

CORACI BARTMAN RUIZ

# **DOCUMENTÁRIO-DISPOSITIVO E VÍDEO-CARTAS: APROXIMAÇÕES**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

CAMPINAS

2009

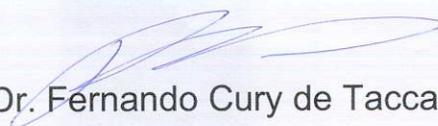
**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

R859d	<p>Ruiz, Coraci Bartman. Documentário-dispositivo e vídeo-cartas: aproximações. / Coraci Bartman Ruiz. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Documentário. 2. Vídeo. 3. Cinema. 4. Arte e Documentário-dispositivo. 5. Vídeo-carta. I. Tacca, Fernando Cury de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	---

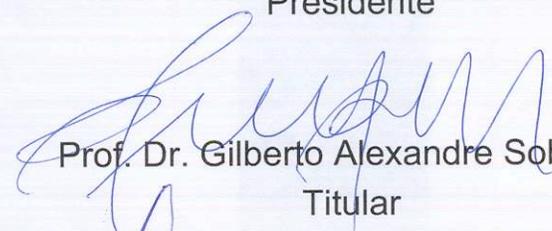
Título em inglês: “Apparatus-documentary and video-letters: approximations.”  
Palavras-chave em inglês (Keywords): Documentary ; Video ; Cinema ; Apparatus  
documentary ; Video letter.  
Titulação: Mestre em Artes.  
Banca examinadora:  
Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.  
Prof. Dr. Gilberto Sobrinho.  
Prof. Dr. João Carlos Massarolo.  
Profª. Dra. Regina Polo Muller.  
Prof. Dr. Antônio Carlos Amarin.  
Data da Defesa: 24-08-2009  
Programa de Pós-Graduação: Artes.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

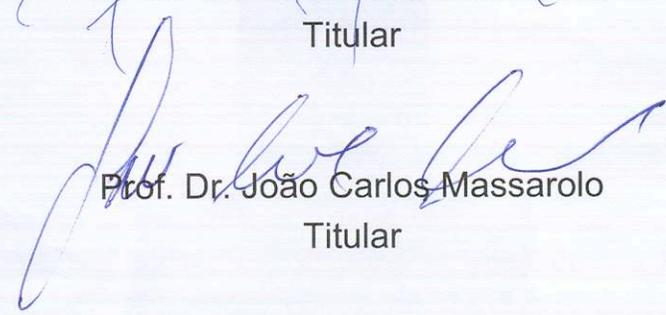
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Coraci Bartman Ruiz - RA 980869 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca  
Presidente



Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho  
Titular



Prof. Dr. João Carlos Massarolo  
Titular

Para Julio Matos, companheiro de vida, de  
trabalho e criação.  
Para Violeta e Martí.

## **AGRADECIMENTOS**

Muito obrigada ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca, por ter sido companheiro na viagem, acolhendo os desejos de investigação e de realização e ajudando a encontrar os caminhos.

À Fapesp, pela bolsa de mestrado, e ao Instituto de Artes, pelo apoio institucional.

Aos professores Francisco Elinaldo Teixeira e Gilberto Sobrinho, pelas críticas e considerações na banca de qualificação, fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos amigos: Hidalgo Romero, pela parceria no Laboratório Cisco e pelos preciosos comentários durante a edição do vídeo; Luiza Fagá, pela parceria na montagem do vídeo, pelas contribuições nas discussões e também pelo livro “*A invenção de Morel*”; Alik Wunder e Alice Villela, pelas leituras e conversas, sempre muito inspiradoras.

Aos meus pais, Lena Bartman e Adilson Ruiz, pelo incentivo que desde sempre me impulsionou; à Marema e Renato, pelo apoio afetivo e logístico familiar, e também pelo apoio da Kinostudio ao vídeo; ao Elói, pela correção do texto do projeto e apoio familiar; à Leila Ferraz, pela revisão da dissertação.

