 29)

Os dois amantes se encontram e algo como um heroísmo do Um ocorre em oposição ao mundo. Esse ponto de fusão não raro leva a morte, como no caso de Romeu e Julieta, por exemplo. É preferível a morte diante da impossibilidade de se viver um amor tão essencial. Em Tristão e Isolda, o mesmo. O amor é consumado no instante do encontro e,

⁵¹ BODIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao amor; Tradução Dorothee de Bruchard: São Paulo: Martins Fontes, 2013.*

depois disso, já não há mais como retornar ao mundo, que se mantém externo à relação. O amor tem uma duração e a existência de cada um, pela experiência do amor, confronta-se com uma nova temporalidade. “O amor é o duro desejo de durar. Mais do que isso, é o desejo de uma duração desconhecida, porque, como é sabido, o amor é uma reinvenção da vida e reinventar o amor é reinventar essa reinvenção.” (BADIOU E TRUONG: 2013, p. 28).

Portanto, movido pelo amor, tanto pelo arquivo, quanto por uma persona cara à sua arqueologia afetiva⁵², Pizzini oferece ao espectador um fluxo de feições organizadas num ritmo inventivo, para trazer aos nossos olhos os outros do outro e, assim, ensina o quanto o outro é desnorteante e fascinante. Pizzini não cria um mito nem um monumento, ele recria através da montagem a arte de interpretar de Glauce Rocha e, através dela, nos aproxima de nós mesmos. O cineasta se apropria do arquivo e flerta com a ficção para reconstruir de forma poética o mundo a sua volta. Desta forma, o transe criado através da narrativa escolhida pelo diretor em sua escrita, na qual “as palavras são inúteis” é um poderoso gerador de energia e inquietação. Sua força é estritamente terrena e o que há nele de transcendente, de divino, é rigorosamente o humano. O amor.

Desta forma, o amor aparece no filme de Pizzini como a forma mais radical de “ir ao outro”, de se reconhecer intimamente num ser humano diferente, porque quem ama vive intensamente a aventura de sair de si e mergulhar na alteridade sem dar importância, ao menos por um átimo, às abstrações que o ato de amar impõe. Sem amor não há revolução, sem amor não há poesia.

⁵² Em entrevista, Joel Pizzini declara que Glauce Rocha, sua conterrânea de Dourados, foi para ele um exemplo a ser seguido. Assim como ele, saiu de Dourados (MS) com muitos sonhos e poucas certezas. Uma mulher corajosa, que perseverou até encontrar felicidade na realização e no reconhecimento de sua arte.

2.4 Imagens bailarinas: a montagem *fantasmata*

Tomemos folego, recapitulando o que foi dito até aqui. Como vimos, a verdade do cinema, principalmente no que diz respeito aos ensaios biográficos, não está nas histórias contadas, mas na criatividade de seus realizadores. Com o passar do tempo, motivados por questões éticas e epistemológicas, os cineastas inovaram as formas de representação do real. Para melhor entender as escolhas do cineasta Joel Pizzini e suas implicações no ensaio biográfico *Glauces: Estudo de um Rosto*, apresentamos os tipos de imagens que se desdobram da concepção bergsoniana de consciência, atentando, principalmente, para a imagem-afecção e a montagem em Deleuze. Agora, voltaremos ao conceito de atlas, coleção e memória, presentes na obra de Aby Warburg, para aprofundarmos um pouco mais a questão da montagem de arquivo como matéria prima para a formação de uma memória coletiva através de uma memória individual.

Para tanto, precisamos de fortes aliados e seguiremos essa dança de braços dados com Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman e Maurice Blanchot. Através desses pensadores, analisaremos duas sequências importantíssimas do filme, não só pelas imagens que as compõem, mas por fazerem brotar ressonâncias profícuas para o desenvolvimento da narrativa biográfica. Através de uma montagem de associações, o cineasta nos permite uma viagem no espaço e no tempo. É como se Pizzini brincasse com a capacidade das imagens de fazer ressoar dentro do espectador uma espécie de diapasão, uma imagem interior que já possuímos. As imagens que destacaremos para encerrar esse capítulo, são imagens portadoras de experiências.

No subcapítulo anterior, mostramos que Pizzini se apropria de algumas características das diversas escolas de montagem para construir um ensaio biográfico, que sugere situações, podendo ser interpretado de diversas formas. O cineasta convida o espectador para trabalhar junto com ele na elaboração de um pensamento sobre a obra e sobre a personagem retratada, sem nos limitar a uma trilha única. Se como já foi dito, a montagem paralela e a montagem dialética, do choque, são evidentes na elaboração dos

três discursos amorosos presentes na narrativa, a montagem psíquica e a expressionista acontecem dentro do próprio plano coletado, através da manipulação digital. Tanto no que diz respeito ao tempo – quando o cineasta desacelera ou acelera a imagem – quanto no que diz respeito a luminosidade – quando o cineasta clareia ou escurece a imagem.

Como vimos, a escola expressionista é a quarta concepção de montagem analisada por Deleuze. O expressionismo alemão recusa as concepções orgânica e dialética das montagens de Griffith e Eisenstein, evidenciando a importância da luz para as concepções plásticas de suas sequências, cenas e quadros. O expressionismo inaugura uma nova maneira de conceber a luz: os quadros variam agora de intensidade, indo do mais alto grau de luminosidade - a luz quase estourada – a um cinza contido como variação entre o branco e o negro, escondendo muito mais do que mostrando, através de um rico jogo de claro/escuro, personificado nas sombras.



Figuras 13, 14,15,16,17,18

Na sequência que destacamos acima, a música “*Médeia*” de Le Chapentier volta a compor a trilha sonora, ditando o ritmo da coleção de rostos que vemos em pura potência de encenação. As imagens estão “gastas”, algumas foram escurecidas, o enquadramento original modificado, assim como o tempo, que desacelerado, torna as imagens ainda mais impactantes. Somente o rosto de Glauce está iluminado, no centro do quadro, seu corpo esconde-se nas sombras.

Neste ponto do filme, se o espectador tiver qualquer familiaridade com a história da arte, ou com a história do cinema, reconhecerá, no *contra plonge* de Glauce no topo de uma escada, uma madona renascentista com seu manto negro cobrindo-lhe a cabeça. *Mira!* (*olhe!*), diz em italiano a personagem. De costas, ela olha para o interior de uma quarto onde vê o amor romântico tornar-se obsessivo. Um homem esfrega e limpa seu rosto decadente e branco, superexposto no centro do quadro. Na sequência, o *close* de Glauce com a cabeça coberta pelo véu, nos remete à Maria Callas, encenando a *Medéia*, de Pasolini. Em *contra plonge* a mulher segura uma figura masculina em seus braços, como se fosse uma representação expressionista da *Pietà* de Michelangelo.

Desta forma, o espectador se dá conta de que o que captura a sua atenção na montagem dessa sequência, não é apenas a animação de imagens que estava habituado a considerar imóveis, mas uma transformação que concerne à própria natureza dessas imagens. A cada corte, uma imagem antecipa virtualmente seu desenvolvimento futuro e lembra seus gestos precedentes. As imagens parecem parar diante de nossos olhos, e, assim, percebemos que também somos colecionadores de imagens, as quais guardamos dentro de nós e uma vez dentro de nós, elas não cessam de se transformar e crescer.

Segundo Domenico de Piacenza⁵³, citado por Giorgio Agamben, no livro *Ninfas*⁵⁴, existe na arte da dança seis elementos fundamentais: medida; memória; agilidade; maneira;

⁵³ Domenico da Peacenza (1400 – 1470) coreógrafo italiano, mestre de dança na corte dos Sforza, em Milão e na corte dos Gonzaga em Ferrara. Autor do tratado: De la arte de ballare e danzare (Sobre a arte de bailar e dançar), citado por G. Agamben.

⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*; Tradução Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012. Coleção Bienal – 78p.

medida do terreno e *fantasmata* “uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda uma série coreográfica”. (Agamben, 2012, p. 22) Nas palavras do coreógrafo italiano,

A *fantasmata* é uma presteza corporal, que é movida pelo entendimento da medida [...] parando de vez em quando como se tivesse visto a cabeça da medusa, como diz o poeta (Homero), isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante, e no instante seguinte cria asas como o falcão que tenha sido movido pela fome, segundo a regra acima, isto é, agindo com medida, memória, agilidade e medida de terreno. (Peacenza apud Agamben, 2012, p. 24)

Para Agamben, a *fantasmata* inspira-se na teoria aristotélica da memória, na qual tempo, memória e imaginação estão estreitamente ligados entre si. Desta forma, é com a imaginação que os seres percebem o tempo e relembram. Sendo assim, “a memória só é possível através de uma imagem (*phantasma*) que é uma afecção, um *páthos* (estranhamento) da sensação ou do pensamento”. (Agamben, 2012, p. 24) Para Domenico da Piacenza a dança é uma operação conduzida pela memória, uma composição dos fantasmas (das imagens) em uma série temporalmente e espacialmente ordenada. O lugar do dançarino não está no corpo e em seu movimento, mas na imaginação, como pausa não imóvel, mas carregada ao mesmo tempo de memória e energia dinâmica. Isso significa dizer que a essência da dança não é mais o movimento – é o tempo. (Agamben, 2012, p. 25) “Visto que no moderno, não o movimento mas o tempo é o verdadeiro paradigma da vida, isso significa que há uma vida das imagens que se deve compreender.” É isso que o cineasta faz com as imagens dessa sequência: como se fossem ninfas, ele as leva para dançar.

Agamben, nesse magnífico texto, segue apontando algumas semelhanças entre a *fantasmata* - que contrai em si, como uma parada brusca, a energia do movimento e da memória, como vimos no tratado de Domenico – com a visão da imagem como *Pathosformeln* (“fórmula de páthos”) elaborada por Aby Warburg. A “fórmula de páthos” warburguiana pode ser lida como uma mistura de matéria e forma, de criação e

performance, de novidade e repetição. O que é fundamental nas imagens são os gestos (de amor, combate, desejo, terror, melancolia etc) representados que nelas sobrevivem, transmitidos e transformados desde a antiguidade. No quadro 46 do *Atlas Mnemosyne*, por exemplo, dedicado a *Pathosformeln* Ninfa,

a ninfa não é uma matéria passional a qual o artista deve dar nova forma, nem um molde ao qual deve submeter seus materiais emotivos. A ninfa é um composto indiscernível de originalidade e repetição, forma e matéria. Porém um ser cuja forma coincide pontualmente com a matéria e cuja origem é indiscernível do seu vir a ser, é o que chamamos tempo, o que Kant definia em termos de autoafecção. As *Pathosformeln* são feitas de tempo, são cristais de memória histórica, “fantasmatas”, em torno dos quais o tempo escreve sua coreografia. (Agamben, 2012, 29)

As ninfas são seres não humanos, mas que podem se relacionar com os homens para adquirir humanidade, ou seja, alma. Assim, funcionam como o arquétipo ideal de toda separação do homem de si mesmo. Segundo Agamben, a ninfa está diretamente associada ao reino de Vênus e à paixão amorosa. “Toda ninfa é colocada sob o signo de Vênus e do amor, figura da poesia amorosa. Amar significa amar uma ninfa – ou uma imagem”. (Agamben, 2012, p.53 – 56)

Condenadas assim a uma incessante busca amorosa do homem, as ninfas tem uma existência paralela na terra. Criadas não a imagem de Deus mas a imagem do homem, elas constituem uma espécie de sombra deste, a sua imagem e semelhança. Como tais, o acompanham e desejam perpetuamente. Somente no encontro com o homem, as imagens inanimadas adquirem alma, tornam-se verdadeiramente vivas. Para Agamben, a história da relação ambígua entre homens e ninfas é a história da difícil relação entre o homem e suas imagens. (Idem, 2012, p.54)

Desta forma, as imagens das quais é feita nossa memória tendem, no curso da história individual ou coletiva, ao esmorecimento. O interesse de Warburg com o *Atlas Mnemosyne*, é justamente o desejo de restituir-lhes a vida. Sendo as imagens matérias vivas feitas de tempo e memória, estão sempre ameaçadas pelo desaparecimento e sua permanência é sempre *Nachleben* (sobrevivência). A questão da sobrevivência das imagens, como ressurgências ou reaparições, é uma chave fundamental para a

compreensão do pensamento de Warburg

Tanto em Warburg como em Pizzini - cineasta que se apropria de imagens já existentes - vemos uma coleção de imagens que juntas pretendem contar uma história, para livrar as imagens de seu destino espectral. Em Warburg, a história da arte, em Pizzini a história do cinema através do rosto de uma atriz. No atlas *Mynemosine*, Warburg produz um mosaico composto por um conjunto de 63 pranchas. Cada prancha é dividida por um grupo de imagens recorrentes na história da artes, reunindo materiais de diferentes origens. Pizzini, por sua vez, produz um ensaio audiovisual que também é um grande mosaico composto por fragmentos de 20 filmes de diversas procedências, unidos pelo rosto de Glauce Rocha.

Para Agamben, a obsessão de Warburg, não estava na questão de uma representação técnico científica ou estética, mas na “vida das imagens”. Suas pesquisas são contemporâneas ao nascimento do cinema e em ambas reconhecemos uma preocupação com a representação do movimento. Ele não organiza as coleções em função de critérios como similaridade, cronologia ou escolas e movimentos, Warburg cria um projeto original de vanguarda, em que o estudo da arte e da cultura se dá por meio de reproduções técnicas das obras. Esse tema define uma corrente importante no pensamento e na poética do começo do século XX. A proximidade entre as pesquisas warburguianas e o nascimento do cinema ganha, nessa perspectiva um novo sentido. Em ambos os casos, segundo Agamben, “se trata de colher um potencial cinético que já está presente na imagem – fotograma isolado ou *Pathosformeln mnésica* – e que tem relação com o que Warburg definia com o termo *Nachleben*, vida póstuma ou sobrevivência.” (Agamben, 2012, p.35)

Para Agamben, a descoberta de Warburg é que, ao lado da *Nachleben* fisiológica (a persistência das imagens retinianas), há uma *Nachleben* histórica das imagens.

Ele foi o primeiro a perceber que as imagens transmitidas pela memória histórica não são inertes ou inanimadas mas possuem uma vida especial e diminuída, que ele chama justamente de vida póstuma ou sobrevivência. Como o cinema deve conseguir capturar a

sobrevivência retiniana para colocar em movimento as imagens, assim o historiador deve saber colher a vida póstuma das *Pathosformeln* para restituir a energia e a temporalidade que continham. A sobrevivência das imagens não é, de fato, um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico. Por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca para nós em movimento, e, assim, torna-se de novo possível. (Agamben, 2012, p.37)

Podemos dizer, que o que aproxima o pensamento de Warburg da criação artística do século XX, é a ideia de pensamento por montagem de imagens e as possíveis associações entre elas. O mesmo acontece no filme de Pizzini ao se apropriar do mito. No século V a. C., Eurípedes experimentou com as formas da narrativa clássica e construiu uma obra centrada nas paixões humanas. O poeta da busca, como era conhecido, conduzido por “Eros”, nos arremessou para dentro dos rugidos e arrebatamentos afetivos presentes em toda relação humana. Glauce, esposa de Jasão, por exemplo, depois de viver a possibilidade de um casamento feliz, morre queimada pelo véu e joias envenenados por Medéia, uma mulher traída, desolada de amor, dominada pelo ciúmes e pela raiva derivadas do abandono. Uma vez aproximados do mito, nos deparamos com imagens da nossa própria luz e sombra. Todos nós queremos ser felizes, queremos ser amados e queremos ser entendidos em nossas necessidades. Assim, o tecido de relações e de formas, que podem ser criadas e recriadas a cada vez, toma o lugar de qualquer verdade vinculante e objetiva. A única certeza é que o amor é um sentimento múltiplo, irracional e grande demais para o ser humano.

Walter Benjamin chama o “tornar-se possível” das imagens de *imagem dialética*. Esse caráter constantemente modificável, pode ser associado a ideia de constelação usada por Benjamin, que se deve à possibilidade das imagens de alcançarem diferentes configurações, definidas por seu índice histórico, que as remete à atualidade. Na imagem dialética a verdade se apresenta historicamente como “morte da *intentio*”. Isso significa, segundo Agamben,

que às imagens dialéticas cabe, no pensamento de Benjamin, uma dignidade compara da eide da fenomenologia e às ideias de Platão: a filosofia tem de lidar com o reconhecimento e a construção de tais imagens. A teoria benjaminiana não contempla nem essência nem objeto, mas imagens. É importante para Benjamin que essas imagens se definam por meio de um movimento dialético que é colhido no ato de sua paralização. (Agamben, 2012, p. 40)

Desta forma, semelhante ao dançar por *fantasmata*, a vida das imagens não está na simples imobilidade, nem na sucessiva retomada de movimento, mas em uma pausa carregada de tensão entre elas, *um breve instante em plena posse das formas, como uma felicidade rápida ou uma akmé dos gregos*. Como explica Agamben, “na imagem dialética, o pensamento se detém repentinamente, em uma constelação saturada de tensões que lhe transmite um choque pela qual ela se cristaliza como mônada”. Essa constelação é, segundo Benjamin, dialética e intensiva, capaz de colocar um instante do passado em relação com o presente.

Onde o sentido se interrompe, lá aparece uma imagem dialética. A imagem dialética é uma oscilação não resolvida entre um estranhamento e uma nova ocorrência de sentido. Semelhante na intenção emblemática, ela mantém em suspensão seu objeto em um vazio semântico. Para Benjamin o essencial não é o movimento mas o momento de parada, da pausa, no qual o meio é exposto como uma zona de indiferença e como tal, necessariamente ambígua entre dois termos opostos. A dialética em estado de parada implica uma concepção da dialética como mecanismo analógico paradigmático como em Platão. (Agamben, 2012, p. 35)

Os dois seres não são nem removidos nem compostos em uma unidade, mas mantidos em uma coexistência imóvel e carregada de tensões. Isso significa, na verdade, que não só a dialética é separável dos objetos que nega, mas que esses perdem a sua identidade e se transformam nos dois polos de uma mesma tensão dialética, que atinge a sua máxima vidência na imobilidade, como um “dançar por fantasmata.” (Agamben, 2012, p.42) Em *Glauces*, os momentos de tela preta, assim como as imagens muito lentas, paralisam o fluir das imagens e elevam o pensamento do espectador do particular para o universal, do passado para o presente. Diante das inquietações de um amor não correspondido, vivemos a inquietação suspensa dentro de nós, como um trapezista se equilibrando sobre o picadeiro. Trata-se de um ato de doação, pelo qual nós submetemos nossa alma e nossas emoções ao inanimado. (Agamben, 2012, p. 46)

Pizzini, assim como Warburg, desenvolve uma espécie de saber-montagem que se dá por meio de relações associativas, nunca de forma linear, estável ou cronológica. Em ambos os casos, o espaço próprio do símbolo, ultrapassa o pensar com imagens para chegar num pensar por imagens. Desta forma, o humano se decide numa terra de ninguém, entre o

mito e a penumbra ambígua em que o vivente aceita confrontar-se com as imagens inanimadas que a memória histórica lhe transmite, para restituir-lhe a vida. Podemos dizer agora que as imagens dessa sequência que acabamos de analisar sugerem um retorno da antiguidade na contemporaneidade. A música tema e as imagens que a seguem, evidenciam ainda mais o sentido dessas imagens no corpus do filme. As palavras, não são tão importantes quanto as leituras que podemos fazer das imagens. Contudo, desde o início, quando o poema-prologo compara Glauce com a “ninfá de além mar”, “princesa de corinto”, “filha do rei”, “esposa de Jasão” nossa percepção começa a ser preparada para essas diversas possibilidades de associação.

Em diálogo com a *imagem dialética* de Walter Benjamin e a “formula páthos” os rostos de Glauce Rocha são montados como uma dança, em *fantasmata*, e recebidos em um estado de ambivalência latente e não polarizados. Somente no encontro com o indivíduo vivente podem adquirir polaridade e vida. O ato de criação do indivíduo – artista, poeta, estudioso e no limite todo o ser humano – se mede com as imagens e tem lugar nessa zona central. Zona de indiferença criadora. (Agamben, 2012, p.46) Pizzini conhece a potência da montagem e, ao colocar imagens em relação, explora tanto a questão da sobrevivência das imagens, dos gestos nelas representados, quanto um movimento no qual as imagens são necessariamente ressignificadas. Assim, mesmo que o conjunto da coleção seja limitado (estudo de um rosto), o exercício da montagem, desmontagem e remontagem é praticamente infinito.

Para Didi-Huberman: “a questão das imagens está no centro desta grande confusão do tempo, nosso mal estar na cultura. Temos que saber olhar nas imagens ao que sobreviveram. Para que a história, liberada do puro passado, nos ajude a abrir o presente dos tempos” (2008, p. 264). Em sua reflexão, uma ponte se abre entre o materialismo histórico, que suporta as reflexões de Benjamin, e a fenomenologia do ver. Tem-se, então, uma associação profícua entre uma dimensão histórico-crítica que transpassa a produção e a recepção das imagens, juntamente ao seu viés anacrônico como uma colagem de saberes que emerge no presente e a *dialética do ver* que se faz corpo e espaço

imaginativo.

Não há que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o entre.(..) É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 1998:77).

Didi-Huberman se refere a esse “entre” como a um fenômeno, talvez uma *revelação* entremeada à história, à semelhança de Benjamin. Assim, em Benjamin, com frequência, a *dialética da imagem* é apresentada no duplo jogo entre proximidade e distância. A fotografia, como sabemos, é compreendida como o dispositivo que vai corroer, pouco a pouco, a distância evocada pela aura da obra de arte. Aura compreendida como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN,1996:170). Tal distância, propiciada pela aura, seria um “escavar” silencioso entre aquele que observa e a obra que lhe retorna o olhar. *Sob a autenticidade, originalidade e unicidade*, a imagem convida o observador a uma historicidade que transcende o objeto à sua frente.

A *imagem dialética*, como observa Walter Benjamin, caracteriza-se pelos processos semânticos invocativos que proporciona. Quando criticamos, nos distanciamos do que é apresentado e nos aproximamos da sua origem. As imagens dialéticas geram choque e é o choque que leva a imagem a sua reorganização. Não há imagem dialética sem trabalho crítico da memória, pois a relação entre o passado e o presente deve ser sempre dialética.



Figuras: 19, 20, 21 e 22

Esse “atlas que exercita”, é uma espécie de estação de despolarização e repolarização, na qual as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra, na qual o sujeito histórico se confronta com elas para restituir-lhes a vida, e, eventualmente despertar-se através delas. (Idem, 2012, p. 52) Na narrativa construída por Pizzini, é o amor que nos arrebatava, durante o intervalo entre passado e presente, fazendo sobreviver dentro daquele que olha, imagens postas historicamente no reino do esquecimento. Mas elas estão ali e ali jazem até que a centelha do amor lhes presenteie com uma alma e façam-nas acender e brilhar.

Nessa sequência, Glauce encara a tela no plano próximo. O arquivo contém as marcas do tempo e parece pegar fogo. Ouvimos o ruído das labaredas. A imagem queima. A extrema lentidão faz explodir os fotogramas e dilata o mover dos lábios da atriz, pronunciando a palavra fome. As impressões simultâneas, de familiaridade e estranhamento que estas imagens suscitam, chegam até nós como palavras proféticas e nos fazem sentir a força concreta do vocábulo. O que nos diz isso?

A fome, desnuda as coisas, nudez que é como um rosto. Estamos sempre entregues ao absoluto da fome, do sofrimento físico e do nosso corpo de necessidade; que não há refugio contra esse sentido que nos persegue em toda a parte nos precede, sempre ali antes de nós, sempre presente na ausência, sempre falante no silêncio. Impossibilidade para o homem, de escapar ao ser. (Blanchot, 2013, p. 123)

Fala ininterrupta, sem vazio, sem repouso, que a palavra profética agarra e, ao agarrá-la, consegue por vezes interromper, para que compreendamos e, nessa compreensão, despertar-nos para nós mesmos. (Idem, 2013, p. 123) A conjunção amorosa com a imagem símbolo da consciência perfeita, torna-se aqui a união uma imagem transformada em criatura, que come e bebe e tem fome. “A fome do absoluto”. Glauce queima, o arquivo queima e, ironicamente, enquanto escrevo essa dissertação, queimam o Museu da Língua Portuguesa e a Cinemateca Brasileira. Nossa memória queima! (Dezembro de 2015)

A imaginação é o único meio de entendimento possível e recebe desse modo, um lugar decisivo em todos os sentidos: no vértice da alma individual; no limite entre o corpóreo e o incorpóreo; o individual e o comum. Entre a sensação e o pensamento ela é a extrema escória que a combustão da existência individual abandona no limiar do separado e do eterno. Nesse sentido, a imaginação – e não o intelecto – é o princípio que define a espécie humana. (Blanchot, 2013, p. 123)

O filme devolve ao imaginário um ser que “outrora” era e que “agora” é. Este ser, precisa ser percebido,⁵⁵ pois nunca se esgota, é aberto. O verbo ser no poema prólogo e na trilha dos créditos finais do filme, composta por Lívio Tragtemberg, indica essa alternância (É / Era... É era...). É, era, muro branco, buraco negro. É, era alma, é, era aura e nessa dinâmica de reconhecimento, sempre polarizada, nutre nossas subjetividades e imprime sua humanidade numa rostidão (rosto / solidão) povoada de sentidos. O rosto de Glauce é cabeceira de rio, fonte fixa que dá fluidez às subtrações que nossa subjetividade impõe. É rosto feto, nos enche de dúvida, é paisagem e afeta.