À equipe que realizou o vídeo: Paula Ferrão, que criou e interpretou a música; Ricardo Zollner, que fez a mixagem de som; Thaís de Souza, que fez a produção executiva; Ana Muriel, que fez a ilustração da capa.

Aos colegas Caetano Biasi, Chico Caminatti, Thaís de Souza e Auína Landi pelo olhar atento e os ricos comentários sobre o vídeo durante a edição.

Aos que contribuíram com o levantamento de documentários com “vídeo-cartas”: Julio Wainer, Manoela Ziggianti, Pedro Silveira e Anne Lewis.

À equipe do projeto “*Olhos Negros: compartilhando imagens*”, semente desta pesquisa: Allan Monteiro, Alik Wunder, Julio Matos e Pedro Castelo Branco Silveira.

À Jeca (Angélica Silva), que nos ajuda a cuidar da casa e das crianças.

À Violeta e Martí, meus companheirinhos.

Aos personagens do vídeo: Laura, Gustavo, Guel e Geize.

À Gláucia de Melo Ferreira e Escola Curumim; à Fabíola Almeida Cavalcanti, Maria Inez Bernardi da Cunha e Centro Promocional Tia Ileide (CPTI); à Anne Binder, Marina Moreto e toda a equipe da Casa Guadalupana; à todos aqueles que colaboraram na realização do vídeo.

E, por fim, um agradecimento especial para o Julio Matos. Companheiro de vida, de trabalho e criação, sua participação em todos os processos da pesquisa foi fundamental. Ele foi parceiro nos trabalhos anteriores que geraram esta dissertação; participou comigo da elaboração do projeto de pesquisa; colaborou imensamente em todas as etapas do processo de realização do vídeo, assumindo diversas funções na equipe (som direto, steadycam, co-entrevistador, assessor de montagem e coordenador de pós-produção); me estimulou a ser sempre um pouco melhor do que eu imaginava poder ser; leu, comentou, discutiu, discordou e concordou. Obrigada por tudo!

*“O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou. Isso que me alegra, montão.”*

João Guimarães Rosa

## Resumo

Esta dissertação investiga as linhas de aproximação entre o conceito de *documentário-dispositivo* e algumas experiências com *vídeo-cartas*. Em outras palavras, busca compreender como a troca de mensagens videográficas entre pessoas – transformadas em personagens *no* e *pelo* filme, considerando que o documentarista também pode se tornar um deles – pode se configurar como estratégia de realização de documentários.

O vídeo “*Outra Cidade*” é parte da pesquisa, a um só tempo fruto das investigações e objeto de reflexão. Mais do que a obra em si, interessa como matéria de estudo seu processo de realização, que, totalmente imbricado com o percurso do curso de Mestrado em Artes, passou por diversas transformações ao longo de seus dois anos e meio de duração e produção. Estas transformações tornam-se a problemática que une o texto e o vídeo.

Os conceitos de *dinâmica fabuladora* e *cinema indireto* são as bases para a construção da idéia de um cinema documental que não se relaciona com um real dado nem com identidades estagnadas, que não busca a verdade e que não tem certezas. Este cinema deseja falar de processos e transformações, de encontros e relações.

O conceito de *documentário-dispositivo* trata de um documentário criado a partir de artifícios, jogos, delimitações e brincadeiras, que engendram, para os atores envolvidos (documentarista, equipe, personagens) novas relações, situações inéditas e deslocamentos de posições: uma realidade fílmica que não existe antes do filme e que deixa de existir depois que ele acaba.

## **Abstract**

This dissertation investigates the similarities between the concept of “device-documentary” and some experiences with “video-letters”; in other words, it seeks to understand the process in which the exchange of videographic messages between people – transformed into characters *by* and *in* the film (considering that the documentarist can become one of them) – may become a strategy to make documentaries.

The video “*Another City*” is part of the research, at one time a result of the investigations and the object for reflection. More than the work itself, the point of interest for study has been the process film making, which, completely entwined with the course of Master Degree in Arts, has gone through several transformations along the two and a half years of this production. These transformations became the problematics that links together text and film.