Aterrissamos na entrelinha dos lábios. Esplêndido alerta de uma boca que se abre. Não se conta nada, indica-se. O que permite o prazer de uma descoberta e de uma construção. Mais pessoal e sem entraves a imagem se organiza. De uma ação que habilmente se

⁵⁵ *Ser é ser percebido* – frase de Berkley, citada por Bergson em *Matéria e Memória*.

prepara, seu desenvolvimento não acrescenta nenhum dado para a inteligência. Prevê-se, adivinha-se. Os dados de um problema bastam para quem conhece aritmética (Epstein, apud Xavier, 2009, p. 271)

A vida de Glauce é tratada com tanta imaginação, suspense e originalidade que o espectador fica tomado como uma criança diante de um conto de fadas fascinante. Pizzini é prolífico e os filmes que vieram depois desse trabalho foram ricos e variados. A principal zona de conflitos no filme está no interior das personagens e o cineasta se depara com outro problema. A psique não é visível. Se as batalhas mais interessantes acontecem no coração e nas mentes, o que fazer? Pizzini desenvolveu um estilo para penetrar no interior humano. Ele volta a câmera para rostos por um período de tempo impensável, enquanto a atriz luta com suas angustias. Luta com fome de viver. Sentido, profundidade, estilo, imagens, beleza visual, tensão, fluência narrativa, velocidade, fecundidade, inovação, o quadro que se forma de Glauce Rocha é de um ser em constante mutação.

CAPÍTULO III - ELOGIO DA GRACA: origem, desejo, renúncia

3.1 A fotografia abre alas para o desfile da memória

Como vimos, os *biografemas* realizados por Joel Pizzini, em pouco mais de duas décadas de cinema, evidenciam sua luta para manter de forma onírica as histórias presentes nos arquivos e nas vidas das personalidades que investiga. Se em *Glauces: estudo de um rosto* não encontramos uma narrativa linear na qual podemos seguir confortáveis e confiantes, em *Elogio da Graça* a história narrada evidencia um enorme apreço pela palavra. Neste capítulo, nossos estudos buscam refletir sobre a construção do discurso biográfico, através de um ato de rememoração, evocado a partir de uma fotografia. Assim, a oralidade, a fotografia e a escrita cinematográfica atravessam nosso trabalho como veículos propagadores de memória, testemunhando “o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la.” (Gagnebin, 2006, p. 11)

Primeiro, dissertamos sobre o esforço de memória promovido pelo encontro da personagem narradora com o álbum de retrato de sua família, buscando os afetos que esses vestígios trazem para a narrativa. Para tanto, trabalhamos com alguns conceitos apresentados por Roland Barthes (*A Câmera Clara, A preparação do Romance e Roland Barthes por Roland Barthes*). Segundo, em diálogo com Walter Benjamin (*Pequena história da fotografia, A Imagem em Proust, O Narrador, Experiência e Pobreza e Sobre o conceito de história*) analisamos a importância do narrador, que em diálogo com as vozes presentes no filme, processam o tempo da memória e do esquecimento, para a formação do discurso e da imagem do eu biografado. Percorridos os aspectos anteriores, mergulhamos no texto *Teoria da Religião* de Georges Bataille que nos ajudou a compreender o modo místico/religioso que Arne Sucksdorff, enquanto fotógrafo que espera, estabelece com a natureza selvagem do Pantanal Brasileiro.

O filme *Elogio da Graça (2011)* é um ensaio documental narrado em primeira pessoa, que recria os dez anos em que o casal Arne e Maria Sucksdorff acampou pela planície

matogrossense. Nômades, pesquisaram espécies e plantas raras e captaram sons e imagens que resultaram na série *Mundo à Parte* produzida para a Rádio-TV Sueca, na década de 70 e restaurada pelo CTAV, em 2011. Na primeira sequência do filme, conhecemos Maria, que abre o portão de sua casa sem dar importância para a câmera que a observa. Em seguida, vemos uma imagem de arquivo de Arne Sucksdorff, em que ele pilota um barco no Pantanal. O *off* de Maria, cantarolando em sueco uma música infantil, invade a cena de Arne e conduz ao retorno do “agora”. A câmera respeita e observa o silêncio da narradora. Quando a música infantil silencia, inicia o discurso da reminiscência, despertado por uma foto de Maria. “*Essa foi a primeira foto que Arne tirou de mim*”.

Para a montagem dessa biografia, Pizzini segue o método de Roland Barthes no livro *A Câmera Clara*, publicado um pouco antes de sua morte, em 1984. O livro começa como um romance ou como um conto de fadas: “um dia... caí sobre uma foto”. É o início de uma aventura à procura de um saber ontológico sobre a Fotografia, na qual o sujeito Roland Barthes avança-se, a partir da própria história diante da fotografia de sua mãe. *A Câmera Clara* é um livro teórico e metodológico, mas também uma busca pessoal onde o narrador, cumpre um papel fundamental. Assim, a maneira de Proust, o narrador, impulsionado pela memória, nos conta uma história da qual também faz parte. No caminho dessa procura, o autor, e nós com ele, encontra outros saberes.

Do mesmo modo se estrutura a narrativa de *Elogio da Graça*. A chave para essa história, que atravessa a vida de Arne Sucksdorff, é o tempo subjetivo da lembrança de Maria, seus afetos, constatações e inquietações. “A primeira foto” é o ponto de partida que nos conduzirá pelo fluxo de imagens postas em sequência no filme. Quando Maria apresenta o objeto inaugural de sua própria história amorosa, a fotografia torna-se um elo imaginário entre ela e o espectador, que será conduzido pela memória seletiva da narradora e pelo seu próprio imaginário ávido por ressignificações. Ao narrar aquilo que não está visível na foto, Maria transforma a distância no espaço em distância no tempo, pois preserva algo além do fotógrafo e se *desvela como aquela que ali viveu e que também na foto é real*.

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na espera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve com rigor, o modo e a textura. (BENJAMIN, 1996, p. 37)

Para Walter Benjamin, em toda fotografia há um rastro de vivido e não vivido, de consciente e não consciente. Como observa Maurício Lissovsky, “de cada fotografia emana a radiação ultravioleta que glosa o texto de nossas vidas. Em cada uma delas, inscreve-se o nosso destino.” (Lissovsky, 2011, p.72) Em *A Câmera Clara*, Barthes diz que o conhecimento é inseparável do afeto e a única instância capaz de esclarecer o assunto fotográfico é o corpo, “a sede dos afetos do sujeito”. Sendo assim, é a experiência física, a aventura do corpo que em sua articulação com a capacidade de pensar, constitui a pedra de toque da verdade. Para Barthes, diante de uma fotografia devemos sempre indagar: Como o corpo reage? Quais são as emoções que vibram? Como o corpo nutre a imagem com as potencialidades do imaginário.

A foto que a narradora devolve ao álbum de família para dar continuidade à história, representa o “*isto foi*” Maria da Graça, objeto fotografado em pose; e, Arne Sucksdorff, fotógrafo sueco, deslumbrado pelo pantanal brasileiro e apaixonado pela “exótica” Maria. Segundo Barthes, a foto-retrato é um campo cerrado de forças. Diante da objetiva, quatro imaginários se cruzam e se complementam: Somos ao mesmo tempo:

aquele que eu me julgo; aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele que ele se serve para exibir sua arte. Imaginariamente, a Fotografia representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte: torno-me verdadeiramente um espectro. (BARTHES, 1984, p. 29)

Ao narrar suas recordações, Maria devolve ao espectador o gesto do fotógrafo e ao arquivo, as marcas de sua gênese. A personagem encarna “aquilo” que se não estivesse

documentado nas fotografias capturadas e arquivadas por Arne, estaria, por certo, morto ou fossilizado *em profundas camadas de esquecimento*. Segundo Barthes, o *noema* da fotografia, ou seja, aquilo que realmente importa saber, é *o isto foi* – seu passado, o que quer dizer que a fotografia está sempre ligada ao momento em que foi tomada. Como observa Lissovsky⁵⁶, “a fotografia nasce da espera, no intervalo entre o olho e o dedo, onde a subjetivação do operador tem seu lugar.” Assim, nesta primeira fotografia, vemos aquilo que Arne Sucksdorff “deixa de si, os traços da sua espera, os vestígios de sua expectativa.” (Lissovsky, 2008)

Se para Barthes o *isto foi* é o que importa na fotografia, nas últimas décadas, porém, vemos nascer uma nova fenomenologia da fotografia e esse novo tempo, evidenciado no filme pela narradora, é multidimensional:

nos seus indícios, nas sombras de todo o existente no mundo que ela acolhe, a fotografia *foi*; nos seus ícones, ela remete a um inumerável repertório de imagens e a forças de figuração e configuração, que, por meio da memória do fotógrafo e dos espectadores vêm impregnar a imagem – nisso tudo, a fotografia *fora*; na sua prática, na dimensão de seu ato, nos vestígios da espera, a fotografia *seria*, ou *poderia ter sido*; na sua recepção imediata: em minhas mãos, no álbum, na tela, no porta-retratos, nas paredes do Museu, sua presença ainda é. (Lissovsky, 2011)

Em *Elogio da Graça*, esses múltiplos tempos são arrançados de forma criativa, “fazendo refluir o tempo para fora da imagem e evidenciando o traço deixado pelo ir-se do tempo que o trabalho da espera realiza”. (Lissovsky, 2003, p. 21) Quando as imagens de arquivo de Arne, são articuladas através da montagem com as imagens e as lembranças, no agora de Maria, elas são transformadas em “poética do acontecimento”. *A dimensão poética do arquivo*, como aponta Lissovsky, articula historicamente o passado. Não significa conhecê-lo “como de fato foi”, mas “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin: 1996). O acontecimento ficou para trás, mas aquilo que dele resta no presente não é o seu passado consumado, mas aquilo que do passado se desprende e salta em direção ao futuro. (Lissovsky, 2005. p. 7).

⁵⁶ LISSOVSKY, Maurício. *A Máquina de Esperar*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

A primeira foto que vemos, assim como os outros arquivos utilizados na montagem do filme, evidenciam a passagem do tempo, chocam o espectador e convidam à memória a articular e a reconfigurar a noção de presente. Assim, o filme abriga de forma poética múltiplos tempos, pois transfigura-se no agora, para projetar o futuro através de imagens do passado. Pizzini, busca Arne Sucksdorff na sobrevida das imagens feitas por ele. Tudo que foi dito, feito e sonhado pode ser redimido, através das palavras que emergem na lembrança da narradora. *Elogio da Graça* é a possibilidade “do reencontro de um porvir que o passado sonhara – e que somente nossos próprios sonhos de futuro permitem agora perceber” (Lisovsky, 2011) É como se o cineasta se perguntasse: a despeito de tudo o que passou, o quê ainda será? Eis uma história que atravessa eras! Na intimidade de seu lar, Maria trama a figura e o pensamento de Arne Suchsdorff - o rigor do fotógrafo, o método do diretor e as aventuras e provações do casal na selva.

3.2 O cinema como invenção de si e do outro

Já foi dito anteriormente, que a fidelidade ao passado não é o fim em si da obra biográfica de Joel Pizzini. Em *Elogio da Graça*, o cineasta finca alicerces na pesquisa iniciada na década de 90 e coloca-se na posição de operador, para através do olhar doce e sereno de Maria - objeto da graça do personagem biografado - lançar-se sobre Arne Sucksdorff – fotógrafo e cineasta que espera. Assim, o retrato de Maria (sujeito olhado) nos coloca diante de um instante retido, enquadrado, eternizado por Arne Sucksdorff (operador), presente em sua memória e oferecido ao espectador pelo cineasta (sujeito que olha). Catapultada para dentro do álbum, Maria é vista pela câmera ligeira do cineasta (agora operador) e ganha voz para desfilar as *imagines*⁵⁷ do seu recorte.

Trata-se da história de Arne Sucksdorff, que nasceu em Estocolmo, Suécia, em 3 de fevereiro de 1917. Interessado pela natureza e com sólida formação intelectual, realizou documentários de dimensão filosófica em diversas paisagens do mundo. Sucksdorff tornou-se um cineasta mundialmente reconhecido por combinar lirismo e realismo, na abordagem do confronto entre o mundo animal e o humano. Em 1940, fez seus primeiros curta metragens: *Augustirapsodi (Rapsódia de Agosto)* e *Min Tillvaros Land (O País da minha Existência)*, juntamente com o poeta Harry Martinson⁵⁸. Ficou conhecido com *En Sommarsa (Uma História de Verão, 1941)*, o primeiro de muitos filmes produzidos pelo Instituto Sueco de Cinema, incluindo: *Vinden Fran Vaster (O Vento do Oeste, 1942)*, *Trust (A Gaivota, 1944)*, *Gryning (O Alvorecer, 1944)*, *Skuggor Over Snon (Sombras na Neve, 1945)* e *En Kluven Varld (Um mundo Dividido, 1948)*. Como cineasta recebeu importantes prêmios internacionais. Seu filme *Ritmos de uma Cidade* ganhou o Oscar de melhor curta metragem, em 1949. *O Menino e o Rio* ganhou o prêmio especial do Festival de Veneza, em 1951. *Vila Indiana* (1951), o de melhor curta metragem no Festival de Cannes, de 1952 e *A Grande Aventura* a Palma de Ouro de Melhor Filme, em

⁵⁷ DUBOIS, Philippe. *A Imagem-memória ou a Mise-en-Film no cinema Autobiográfico Moderno*. In: *Publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual da USP - Revista LAICA*. Julho de 2012. Disponível em:

⁵⁸ Henry Martinson (1904-1978). Escritor e poeta sueco. Membro da Academia Sueca de literature e ganhador do Nobel de Literatura em 1974.

1954. No mesmo ano, este filme ganhou também o prêmio de Melhor Documentário da *British Film Academy*.

Arne Sucksdorff veio ao Brasil pela primeira vez, na década de 60, à convite da Unesco e do Itamaraty, para ministrar um curso de cinema documentário, no Rio de Janeiro. Entre seus alunos estavam jovens diretores brasileiros como Eduardo Escorel, Dib Lutfi, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade. Tornou-se uma espécie de mestre do então emergente movimento “Cinema Novo”. Considerado o responsável pela introdução do som direto no cinema brasileiro, contribuiu para modernizar a linguagem da dramaturgia documental no país. Após a conclusão do curso, Sucksdorff doou ao Instituto de Patrimônio Histórico Nacional todo o equipamento de filmagem que dispunha: câmeras 35mm e 16mm (Arriflex), a mesa de montagem Steenbeck (na qual Nelson Pereira dos Santos montou *Vidas Secas*), refletores, tripés, e sobretudo dois gravadores Nagra, os primeiros utilizados no Brasil.

Impressionado com a realidade carioca, Arne selecionou alguns de seus estudantes e vários menores abandonados das ruas de Copacabana, para a realização de *Fábula* ou *Meu lar é Copacabana* (1965), um longa metragem de conteúdo social, que recebeu prêmios no Festival de Moscou, Festival de Bruxelas e o Prêmio Francisco de Assis, do Vaticano. Em 1968, foi convidado por Helmut Sick - importante ornitólogo alemão - para fotografar o Pantanal Sul e Matogrossense. Dois anos depois, conheceu em Cuiabá Maria Graça de Jesus, agrônoma, descendente de índios e negros com quem se casou e teve dois filhos, Anders Eduardo e Cláudio Arne. A série *Mundo à Parte*, que ele dirigiu, fotografou e montou, nos anos 70, para a Rádio Tv Sueca, revelou o Pantanal na Europa e foi o marco divisório na vida de Arne Sucksdorff. Esta experiência no Brasil fez Sucksdorff trocar sua bem sucedida carreira cinematográfica pela luta ecológica. Juntos, Maria e Arne dedicaram-se a estudar a biodiversidade e informar ao mundo sobre as ameaças que pesavam sobre aquela região.⁵⁹

⁵⁹ Informações contidas nos arquivos de Joel Pizzini, recolhidas em jornais, revista, projetos, arquivos e livros, durante a elaboração do projeto *Ave Sucksdorff*, interrompido na Era Collor e comentado no primeiro capítulo de nosso estudo.

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

Segundo Jean Marie Gagnebin o declínio da experiência e o fim da narração tradicional, são questões que permanecem presentes em toda a literatura moderna e contemporânea, nas discussões históricas e historiográficas e na reflexão filosófica atual. Especialmente dois ensaios de Walter Benjamin tratam desse tema: *Experiência e Pobreza*, de 1933 e *O Narrador*, escrito entre 1928 e 1935. Os dois textos partem da mesma questão: o declínio e eminente extinção da experiência, como tradição compartilhada, transmitida pela palavra de geração em geração. (Ganeinbin, 2011, p. 50). Segundo Gagnebin, à aceleração da vida moderna e o choque traumático provocado pela Guerra ferem, separam e impedem que o sujeito acesse o simbólico, em particular a linguagem. (idem, 2011, p.51)

Em *Experiência e Pobreza*, Benjamin também reflete sobre as mutações que o declínio da experiência traz para as artes contemporâneas. No lugar de uma arte harmônica, vemos nascer uma arte de vanguarda, provocadora. A perda da experiência, segundo Benjamin, acarreta outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa. Em *O Narrador*, por sua vez, Benjamin constata o fim da narração tradicional, e esboça a ideia de uma nova forma de narração, “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre cacos de uma tradição em migalhas”. (idem, 2011, p.53) Assim, o narrador contemporâneo luta para não deixar o passado cair no esquecimento e, para tanto, vira um

“narrador sucateiro” que movido por sua própria pobreza e pelo desejo de não deixar nada se perder, recolhe os restos do passado para oferecê-los ao presente. Podemos dizer que Joel Pizzini coleta resíduos de outros tempos e outras histórias, com o desejo de restituir-lhes um novo possível. Assim, através de Maria, uma narradora sucateira, que tece a história de Arne a partir de farrapos de memória, propicia à nós que revivamos uma experiência afetiva continuada e, assim, acabamos por resgatar a nossa própria capacidade afetiva. Não é nosso objetivo entrar nesses dois textos detalhadamente, o que julgamos importante pensar é: de que maneira a rememoração em *Elogio da Graça* nos devolve uma experiência narrativa, que além de nos livrar do esquecimento, nos projeta para o futuro? Como o filme em questão visa à transformação do presente através da colheita de resíduos de passado?

A história de Arne e Maria propicia uma transformação interior ao mesmo tempo que indica uma reorganização estrutural da personalidade do biografado. Através da narrativa, entramos em contato com nossa capacidade amorosa. Não só o amor entre um homem e uma mulher, mas um amor devocional em relação à natureza. No instante da narração, uma construção imaginativa se organiza fora do tempo da história e a experiência pessoal do ouvinte se atualiza como parte dessa universalidade. A medida que ouvimos a história, somos transportados para um lugar desconhecido que se torna imediatamente familiar.

Como *Elogio da Graça* visa à transformação do presente, utilizando-se de resíduos descartados de passado? Ouso dizer, que isto acontece através da construção de uma narrativa fora do tempo, no tempo do *era uma vez*. Pois no filme, “a singularidade do momento da narração unifica o passado mítico – fora do tempo – com o presente único, daquele que vê ou ouve. Assim, segundo Adélia Bezerra de Meneses⁶⁰ a história de um transforma-se em relato universal”. (Meneses, 1995, p.53) É nesse momento que o espectador trabalha junto com o cineasta na elaboração da história. Por esse motivo, também, é que a história age com efeito de cura. Pois como nos mostra Meneses, o poeta, ou aqueles que constroem coisas com a palavra, que alteram a realidade, modificam a essência profunda do ser, *moldam as almas*.

⁶⁰ MENESES. A.B. *Do poder da Palavra: ensaio sobre Literatura e Psicanálise*. 1995

Cada uma das fotos do álbum de família e cada sequência do arquivo restaurado, guarda uma história para ser contada. Diante delas, Maria tece uma trama emocionante da qual também faz parte. Para Meneses, na narrativa oral a palavra é corpo: modulada pela voz humana e portanto carregada de marcas corporais e valor significante.

Quê é a voz humana senão um sopro que atravessa os labirintos dos órgãos da fala, carregando as marcas cálidas de um corpo humano? A palavra oral é isso: ligação de sêma e soma, de signo e corpo. A palavra narrada guarda uma inequívoca dimensão sensorial. No início era o verbo, e do verbo se fez carne, diz o evangelista: assim, a palavra é também, inseparavelmente, corpo. (Meneses, 1995, p.56)

Maria não oferece a Arne apenas o seu corpo. Ela oferece uma família, sua cultura, seu conhecimento de agrônoma, sua ancestralidade. A personagem desfila generosidade e mesmo omitindo momentos extremos de sua vida pessoal, tece a figura de Arne com amorosidade e aceitação. Conhecemos um homem forte, exigente, destemido e com um caráter impecável. Contando a história de sua vida, Maria redime não apenas a si, redime também a memória de Arne Sucksdorff, “possibilita-lhe uma descendência e redime a nós que atualizamos nossas próprias histórias à História; oferece a nós o tempo e junto com ele as coisas todas que dele precisam para se engendrarem; os filhos, a duração do afeto, a permanência dos vínculos” (Meneses, 1995, p. 58).

Assim, podemos dizer que a narrativa em *Elogio da Graça* é uma experiência corporal, uma relação entre a voz e o gesto, entre a narração, o corpo e as imagens. Os trechos selecionados por Joel Pizzini da série *Mundo à Parte*, apresentam o cotidiano do casal, durante os anos vividos em acampamentos no meio da floresta. “*Nossa casa está em qualquer lugar e em lugar nenhum e algumas vezes sentimos esse rígido viver. Mas temos o céu como nosso teto e nos sentimos livres e felizes*”, diz a voz over do locutor da série. As imagens de arquivo são manipuladas, recortadas, reenquadradas para representar o cotidiano do outrora revisitado por Maria.

Pizzini se utiliza da percepção da palavra como experiência, como corpo, e retira do

arquivo outras duas vozes, que em diálogo com Maria impulsionam a narrativa. A narradora-personagem, que encena situações cotidianas no acampamento, é a protagonista do *Elogio*, desmistificando a visão folclorizada pela imprensa da região, “*da índia laçada por um Viking*”, que a elegeu para integrar-se a civilização. Descendente de índios e negros, Maria revela o processo criativo de Arne, os desafios da viagem, o nascimento do primeiro filho, a censura imposta pela ditadura, o confisco da terra onde ambos idealizaram uma reserva e o convívio familiar com os bichos, integrados à equipe ao longo da expedição. Maria mostra-se uma excelente narradora: faz introdução adequada de novos personagens; prevê acontecimentos singulares; e prepara cuidadosamente o desenlace. Lentamente, com sua voz suave, baixa e tranquila, a narradora aguça a nossa curiosidade a respeito do futuro do herói, e com isso agrega prazer à narrativa.

Além de Maria, narradora que nos oferece seu passado no acampamento e suas impressões sobre o sujeito biografado, temos: o locutor da série *Mundo à Parte*, uma voz over com tom solene, que observa e questiona o que vemos na imagem. A voz over, diante do objeto fílmico, enquanto se vê vendo, reflete sobre a sua própria situação de observador. Esta voz imponente, clara e confiante representa o próprio Arne, pontuando impressões diretamente do passado ao espectador. Assim, na luz reflexiva da própria observação, faz questionamentos, revisita sua posição, os métodos e conhecimentos. Em oposição a essa voz imponente e altiva, há também a voz de Arne, já idoso, presente nos arquivos de entrevistas, que comenta sua carreira de cineasta e o momento político no Brasil entre as décadas de 60 e 70. A voz de Arne nos arquivos das entrevistas, é baixa, lenta, frágil, carregada de sotaque e muitas vezes incompressível. Essa separação de vozes, tencionadas entre passado e presente, entre o vivido e o evocado, estabelecem a continuidade da narrativa, ao mesmo tempo que dividem o discurso, sem ferir a sua unidade.