The concepts of “fable dynamic” and “indirect cinema” are the basis for the construction of an idea of a documental cinema that does not relate to the real, neither to frozen identities; a cinema that does not seek the truth and has no certainties. This cinema wants to talk about processes and transformations, encounters and relations.

The concept of “device-documentary” is about a documentary that is made from artificials, games, delimitations and plays that give rise to new relations, situations, changing of positions among the actors (documentarist, team, characters). A filmic reality that does not exist before the film, and that ceases to exist once it is finished.

## Sumário

Antecedentes .....	01
Capítulo 1 .....	03
1.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....	05
1.1.1. O caminho do texto .....	05
1.1.2. Vídeo ou cinema? .....	06
1.1.3. Transformação em foco .....	07
1.2. FUNÇÃO FABULADORA .....	09
1.3. CINEMA INDIRETO .....	13
1.4. DISPOSITIVO E DOCUMENTÁRIO .....	17
1.5. TROCA DE VÍDEO-CARTAS: O INTERLOCUTOR .....	27
Capítulo 2 .....	31
2.1. SEIS OBRAS QUE UTILIZAM VÍDEO-CARTA .....	35
2.1.1. <i>Na rota dos orixás</i> .....	35
2.1.2. <i>In the air and the sun</i> .....	37
2.1.3. <i>From Beirut... to those who love us</i> .....	39
2.1.4. <i>I de Índia</i> .....	40
2.1.5. <i>São Paulo / Nova Iorque</i> .....	42
2.1.6. <i>Como voy a olvidarte?</i> .....	44
2.2. VÍDEO-CARTA INDÍGENA .....	47
2.3. EXPERIÊNCIAS EM REALIZAÇÃO .....	55
2.3.1. Primeira experiência – <i>Olhos Negros: compartilhando imagens</i> .....	55
2.3.2. Desdobramento – <i>Saudade, vídeo-cartas para Cuba</i> .....	59

Capítulo 3 .....	69
3.1. RELATO DO PROCESSO DE REALIZAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO <i>OUTRA CIDADE</i> .....	71
3.1.1. Projeto inicial .....	73
3.1.2. As filmagens dos personagens .....	75
3.1.3. Propostas de estrutura .....	80
3.1.4. O primeiro corte da edição .....	82
3.1.5. A segunda versão da edição .....	85
3.2. UMA CONVERSA ATEMPORAL .....	89
Bibliografia .....	97
Filmes e vídeos consultados .....	101
Apêndice: DVD com o documentário <i>Outra Cidade</i> .....	103

## ANTECEDENTES

Esta pesquisa nasce da atividade de documentarista que eu, pesquisadora, desenvolvo desde o ano 2000. Ainda como aluna do curso de Dança da Unicamp, no qual me graduei, iniciei os estudos sobre fotografia, com a Iniciação Científica *“Metapoesia não verbal: um olhar fotográfico sobre a dança”*<sup>1</sup>, e sobre vídeo, com o projeto de extensão *“Olhos Negros: compartilhando imagens”*<sup>2</sup> e o trabalho de conclusão de curso, o vídeo-dança *“Rastreamento a Mulher dos Pés de Curupira”*. Alguns anos depois, já formada, ao participar de um curso de aperfeiçoamento em Cuba, na EICTV – Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños, realizei o documentário *“Saudade, vídeo-cartas para Cuba”*<sup>3</sup>.

Tanto *“Olhos Negros”* quanto *“Saudade”* foram estruturados pela troca de vídeo-cartas entre os personagens. Esta estratégia, elaborada intuitivamente<sup>4</sup>, veio a engendrar o projeto de pesquisa que tem como fruto esta dissertação de mestrado e o vídeo documentário *“Outra Cidade”*. Assim, foi a necessidade de sistematização de experiências que já vinham sendo realizadas que deu forma a esta pesquisa; portanto, as reflexões aqui suscitadas advêm de questionamentos nascidos durante experiências de realização, ou seja, trazem uma inquietação que nasce a partir do interior da produção documental.