O diálogo entre essas vozes, impulsiona a narrativa, que segue com a montagem em sequência de imagens de arquivo, retiradas de diferentes filmes de Sucksdorff, que ilustram a história do personagem ao mesmo tempo que fornecem um contorno animado

ao imaginário da narradora. O Polo Sul, onde Arne realizou seu último filme de ficção, o Pantanal, onde viveu com Maria, durante 10 anos, a Inglaterra, onde passaram a lua de mel na casa do cineasta Stanley Kubrik e a Suécia, sua terra natal. Estas imagens, postas em sequência sem preocupação espaço-temporal, adquirem dimensão histórica e agregam valor e credibilidade ao discurso de Maria.

O eixo central de *Elogio da Graça* concentra-se na casa de Maria na cidade de Cuiabá, de onde sai apenas através do filme rodado pelo ex-marido no Pantanal. Com uma montagem que relaciona de forma atemporal as “duas paisagens” em que Maria e Arne transitaram (o Pantanal brasileiro e a Escandinávia), o filme recorre as imagens de arquivo existentes, para desvendar as facetas de um artista preocupado com o seu tempo e a saúde do planeta. Sucksdorff, ao visitar o Pantanal e conhecer Maria, decide abandonar o estilo de cinema que fazia na Europa para se engajar na defesa do meio ambiente. Neste período, realizou documentários para a TV e escreveu inúmeras reportagens para publicações especializadas, chamando atenção do velho mundo sobre o “paraíso ameaçado”, título de um de seus livros.

Através de uma montagem que relaciona e funde os dois tempos, a década de 70 e o presente, *Elogio da Graça* aborda o cotidiano do casal na mata, a convivência harmônica com a fauna e, mais do que um tributo ao cinema de Sucksdorff, apresenta um período significativo da história brasileira, em que começou a se formar uma consciência política no país a respeito do meio ambiente e contra as práticas predatórias comuns na época. Arne Sucksdorff foi um ativista pioneiro, que sacrificou sua carreira de cineasta bem sucedido na Europa, para dedicar sua vida por uma região que apresentava sinais evidentes de destruição. Sem reverência ou vitimização, Maria revê sua trajetória compartilhada com Arne, recuperando assim uma memória preciosa para o patrimônio audiovisual brasileiro, que a coloca na condição de conceituada pesquisadora e vital colaboradora da obra “ecológica” de Arne Sucksdorff.

As imagens do agora de Maria em conflito com as imagens do arquivo de Arne, movem a narrativa como atualização dos fatos e evidenciam a diferença de postura entre a jovem

Maria e a narradora, para quem a urgência do drama pesa menos do que a organização do passado que possa oferecer sentido. Ao ganhar voz, Maria muda sua postura diante da câmera. Se outrora, na casa-floresta, ela devia fingir naturalidade, encenando em silêncio suas ações cotidianas, no agora, ela desfila, interage com a câmera e sorri. Na teatralidade existente no perambular lento da narradora no jardim de suas lembranças “*a vida privada não é nada mais que essa zona de espaço, de tempo, em que não sou uma imagem, um objeto. O que preciso defender é meu direito político de ser um sujeito.*” (Barthes, 1984).

De certo modo, mesmo se tratando de uma história real, Pizzini brinca com a necessidade de ficção que habita o coração de cada homem e cria um clima de suspense que aguça a curiosidade do espectador. O desenlace vai sendo narrado aos poucos, aos poucos novas referências a figura de Arne vão sendo introduzidas, suas reações, seu método, a espera paciente em busca do momento ideal e, principalmente, a paixão pela natureza. “Satisfazer a curiosidade significa prazer, postergá-la, significa cultura. Pois uma das coisas que diferencia o homem do animal é exatamente isso: a capacidade de postergar a realização do prazer”. (Meneses, 1995, p. 46)

No texto, *O poder da palavra, ensaios sobre Literatura e Psicanálise*, Meneses afirma que é a curiosidade que move o saber por experiência e propõe um estudo antropológico da curiosidade e do papel que ela desempenha em várias religiões e mitologias: desde a curiosidade de Eva, atçada pela serpente, na narrativa mítica do Paraíso; passando pela curiosidade de Pandora, que abre a caixa de males que se espalharão por toda a terra, só restando a esperança; até a curiosidade do curumim que abre o coco de tucumã que encerra a noite, fazendo com que a escuridão se espalhe pelo mundo, como na lenda indígena brasileira. (Idem, 1995, p.47)

A curiosidade despertada pela narradora adquire grande importância na narrativa, dado seu estatuto de desencadeador das ações. Evitando uma abordagem nostálgica, o filme adota uma linguagem aparentemente simples, mas que, segundo Pizzini, exigiu uma montagem rigorosa que traduzisse a viagem de Maria por sua memória, suprimindo da narrativa algumas experiências extremas. Como um mosaico, a estrutura deste ensaio

documental alinha fragmentos de uma história perdida no tempo e que ganha novos sentidos por meio do olhar agudo, doce e irônico da narradora Maria. O cineasta nos fornece tempo para ver, sentir, notar, olhar e pensar. Pizzini se apropria do objeto de interesse de Arne, enquadrando sua personagem em diferentes ângulos. O retrato do início retorna como uma sequência teatral de poses. Maria olha para câmera, se ajeita, representa. Ela é aquilo que vemos, é-era aquilo que posa. Através do ritmo da montagem, o filme causa um estranhamento que resgata o espectador do fluxo frenético das informações diárias e cria um espaço para que o “ver” se transforme em “experiência”.

Em *Elogio da Graça*, a narração, unida às imagens de arquivo ganha uma dimensão em alguma medida redentora no espectador. Assim, “seguindo a trilha do herói encontramos o centro de nossa própria existência. E lá, onde pensávamos estar sós, estaremos na companhia de todo mundo”. (Campbell) As memórias da família Sucksdorff são parte de uma memória coletiva. A história é dinâmica e trágica: encontro amoroso, aventura na selva, ameaça de morte, perseguição, ditadura militar. Seu discurso, tal como o cineasta o concebe, “não visa, como a informação, comunicar o puro em-si do acontecimento, mas o faz penetrar na vida do relator, para oferecê-lo aos ouvintes como experiência”(Barthes, 2012) Desta forma, com o pano de fundo da natureza ameaçada, conhecemos a saga da família Sucksdorff.

3.3 Por uma Graça alcançada.

Quando conheceu Maria Graça, Arne Sucksdorff era fotógrafo da revista “Life” e estava no Brasil em busca de mulheres exóticas para fotografar. Nesse mesmo dia, ele pediu a mão da moça em casamento, foi para o Polo Sul, fazer um filme, e, depois de seis meses, retornou ao Brasil, para cobrar uma resposta. Casaram no Rio de Janeiro e foram para Inglaterra, terminar o filme que ele havia rodado na Antártica. Na Suécia, Maria conheceu a família de Arne: pais, ex-mulher e filhos. Depois de dois meses, voltaram para casa.



Figura: 23

Com a repercussão do "Fábula", que havia rodado no Rio de Janeiro, Arne Sucksdorff recebeu várias propostas para fazer filmes, mas ao conhecer o Pantanal, se mudou para o Mato Grosso e começou a lutar por sua preservação. “Isso, para mim, era mais urgente do que realizar filmes no mesmo estilo aos que vinha produzindo na Europa”. (entrevista)

Enquanto cineasta, fotógrafo e naturalista, Arne era um grande viajante. Sua motivação não estava na conquista territorial, mas na procura pelo exótico, isto é, pela experiência do outro e sua alteridade. É exatamente isso que vemos na série realizada por ele no Pantanal. Além de apresentar um paraíso selvagem, a viagem do cineasta representa o encontro com o outro, experimentado e filmado por ele como uma dramatização da própria vida na floresta. Ao conhecer o Pantanal, Sucksdorff se depara com algo que o

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

Nessa etapa final, não teremos tempo para um aprofundamento em numerosas referências. Por isso, atravessaremos sumariamente algumas abordagens, com o intuito de compreender: o que a *mise-en-scène* dos bichos criada em *Elogio da Graça nos* revela sobre Arne Sucksdorff? Como explica Fábio Prikladnicki⁶¹, vivemos uma nova realidade, em que a natureza responde às ações do homem, tornando necessário repensarmos a relação entre o ser humano e o animal. Mas o que a analogia com o animal nos diz a respeito do humano? Agamben sugere que o *Homo sapiens*:

não é nem uma espécie definida, nem uma substância; é, antes, uma máquina ou um dispositivo para produzir o reconhecimento do humano. [...] É uma máquina ótica construída a partir de uma série de espelhos nos quais o homem, olhando para si mesmo, vê sua própria imagem já deformada nas características de um macaco. O *Homo* é um animal constitutivamente “antropomorfo” [...], que deve reconhecer a si mesmo em um não-homem para ser humano. (AGAMBEN, 2004, p. 26-27 apud Prikladnicki, 2008, p. 3)

Para Prikladnicki, “o animal funciona não apenas como uma metáfora exemplar, mas, dentro do escopo da linguagem retórica, como um tipo de metáfora originária” (LIPPIT, 1998, p. 1113 apud PRIKLADNICK, 2008). Desta forma, o encontro com o animal assegura ao homem a sua própria humanidade. No texto de Emanuel Lévinas, “Nome de um Cão”, usado por Prikladnicki como exemplo, somos introduzidos a Bobby, o cão com

⁶¹ PRIKLADNICKI, Fábio. *Relendo o animal, da metáfora domesticada à alteridade radical*. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*. 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil.

o qual o autor trava contato em um campo de prisioneiros na Alemanha nazista.

E eis que, em meio a um longo período de cativeiro – por algumas curtas semanas e antes que as sentinelas não o tivessem caçado – um cão errante entra em nossa vida. Ele veio um dia se juntar à turba, de modo que ela retornava do trabalho sob boa guarda. Ele sobrevivia em algum canto selvagem, nos arredores do campo. Mas nós o chamamos de Bobby, um nome exótico, como convém a um cão querido. Ele aparecia nos encontros matinais e nos esperava na volta, saltitando e latindo alegremente. Para ele – isso era incontestável – nós éramos homens. (LÉVINAS, 2006, p. 234)

Bobby seria, assim, um cão real que assegura aos homens animalizados o resgate de sua própria humanidade. Na prática, para Prikladnicki, Lévinas se vale de recursos retóricos que não poderiam ser caracterizados de outra forma senão como figurados. “Bobby é um antropomorfismo, não há nada de literal aqui. Lévinas recusa a metáfora, mas ela resiste”. (Prikladnicki, 2008) No texto de Lévinas, existe um binarismo humano/animal que não pode ser dissociado do binarismo literal/figurado.

Pois, se há o cão de Lévinas, há, por outro lado, o gato de Derrida. O ponto de partida é semelhante ao de Lévinas, mas Derrida não reivindica um animal literal; antes, propõe repensar que figuras foram atribuídas aos animais nos textos literários e filosóficos. Como efetuar a mediação entre o animal “real” e o animal “textual”? Para Prikladnicki todo compromisso com a questão do animal depara-se necessariamente com esse problema, devendo permanecer como força motriz de uma leitura na qual o animal não seja simplesmente visto como uma metáfora a ser interpretada, mas uma metáfora a ser pensada. É nesse momento, que a relação sujeito/objeto é substituída pelo encontro com a alteridade. Nós olhamos para os animais, mas, como lembra Derrida, eles também nos olham, e é disso que, segundo ele, parecem ter se esquecido as pessoas que “viram, observaram, analisaram, refletiram o animal mas nunca se viram vistas pelo animal” (DERRIDA, 2002, p. 32).

Esse olhar do animal diz respeito ao “ponto de vista do outro absoluto” (ibid., p. 28). Mas “absoluto” em que sentido? Há, certamente, algo de diferente em se ver visto pelo animal: ele não nos lembra, simplesmente, que somos “homens”, como em Lévinas, o

animal, acima de tudo, sinaliza uma abertura para uma alteridade radical.

Dentro do que Derrida chama de alteridade absoluta, o animal é, ainda assim e acima de tudo, um caso específico, é aquilo que é “próprio de uma espécie”, porque a experiência proporcionada pelo encontro com essa alteridade não pode ser igualada por qualquer outra. Assim, questionar as figuras “animais” pressupõe um compromisso com essa alteridade radical. “No ato de des-figurar a figura, ao invés de chamar um cão de “Bobby”, pode-se ouvir o seu chamado. Não se pode mais alegar ingenuidade na leitura da metáfora animal: apenas um humano pode cometer uma “besteira”, nunca uma besta”. (Prikladinicki, 2008)

Em *Elogio da Graça*, conhecemos uma figura dividida entre o naturalista empirista, que descreve as suas observações minuciosamente para domesticar o desconhecido, e o romântico, que dribla sua exterioridade para encontrar um sentido na relação com a natureza. “Algo de doce, de secreto e de doloroso prolonga nessas trevas animais a intimidade da luz que se mantém acesa em nós”. (BATTILE, 1993, p. 13) Isso quer dizer que nós, humanos, nos conhecemos quando nos percebemos de fora como um outro. Na condição de viajante estrangeiro, Arne Sucksdorff lança-se com a amada ao exílio voluntário, no ceio embrionário do mundo selvagem. Equipado com todo um arsenal de câmeras, tripés e sonhos, ali, entre bichos e plantas, procura o enigma da unidade divina, espera uma revelação mágica. De algum modo, ele busca algum sentido para a sua existência, algo que o plenificasse. Para tanto, mergulha no que há de mais concreto desta misteriosa e nobre vida animal.

Através das imagens subtraídas da obra *Mundo à parte*, Pizzini reconstrói o elo de empatia entre o fotógrafo e os animais. A presença do humano na vida animal é como um signo silencioso de liberdade, de algo que aponta para o indizível e que permeia todo o filme. Não há gatos, nesse elogio, mas há cachorro, ariranha, jacaré, onça, raposa, pinguim e tantos outros animais, os quais acompanhamos em seus desdobramentos como bichos humanos, habitantes de um mundo à parte.

Georges Battile, em *Teoria da Religião*, examina as práticas de rituais arcaicos para concluir que a religiosidade autêntica só encontra seus fundamentos fora do ciclo da

atividade útil, livre das exigências do trabalho e do capital.

[...]Há, efetivamente, na situação animal, o elemento da situação humana — o animal pode, a rigor, ser olhado como um sujeito para o qual o resto do mundo é objeto —, mas nunca lhe é dada a possibilidade de ele próprio se olhar assim. Elementos dessa situação podem ser apreendidos pela inteligência humana, mas o animal não os pode realizar. (BATTILE, 1993, p. 11)

Segundo Battile, quando olhamos para um animal, enxergamos algo que nos é familiar, mas que nos escapa. Arne Sucksdorf experimenta uma nova maneira de viver e compartilha essa escolha através de sua obra. Ao se aproximar dos bichos, ele problematiza a própria existência. Os sinais de ameaça contra o eu do viajante, são justificados pela graça proveniente do reconhecimento de uma identidade originária em confronto com esse outro exótico. É como se o fotografo indagasse: Diante dessa imensidão, quem sou eu? O que estou fazendo aqui? Para onde vou? Assim, o homem aprende com a natureza, encarando a própria animalidade, experimentando com a própria vida. Sucksdorff perdeu a crença no homem e enxerga com olhos sonhadores o divino na natureza.

Como observa Vilém Flusser:

“não podemos mais vivenciar o vôo dos pássaros como o vivenciavam nossos antepassados: como um desejo impossível, pois os pássaros deixaram de ser aqueles entes que habitam o espaço entre nós e o céu, para se transformarem em entes que ocupam o espaço entre os nossos automóveis e nossos aviões de passeio [...] Perdemos uma das dimensões do tradicional ideal de *liberdade*, e perdemos o aspecto concreto da tradicional visão do *sublime*” (Flusser, 1979, p. 27)

Em *Elogio da Graça*, há uma alternância de sensações, que variam do medo à graça e que vão sendo pontuadas pela “atuação” dos animais postos em cena. Assim, conhecemos a aproximação corajosa de Arne com o exótico. A espera do fotografo diante do selvagem revela dimensões espirituais, que evidenciam sua devoção e respeito pela natureza. Há um misticismo profundo que sustenta o instante fotográfico o qual Sucksdorf deseja. O olhar do jacaré, o mergulho da ariranha no rio, o coaxar dos sapos, o andar desequilibrado e inocente do bebê onça, e o olhar profundamente inquietante de Maria dirigidos para a câmera, acusam silenciosamente os anseios de seu observador.

EXTERIOR / DIA / ACAMPAMENTO.

ARNE, MARIA E ARI (ariranha), nadam no rio. MARIA está grávida e a ARI procura mais o seu carinho e adoção. VIRA-LATA observa o banho na beira do rio. MARIA e TEODORO pescam. MARIA banha o recém nascido. TEODORO alimenta alguns filhotes selvagens com uma mamadeira. BEBÊ ONÇA cambaleia com a barriga cheia de leite. BEBÊ CAPIVARA toma leite na tigela. BEBÊ TAMANDUÁ rouba ovo na cozinha, corre para cima da árvore e defeca sobre as fotografias espalhadas na mesa de trabalho de ARNE. ARNE fotografa. VIRA-LATA observa. ARI toma sol na canoa. MARIA nina o BEBÊ ANDERS, na rede. BEBÊ TAMANDUÁ luta contra o sono, não resiste e dorme. ARNE espera camuflado diante do ninho da GARÇA ROSA. Vem a NOITE. Chega o DIA. ARNE fotografa o ninho. O ovo quebra. Chega o alimento. As GARÇAS quando alçam se entardecem. VIRA-LATA observa. TEODORO prepara o café-da-manhã. MARIA põe em dia a contabilidade. ARNE fuma cachimbo na rede. VIRA-LATA observa. Dois PASSAROS voam.

A parte qualquer significado psicológico, metafísico, metafórico ou metonímico, os animais de Sucksdorff aparecem em *Elogio da Graça* imersos despreziosamente na própria existência. Essa alteridade animal é tão expressiva, que uma vez dispostos em sequência na montagem, eles atuam como personagens silenciosos que nos contam sobre fidelidade, amor, prazer, desejo, segurança e liberdade. O cineasta nos convida a pensar,

que para o animal ser, basta ele estar. Assim, estando naturalmente no mundo, o animal torna possível múltiplas existências.

Logo que Arne chegou no Pantanal, muitos fazendeiros ficaram desconfiados, porque não conheciam as máquinas, tripés e objetivas usadas por ele, e, com frequência, confundiam os equipamentos com metralhadoras. Em 1996, Sucksdorff começou a se dedicar, ativamente, a pesquisar, divulgar e defender o Pantanal. Em entrevista realizada, em 1974, pelo Jornal do Brasil denunciou as atrocidades cometidas na região, mas o Brasil estava em pleno governo do General Médici, “o período mais violento da ditadura militar” e sob forte censura, tornou-se muito perigoso protestar contra qualquer tipo de arbitrariedade.

A história começa um pouco antes. Logo que se casaram, Arne e Maria ganharam uma área de terra, no norte do Mato Grosso, entre Culuene e Batovi, como presente de casamento de industriais suecos. Eram 60 mil hectares, onde queriam construir uma reserva. Contudo, logo depois que construíram a Transamazônica o parque Nacional do Xingu aumentou de território e engoliu parte da terra do casal. Vivendo em Cuiabá, durante a Ditadura Militar, Arne sofreu terríveis pressões e perseguições em razão da sua postura pela preservação do ecossistema. A vida ganhou dramaticidade e uma clara preocupação com a morte.

Ao decorrer da projeção, o filme, que se inicia como uma história de amor, ganha ares de *triller* com direito a ameaças de morte, perseguição e abordagem de temas que ainda hoje são questões complexas naquela região do Brasil, como o desmatamento, a grilagem e a caça predatória. Os animais, diante de uma situação de perigo, têm duas possibilidades: ataque e fuga. Matar o inimigo ou proteger-se dele. Há um cálculo sutil no comportamento dos animais. Como se tivessem o livre arbítrio que atribuímos aos humanos. (Amaral, 2016)

EXTERIOR / DIA / FLORESTA

ARNE arruma a camuflagem da câmera e espera. Um JACARÉ morto boia no rio. Um grupo de URUBUS dilacera a carniça. Um grupo de JACARÉS rasteja para o rio. ARNE espera. Clica. Fuma. Espera. Clica. MARIA cataloga as plantas. TEODORO prepara o almoço. Um avião desconhecido sobrevoa. Dois PIÕES correm atrás de uma boiada. URUBUS. JACARÉS. PASSÁROS. SAPOS. BOIS. CAVALOS. ARNE captura sons ambientes. TABALHADORES levantam uma cerca. Um PIÃO afia uma faca e mata um BOI no curral. Uma árvore é derrubada. O VIRA LATA observa. ARNE espera. Clica. Põe o cachimbo na boca. Fuma.

Os sinais de ameaça contra o eu do viajante, são justificados pela graça proveniente do reconhecimento de uma identidade originária em confronto com esse outro exótico. Arne Sucksdorf experimenta uma nova maneira de viver e compartilha essa escolha através de sua obra. Ao se aproximar dos bichos, ele problematiza a própria existência. É como se o fotografo indagasse: Diante dessa imensidão, quem sou eu? O que estou fazendo aqui? Para onde vou? Assim, o homem da busca aprende com a natureza, encarando a própria animalidade, experimentando com a própria vida. A busca não é religiosa, é espiritual. Sucksdorff perdeu a crença no homem e enxerga com olhos sonhadores de criança o divino na natureza. Ele acredita poder encontrar na vida natural sua potência de criar realidade. Essa realidade diz respeito ao mundo, à natureza e à nós mesmos, como parte de tudo isso. Nos parece, portanto, que a crença de Arne Sucksdorff está no acontecimento que é viver e, por isso, ele se aproxima do exótico. Desta forma, com olhos e ouvidos bem abertos, à espreita, em silêncio, ele espera.

Depois de perder a crença no homem, Arne acredita poder encontrar na vida natural uma nova potência de criar realidade. Essa realidade diz respeito ao mundo, à natureza e à nós mesmos, como parte de tudo isso. Nos parece, portanto, que a crença de Arne Sucksdorff está no acontecimento que é viver e, por isso, ele se aproxima do exótico. Com olhos e ouvidos bem abertos, à espreita, em silêncio, ele espera. Sua busca não é religiosa é espiritual. “Na sua procura, olha para si mesmo e reconhece que a alteridade do exótico o envolve ao mesmo tempo que representa a possibilidade de uma comunidade

inconfessável, com aquilo que o ameaça e lhe escapa.” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 182)

Em *Elogio da Graça* o bestiário de Sucksdorff extrai da existência o que ela tem de necessário e humano, isto é, o acontecimento como potência eterna de criação de realidade. O jogo temporal que impulsiona a narrativa do filme, evidencia o tempo agindo. A vida acontece e a natureza segue seu destino sem pausa. A busca que encontramos na vida narrada em *Elogio da Graça* é uma busca pela felicidade. Uma felicidade dialética, dirá Benjamin, que opera simultaneamente como hino, aquilo que nunca foi, um louvor, uma adoração; e, como elegia, lamento de morte, poesia triste, “a eterna repetição da felicidade primeira e original, que permeia, sem censura, o mundo infantil”. (Benjamin, 1996, p. 39) Na criança está tudo! E tudo é possível e tudo se perde. Para Benjamin, no mundo criado na imaginação da criança, existem sementes de todo um porvir que a cultura apodrece. Pouco a pouco, a vida acontece e perdemos os sentidos.

Nos seus últimos cursos no College de France, Michel Foucault formulou a hipótese de que o grande mandamento socrático não era o “conhece-te a ti mesmo”, mas o menos festejado “cuida de ti”. Pois só quem cuida de si mesmo pode vir a se conhecer. Sócrates perguntava na *Ágora*, você tem cuidado de si? Tem se empenhado em conhecer suas paixões? A filosofia era uma disciplina de vida, um aprendizado de felicidade. Com Platão e Aristóteles, a felicidade foi deslocada para o plano do conhecimento.

Hoje precisamos cada vez mais de Sócrates pois já não pensamos que seja tão fundamental cuidarmos de nós mesmos para nos conhecermos, aprendermos a viver e sermos felizes. Não distinguimos felicidade de prazer. Ficamos satisfeitos com as coisas que consumimos com avidez. Mas ser feliz não é o mesmo que estar contente. Já não sabemos a diferença. Gozar, fruir, isso é hoje a receita para a felicidade. Depois o gozo acaba e ficamos vazios. Mas é assim, é a vida.