O projeto *“Olhos Negros, compartilhando imagens”* foi concebido no final de 1999, quando cursava graduação na Unicamp. Conversando com colegas<sup>5</sup> sobre a vontade que tínhamos de conhecer a Amazônia e a falta de recursos para realizar tal desejo, nos propusemos a criar um projeto que, unindo a viagem à produção de uma revista com ensaios fotográficos e textos, nos proporcionasse a oportunidade de pisar

---

<sup>1</sup> Realizada entre 2001 e 2002, orientada pelo Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca e com o apoio de uma bolsa da Fapesp.

<sup>2</sup> Realizado entre 1999 e 2003, vinculado à Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Unicamp e com diversos apoios.

<sup>3</sup> Realizado em 2005 em parceria com Julio Matos.

<sup>4</sup> Na época não conhecíamos outros trabalhos que utilizassem esta estratégia de realização de documentários.

<sup>5</sup> Alik Wunder (na época, formada em Biologia e mestranda em educação), Allan Monteiro e Pedro Castelo Branco Silveira (na época, ambos formados em Biologia e mestrandos em Antropologia).

na região norte de nosso país. Alguns dias depois, com a entrada de uma quinta pessoa<sup>6</sup> no grupo, incorporamos o vídeo em nossa empreitada.

Em pouco mais de dois meses, depois de reunirmos apoios dentro e fora da Unicamp, embarcamos rumo à região do Rio Negro (AM) para concretizar o projeto, que culminou no primeiro documentário do qual participei, *“Olhos Negros: compartilhando imagens”*<sup>7</sup> (direção coletiva), e na primeira experiência com *vídeo-carta* que realizamos.

O desdobramento deste trabalho foi a realização do documentário *“Saudade, vídeo-cartas para Cuba”*<sup>8</sup>. Em 2005, eu e Julio Matos fomos a Cuba fazer o workshop *“Taller de Realización de Documentales”* na EICTV – *Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños*. A viagem e o curso serviram de base para as gravações desta experiência em que amigos cubanos e brasileiros, que há muito tempo não se viam, se comunicaram pelo vídeo, intermediados por nós.

Após o término deste documentário, a proposta de trazer a questão para um projeto de dissertação de mestrado ganhou corpo. Fazer um estudo de outras experiências com vídeo-cartas e realizar, como parte integrante da pesquisa, um novo documentário, foi a possibilidade que se mostrou mais profícua para o aprofundamento de nossas reflexões.

---

<sup>6</sup> Julio Matos, cineasta.

<sup>7</sup> O documentário *“Olhos Negros: compartilhando imagens”*, de 15 minutos, finalizado em 2003, mostra uma troca de mensagens videográficas entre paulistas e amazonenses proposta e realizada pela equipe do projeto. Foi vencedor do “Prêmio Especial do Júri” no Catarina Festival de Documentário em 2003. Uma descrição detalhada do processo está no capítulo 2.

<sup>8</sup> O documentário, de 25 minutos, foi vencedor do prêmio “Melhor Documentário Independente Brasileiro” no 15º Gramado Cine Vídeo. Uma descrição detalhada do processo está no capítulo 2.

## **CAPÍTULO 1**

## 1.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

### 1.1.1. o caminho do texto

Esta dissertação investiga, por meio de três procedimentos – pesquisa bibliográfica, análise de filmes e produção de um vídeo –, como documentários realizados a partir da troca de *vídeo-cartas* podem se aproximar do conceito de *documentário-dispositivo*.