Arne dizia que não acreditava em Deus. Apesar de ter um pai pastor luterano, ele não tinha religião. Para Maria, no fundo, ele tinha um Deus dele. Talvez seja Deus natureza,

Deus vida, Deus sabedoria... Olhando para o nosso tempo mais devagar, com olhar crítico, mas amoroso, parece que é da espiritualidade que estamos necessitados. Talvez estejamos mais precisados dos estoicos, epicuristas, cínicos, e céticos do que dos grandes formuladores de sistemas. Em comum, essas escolas concordam ao dizer que o homem não tem direito à verdade; ela resulta de um trabalho de si sobre si. Nesse trabalho, o sujeito faz-se diferente do que era – e a verdade vem ao seu encontro. O esforço fundamental dessas antigas escolas consistia em por alguém diante de si mesmo e perguntar: em que sou menos do que poderia ser? Como posso cuidar de mim para merecer a verdade e ser feliz? Essa é uma pergunta ao mesmo tempo, prática, ética e política. Não constrói sistemas de conhecimento, constrói vidas.

[...]Obrigada pelo deleite do amor. Pelo primeiro sorriso da criança. Pela doce loucura da juventude. Pelo prazer de pensar e pela sabedoria da velhice. Senhor! Eu sou um arco nas suas mãos. Usa-o. Estica bem a sua corda e deixe ouvir a música. Senhor. Eu te agradeço por tudo. Pela boa e má fortuna. Pela luz e pelas trevas. Pelos bons e maus momentos. Pela fé e pela dúvida. Por tudo que deu força ao arco. Usa-lo. Estica bem a sua corda mas não quebre. Repleto de beleza é o mundo para quem tem olhos para ver e ouvidos para ouvir. (Arne Sucksdorff)

ARNE desce o rio na canoa. Vemos imagens de arquivo do filme *O vento e o Rio*, feito em 1951, no Himalaia, durante os cinco anos em que Sucksdorff viveu com a tribo Múria. Entre a Índia e o Pantanal, navegamos com ele. A NARRADORA recita *O último poema de um sonhador*. Os BICHOS bailam. O INDIANO ora na beira do rio. Tilt up. Céu. ARNE acende o cachimbo e deita. Fecha os olhos. Descansa *beato de águas, de pedras, de aves*. SAPOS *sabem divinamentos mais do que as árvores, mais do que os homens*. Sobe o som de coaxar de sapos. Em off, a NARRADORA entoia a música infantil em sueco. A NARRADORA canta no jardim.

No final da década de 90, Arne Sucksdorff, encontrava-se em um estado lastimável, animalizado e senil dividia seu prato com os cães. Foi resgatado pelo governo Sueco e levado para Estocolmo, onde escreveu seu livro de memórias *En Drommares Vag*, inédito em português. Morreu aos 84 anos de pneumonia, em um asilo e teve, cumprindo o

testamento, suas cinzas lançadas as margens do Rio Paraguaizinho, no santuário ecológico que escolheu como habitat. *Sou aquele que gastou a sua história na beira de um rio.*

Como nos ensina o professor e filósofo Márcio Amaral, o trabalho de si sobre si exige esforço e vontade. Reaprenderemos, nós, viciados em sistemas fechados, a escrever cartas de sabedorias, a registrar em diários nosso trabalho sobre nós mesmos? A criar poemas? A passear pelos jardins? Não sei, mas deveríamos tentar, antes que a noite caia. Antes que o amor acabe.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o uso cada vez mais recorrente de material de arquivo em filmes e outras manifestações artísticas apresenta-se como uma maneira de se estabelecer uma ponte entre o passado e o futuro, gerando reflexões profícuas em relação à sociedade, ao indivíduo e à arte. Desta forma, ouvir o apelo do passado significa também estar atento ao apelo de transformação do futuro. A proposta deste estudo, foi apresentar como os filmes em questão abordam a escrita do outro em sua relação com o mundo, servindo de espaço para discussões estéticas, artísticas e políticas. Nos filmes que analisamos, como um desenho de Escher, as imagens se interlaçam, sempre a se aventurar por territórios incógnitos, com criatividade e de forma ensaística, até alcançar o universal.

É evidente que não foi possível esgotar a riqueza e diversidade dos temas que esse trabalho idealizou analisar. Nos vemos aqui, diante de um canteiro de obras, onde cada tijolo ainda está sendo moldado. A construção dessa estrutura se estenderá, enquanto dure a vida. Sendo assim, aceita a impossibilidade de um acabamento definitivo e, revistos todos os desvios desse processo, fizemos o que foi possível para iluminar questões relacionadas a um tipo de cinema, que resiste em ser expressão produtora de sentido, com múltiplas leituras e formas de abordagens.

À sua maneira, Pizzini trabalha a linguagem cinematográfica, extraindo movimento das coisas paradas e observando a permanência das coisas que se movimentam. Sua ambição é “fazer sentir a câmera”, não se deixar carregar pelo peso do tema e eliminar do material filmado tudo o que não é filme. Recorta, depura e aglutina; e toma gosto pelo ritmo que se estabelece entre os recortes, muito mais do que pelo sentido imediato das representações. Assim, deixa de se importar com aquilo que as imagem representam para iluminar o que as mesmas entoam. (HEBERT, 2008, p. 110)

O cineasta faz no cinema o que eventualmente os acadêmicos fazem nos seus textos escritos ou que os pesquisadores de ciência fazem em seus laboratórios. Ele experimenta. E nós, espectadores, aprendemos que é possível ensaiar com a montagem de fragmentos, que uma vez deslocados de seu contexto original, ganham novas atualizações. O cineasta nos ensina através de biografemas, que devemos reconhecer nossa condição de mortais e

cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje.

Por intermédio dos filmes, abordamos a questão do real e da representação da realidade, identificando as dificuldades éticas e epistemológicas com que todo documentarista se depara durante o processo de criação. Concluímos, afirmando que as mudanças ocorridas, durante a história do cinema, nas formas de representação do real, são consequências das inquietações criativas dos próprios cineastas, além, é claro, da evolução tecnológica, que vem facilitando e democratizando o processo cinematográfico. Partindo desse pressuposto, refletimos sobre o uso de material de arquivo na montagem de narrativas biográficas, como uma estratégia de expressão da realidade, que desafia a representação e problematiza a ressignificação de imagens para criar “impactos afetivos”.

O *afeto* não é visto aqui como um carinho, ele é *afecto* ou uma contaminação que cria outra maneira de ver e sentir. A experiência do cinema, em particular do cinema desenvolvido, no Brasil, pelo cineasta Joel Pizzini, está sempre em tensão com um vasto campo de representações e significações que fazem com que o desejo atue gerando novos sentidos. Esse cinema pensante possui três dimensões principais: a dimensão ética, que atua de acordo com as demandas da vida; a dimensão cultural, que produz algo novo que muda a cartografia cultural do presente; e a dimensão política, que contribui para que a vida social e individual voltem a pulsar. Desta forma, podemos dizer que o cinema nos faz reconectar com o saber do corpo, nossos sentidos, conexão que é maculada pela aceleração da vida moderna. O observador contemporâneo está em suspensão, à devira, não sabe ler as imagens, é o analfabeto do agora-futuro.

Nesse recorte que escolhemos vemos de formas distintas, os signos presentes na obra do cineasta e seu compromisso com as instâncias poéticas e ensaísticas, que se cruzam para formar novas tessituras. Há em seu processo um espírito livre de experimentação, sem a absorção de uma estética particular. Em *Glauces: estudo de um rosto*, o cineasta trata do rosto de uma atriz, através do registro de sua longa carreira, em duas décadas de cinema brasileiro. Não há dados biográficos, entrevistas, narração ou legendas. O que interessa no filme é a criação de um rosto-paisagem, uma “rostidade”, na qual nos projetamos para

transformar as visões em ideias e a experiência em pensamento. Pizzini, relaciona a atriz ou mito e através de uma história de amor narrada em três tempos, conta uma história a qual todos compartilhamos.

O filme escapa dos artifícios da narrativa histórica, e, é com uma real força de verdade que pouco a pouco se impõe a nós. Com uma presença melancólica o cineasta revive a atriz, a gravidade de seu destino, seu mundo, e, nós, espectadores, pressentimos a reversão do tempo. Ao aproximar a personagem da mitologia, o cineasta relaciona uma estrutura psicológica com as circunstâncias da vida objetiva. As imagens míticas não são fatos, são metáforas e se referem à transferência. Nesse estudo do rosto, o amor é a eloquência que transborda. Quem ama vive, sabe reconhecer o amor e sabe se reconhecer diante do amor.

Uma biografia de todo mundo! É isso que vemos na obra do cineasta. O drama é contínuo como a vida, os gestos o refletem sem no entanto adiantá-lo, ou atrasá-lo. Sendo assim, não é preciso contar relatos ou histórias que suponham sempre acontecimentos ordenados, uma cronologia, uma gradação de fatos e sentimentos. No biografema construído pelo cineasta, a vida não pode ser deduzida, há apenas situações sem começo meio ou fim. Sem limites de passado ou futuro, elas são o presente.

Como explica Deleuze, um rosto pode ser exibido por meio de processos reflexivos e intensivos, podendo tanto suscitar imagens que remetam à reflexão, como nos filmes de Griffith, quanto nos dar imagens intensas, como nos filmes de Eisenstein. Tanto o rosto-reflexão, quanto o rosto-intenso, segundo Deleuze, são dobras da “rostidade”, uma espécie de em si da imagem-afecção. Em *Glauces*, Pizzini retira do rosto uma miríade de contaminações. A montagem do rosto ultrapassa o estado de coisas, superando as referências espaço-temporais. Ao buscar a sua *rostidade*, o *close* do rosto, torna-se *afecto*, é a paixão em estado puro, rastros estampados no rosto da atriz.

nas palavras de Jean Epstein, *ver é idealizar, abstrair e extrair, ler e escolher é transformar*.

Na tela revemos o que a câmera já viu uma vez: dupla transformação ou, uma vez que se multiplica, elevada à vigésima potência. Uma escolha de uma escolha, um reflexo do reflexo. A beleza é aqui polarizada como uma luz, beleza de segunda geração, filha prematura de uma mãe que admirávamos a olho nu. Cinema psíquico que nos apresenta um produto duas vezes destilado. Meu olho me propicia a ideia de uma forma. Também a película contém a ideia de uma forma, ideia inscrita fora da minha consciência, ideia sem consciência, latente, secreta, maravilhosa. (Epstein upud Xavier, 2008, p.277)

Em *Elogio da Graça*, o cineasta ancora-se nas imagens realizadas na década de 70, pelo fotógrafo, naturalista e cineasta sueco, Arne Sucksdorff, para, a partir de uma nova filmagem, lançar um outro olhar sobre o personagem. Maria Graça Sucksdorff, personagem-narradora, revisita o álbum de sua família e impulsionada pelo passado, cristalizado na primeira foto que Arne tirou dela, narra “o deleite diante daquilo que há de sagrado e de irremediável no fato de que uma câmera capta a fragilidade de um instante com o sentimento grave que esse minuto é único e jamais se repetirá no curso do tempo.” (Bergala, 2008, p. 210) A fotografia desperta na memória, a ficção de um indivíduo que tenta abolir de si as barreiras, classes, decepções e exclusões, em busca de uma felicidade plena e simbiótica com a natureza. De forma entrecruzada, navegamos no fluxo do tempo de uma narrativa escrita pelo esquecimento e que nos arrebatava com força rejuvenescedora. “Quando o passado se reflete no instante úmido do orvalho, o choque doloroso do rejuvenescimento o condensa tão irresistivelmente”. (Benjamin, 1996, p.45-46)

A estrutura que o cineasta cria é um circuito tão bem fechado, que novos circuitos se formam a partir do objeto percebido. *Porque até um mosquito precisa de estrutura para voar*, declara Pizzini. Sua luta não tem a finalidade de estabelecer uma verdade absoluta, indiscutível e exaustiva. Ele parte de uma história a ser contada, que existe para ele antes de ser contada por ele, e tem certeza de não poder dizer tudo. A solução encontrada pelo poeta-cineasta, é reconstruir o passado sobre a base dos rastros deixados por seu biografado.

De um modo geral, Pizzini não fecha seus filmes, não tem conclusões engessadas à história de nada, não quer fazer afirmações ou categorizar valores. Sua preocupação é colocar elementos em cena para que possam ser recombinaados pelo espectador. Assim, nos convida a trabalhar junto com ele no entendimento da obra, na construção de histórias possíveis. Preocupado com a linguagem, aposta no cinema de autores, nos filmes urgentes, baratos, de alto risco, sem excluir voos mais ambiciosos e de longo prazo. Para o cineasta, é preciso surpreender, arriscar e perturbar. Seu campo de luta política, é a criação.

Para isso, utiliza diversos materiais: ficcionais; documentais; filmes de família; arquivos de televisão; fotografias; imagens produzidas; para trabalhar, retrabalhar, redimensionar essas fontes na montagem. O que interessa não é a informação que o registro traz do passado, mas fazer brotar algo novo e *encantatório*. Assim, faz um cinema de olhos livres, *onde o poema vem antes do tema*, um cinema não narrativo e que busca o diálogo com as artes.

Portanto, diante do quadro de retrocesso histórico no qual estamos imersos, nesse momento, no Brasil, apreendemos através do cinema, com a coragem e integridade de pessoas que, apesar de mortas, tentaram até o fim de suas vidas transformar os rumos de suas histórias pessoais e contribuir para mudar o mundo. Glauce Rocha e Arne Sucksdorff são duas pessoas, cujas histórias merecem ser conhecidas, reconhecidas e afirmadas. E, nesse processo, “em que tudo é movimento, esforço de descoberta e de investigação, dobra, prega, sinuosidade, reserva, a arte não decifra, mas é a cifra do indecifrável”. (Blanchot, 2012, p.191)

7. BIBLIOGRAFIA

Obras analisadas

Glaucos - Estudo de Um Rosto (30' / 35 mm / 2001)

PIZZINI, Joel. *Glaucos - Estudo de Um Rosto*. Digital, 30min. Cor. 2001. (Disponível em:

Elogio da Graça (25' / Digital / 2011)

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

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, escrita da potência*. Lisboa, Editora Assírio & Alvim, 2007.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. 2a ed. Belo Horizonte, Ed. UFMG. 188p, 2005.

_____. *Ninfas*. Tradução Renato Ambrósio. São Paulo. Ed. Hedra, 2012.

_____. *O que é o Contemporâneo e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. – Chapecó, SC: Argos, 2009.

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

APRÀ, Adriano. *Dal Documentário alla Nonfiction*. In Bruno Torri (org). *Nuovo cinema (1965-2005) Scritti in onore di Lino Micciché*. 2005. Marsilio Editori. Venezia. p. 119-131.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, Papirus, 1993

BARTHES, Roland. *A preparação do Romance I: da vida à obra*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. *A preparação do Romance II: a obra como vontade*. São Paulo Martins Fontes, 2005.

_____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

_____. *Mitologias*. São Paulo, DIFEL, 1982.

_____. *O Grau zero da Escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1971.

_____. *O Neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

_____. *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa, Edições 70, 1984.

_____. *O Prazer do Texto*. Perspectiva; Edição: 6ª, 2018

_____. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*: tradução Leyla Perrone-Moises. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. Sade, Fourier, Loyola: tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATTAILE, Georges. *Teoria da Religião*. Autêntica; Edição: 1ª, 2015

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

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGALA, Alain. *A Hipótese Cinema*. Tradução Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta – Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD. LISE – FE / UFRJ: 2008.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. *Matéria e Memória: ensaio da relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 1999.

_____. *Memória e Vida*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das letras, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone Moisés. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

CARRIÉ, Jean-Claude. 1931 *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 1995.

CADAVA, Eduardo. *Words of lights*. Princeton; Princeton University Press. 1997.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

- COMOLLI, Jean Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte, UFMG, 2008
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador. Visão e Modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro, Contraponto Editora, 2012.
- DA-RIN, Silvio. *O espelho partido: tradição e transformação na história do cinema documentário*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem_movimento Cinema I*. Editora 34;2018
 _____ . *A Imagem-Tempo.Cinema II*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.
 _____ . *Bergsonismo*. São Paulo, Editora 34, 1999.
 _____ . *Conversações*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
 _____ . *O que é um dispositivo?* In: O Mistério de Ariana. Lisboa. Ed. Vega – Passagens, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Córdoba, Adriana Hidalgo, 2008.
- _____ . *Devant l’image. Question posée aux fins d’histoire de l’art*. Paris, Minuit, 1990.
- _____ . *L’Image survivante. Histoire de l’arte ttemp des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002.
- _____ . *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____ . *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.
- _____ . *Imagens Apesar de Tudo*; tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012.
- DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: CosacNaify, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- _____ . *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1999
- _____ . *História da Sexualidade I - A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Graal,1984.
- FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. In: Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____ . *Os chistes e sua relação com o Inconsciente*. Edição Standard

Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Vol. III. Imago Editora, Rio de Janeiro, 1969.

GENET, Jean. *O Ateliê de Giacometti*. São Paulo. Cosac Naify, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich, 1948 – Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro. Contraponto: Ed. PUC- Rio, 2010.

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

IKEDA, Marcelo e LIMA, Dellani. *Cinema de Garagem: um inventário afetivo do jovem cinema brasileiro do século XXI*. WSET Multimídia: Rio de Janeiro, 2011.

IKEDA, MARCELO. A atualidade do cinema de Ozu. In: *Emoção e poesia – O cinema de Yasujiro Ozu*. Catálogo da Mostra de filmes realizada no Rio de Janeiro e em São Paulo em 2010. CCBB, 2010.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003

LÉVI-STRAUS, Claude. *Introdução à obra de Marcel Mauss*. In: MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. Lisboa, Edições 70, 1988.

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

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

_____. *O Tempo e a Originalidade da Fotografia Moderna*. In: DOCTORS, Márcio. (Org.) *Tempo dos Tempos*. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165.

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

_____. *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro, Mauad X, 2014.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro, Zahar, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo, Martins Fontes, 1999

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

MIGLIORIN, Cezar (org.) *Ensaio no Real. O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2010.

MITCHELL, W. J. T. *What do pictures want?: the lives and loves of images*.

Chicago: University Of Chicago Press, 2005.

MOTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes: Uma Biografia Intelectual*. São Paulo, Iluminuras, FAPESP, 2011.

MULLER, Adalberto. *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema / Adalberto Muller*: Sulina, 2012. 231p.

MURICY, Katia. *Alegoria da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papyrus, 2001.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.) *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: Os cinemas não narrativos do pós guerra*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP. Papyrus, 2000.

PARENTE, A. *Cinemáticos*. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2013.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro. Editora Nova Aguilar. p. XXVII. 1986

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann – Em busca do Tempo Perdido – Volume I*. Ediouro, Rio de Janeiro, 2002.

RABELLO, Patricia (org). *Péter Forgacs: arquitetura e memória*. Catálogo da mostra cinematográfica - CCBB-SP. 2012.

RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

RANCIERE, JACQUES. *O destino das imagens*. Tradução Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. – Rio de Janeiro: Contracampo, 2012.

SCHWEIZER, Harold. *La Espera. Melodías de la duración*. Ediciones Sequitur, Madrid, 2010.

SCHOLLHANNER, Karl Erik. *Além do visível: O olhar da Literatura*. 7 Letras. 2007

UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução: de Christine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel: prefácio de Christine Greiner. 2ª ed. São Paulo: n1 edições, 2012.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do cinema*. Edições Grall. RJ: Embrafilmes, 1983

_____. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3ª Edição. SP: Paz e Terra, 2005.

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

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. P. Dutton e Co., Inc, New York, 1970.

Revistas e artigos

BAZIN. André. *Lettere de Sibérie*, France- Observateur, 30 de outubro de 1958. Trad. Daved Kehr, *Bazin on Marker* Film comment. copyright: Cahiers du Cinema.

BLANK, Thais e LISSOVSKY, Maurício. *Catástrofe do sentido e urgência da montagem: o Brasil em três fotogramas alemães dos anos 1930*. Revista DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 7, N. 1, P. 148-165, JAN/JUN 2010.

BONDÍA. Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Trd. João Wanderley Geraldi. Espanha. 2002

BRASIL, André. *Tela em branco: cinema da origem, origem do cinema*. Grupo de Trabalho Fotografia, Cinema e Vídeo, do XVIII. Encontro da Compós, na PUC Minas, Belo Horizonte, junho/2009

BUTCHER, Pedro. *Documentar uma sensibilidade humana*. Entrevista com o cineasta Pedro Costa. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/entpedrocosta.htm>>. Acesso em 23/02/2013

CINEMAIS – *Revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, N° 37, outubro/dezembro de 2004.

CURSINO. Adriana.LINS, Consuelo. *O tempo do Olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos*. In: Conexão - Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, V.9.17. jan/jun.

GAUCH, Ana Maria. *Os lugares da memória*. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/viewFile/41368/26241>. Acesso em: março de 2016.

GUIMARÃES, Pedro Maciel & RIBEIRO, Daniel. Disponível em: <<http://www.antropologia.com.br/entr/colab/e47-pcosta.pdf>>. Acesso em 23/02/2013.

LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. In: *Novos rumos da cultura na mídia: indústrias, produtos, audiências* / João Freire Filho, Micael Herschmann, organizadores. – Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

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

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

_____. *Quando a fotografia se diz-dobra. A propósito dos Perceptos de Valéria Costa Pinto*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, cinema e vídeo” do XVIII Encontro da Compós, PUC-MG, Belo Horizonte, MG, junho de 2009. Disponível em www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1144. Acesso em: 23 jun. 2015.

_____. *Rastros na paisagem*. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011. Disponível em: <http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1607> Acesso em: 05 jul. 2015

_____. *O refugio do tempo no tempo do instantâneo*. In: Lugar Comun, n.8, maio/agosto/1999.

_____. *A fotografia documental no limiar da experiência moderna*. In: FATOLLI, Antonio e BRUNO, Fernanda (orgs.). *Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. RJ: Mauad X 2006.

_____, *A memória e as condições poéticas do acontecimento*, In: GONDAR, Jô; DODEBEL, Vera. *O que é Memória Social?* Contracapa: Rio de Janeiro, 2005.

LOPES, Régis. *Memória: A sereia tem outro pé*. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/opovo/vidaarte/644881.html>>. Acesso em 25/02/2014

MACHADO, Arlindo. *Filme Ensaio*. Trabalho apresentado no Núcleo de Comunicação Audiovisual, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>. Acesso em 28/04/2015.

RICHTER, Hans. *The film as an original art form* In: Adams P. Sitney- *Film Culture Reader*-Cooper Square Press (2000) p 15-20

Teses e dissertações

NACHERRY, Clarissa Oliveira. *A construção do real na obra de Joel Pizzini: uma questão de ponto de vista*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes - USP, para

obtenção do título de mestre. Disponível em:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-21092015-121151/pt-br.php>

CAPISTRANO, Rodrigo *Memória, montagem e monumentalização no cinema documental: o caso de “Abry” (2003)* / Rodrigo Capistrano Camurça. _Fortaleza, 2009 Monografia (Graduação em História) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades. Disponível em: <http://www.escavador.com/sobre/4938584/rodrigo-capistrano-camurca> acesso em: julho de 2014.

7. ANEXO

Filmografia de Joel Pizzini:

- 2016 – Rio da dúvida – (em desenvolvimento)
- 2015 – Mar de Fogo - (6' / digital)
- 2015 – Último trem – (12' / digital)
- 2014 – Olho Nu (90' / 35mm)
- 2013 – Mr. Sganzerla (90' / Digital)
- 2011- Elogio da Graça (25' / Digital)
- 2009 – Anabazys (98' / 35mm / HDCam) – codireção com Paloma Rocha
- 2006 - Helena Zero (15' / Mini-DV) – Canal Brasil
 - Manual de Barros (61' / Mini-DV) - Canal Brasil
- 2005 - Dormente (15' / Beta-SP)
- 2004 - Retrato da Terra (50' / Beta Digital) – Canal Brasil – codireção com Paloma Rocha
 - Elogio da Luz (50' / Beta Digital) – Canal Brasil – codireção com Paloma Rocha
- 2003 - 500 Almas (90' / 35 mm)
 - Abry (30' / Mini-DV) – Canal Brasil – codireção com Paloma Rocha
- 2002 - Paulo José: Um Auto-Retrato Brasileiro (57' / BetaCam) – Canal Brasil
 - Evangelho Segundo Jece Valadão (55' / BetaCam) – Canal Brasil
 - Suíte Assad (17' / Beta Digital)
- 2001 - Glaucos - Estudo de Um Rosto (30' / 35 mm)
- 2000 - Um Homem Só (55' / BetaCam) – Canal Brasil
- 1996 - Enigma de Um Dia (17' / 35 mm)
- 1995 – O Pintor (48' / 16 mm)
- 1994 - Piggy Bank (1' / Hi 8)
- 1989 - Caramujo-Flor (21' / 35 mm)

8. Apêndice

MIRANDA, BRAZIL, TAMMELA, CASTRO. *Um Barco só* (Digital / 40' / Brasil)
Disponível em: (<https://vimeo.com/36767144>).