Desta maneira, no primeiro capítulo, trilhamos um percurso que busca compreender o conceito de dispositivo documental partindo das idéias de *dimensão fabuladora* (TEIXEIRA, 2004), que dá conta das relações de transformação (intercessão) estabelecidas entre documentarista e personagem; de *cinema indireto* (PARENTE, 2000), que atém-se à relação entre estes e o “real”, também baseada na transformação e construção recíproca (não há um real dado); e de *documentário-dispositivo* (MIGLIORIN, 2008), que vai ampliar o pensamento sobre a prática da constituição do dispositivo para outros âmbitos da arte para depois relacioná-lo com a recente produção brasileira de documentários. Em seguida, para encontrar as aproximações com a troca de *vídeo-cartas* proposta e investigar as suas particularidades, nos ateremos à figura do *interlocutor*.

No segundo capítulo, realizamos um levantamento de obras audiovisuais que se relacionam, de alguma maneira, com *vídeo-cartas*: “*Na Rota dos Orixás*”, “*In the air and the sun*” (*The Morristown Project*), “*From Beirute... to thouse who love us*”, “*I de Índia*”, “*São Paulo / New York*”, “*Como voy a olvidarte?*” e “*Das crianças Ikpeng para o mundo*”. Além disso, nos detemos mais demoradamente em três obras, duas delas realizadas pela pesquisadora (“*Saudade, vídeo-cartas para Cuba*” e “*Olhos Negros: compartilhando imagens*”) e um vídeo indígena (“*Das crianças Ikpeng para o mundo*”), que funcionou como mote para o exercício de realização que resultou no documentário “*Outra Cidade*”.

Finalmente, no terceiro capítulo, oferecemos um relato descritivo-analítico sobre o processo de realização do documentário “*Outra Cidade*”, exercício proposto nesta pesquisa para contribuir, por meio da produção de uma obra audiovisual, com as

reflexões suscitadas durante as leituras de textos e análises de filmes. Esta reflexão vai dialogar com o livro “A Invenção de Morel” (CASARES, 2006).

### **1.1.2. vídeo ou cinema?**

*Troca de vídeo-cartas e dispositivo documental.* Estas duas palavras, num primeiro momento, podem remeter a dois campos distintos no terreno audiovisual: o cinema e o vídeo.

Durante o processo que deu origem à produção de vídeos no âmbito das artes visuais (videoarte) no Brasil, iniciado oficialmente em 1974 (MACHADO, 2003, p.14), houve diferentes fases na relação entre este campo e o cinema. Num primeiro momento, estabeleceu-se uma hostilidade mútua, o que resultou numa desvalorização tanto do vídeo, encarado como mero suporte e não um meio capaz de elaborar uma linguagem própria, como do cinema, tomado como senil e fadado ao desaparecimento (BENTES, 2003, p.114).

Porém, com o passar do tempo, com o desenvolvimento da tecnologia do vídeo digital de alta resolução e com as gerações de artistas se sucedendo, estas fronteiras foram se diluindo. *“Hoje, a percepção da hibridação entre os meios é dominante, assim como sua dupla potencialização. É essa linha de continuidade que nos interessa. O vídeo aparecendo como potencializador do cinema e vice-versa”* (BENTES, 2003, p.114). A percepção de que os dois suportes engendravam estéticas e pensamentos que poderiam dialogar, intercambiar e se autocomplementar foi aos poucos ganhando corpo, e estas fronteiras acabavam muitas vezes não sendo muito bem delineadas.

Investigando as possibilidades do uso da vídeo-carta como dispositivo documental, consideramos que, por um lado, as experiências realizadas são decorrentes do uso da tecnologia do vídeo: custos baixos, rapidez de processamento e edição, leveza de equipamentos. Assim, podemos dizer que a troca de vídeo-cartas é descendente direta do campo do vídeo. Por outro lado, se considerarmos que ao nos apoiarmos no conceito de dispositivo documental estamos no terreno da crítica cinematográfica sobre documentário, que vem de uma longa tradição fundada em todas

as experiências relevantes que constituem uma genealogia deste âmbito, então podemos dizer que a troca de vídeo-cartas é descendente do cinema. Mas será que esta discussão é produtiva?

*“O vídeo expande o cinema e confronta seus limites: os objetos se tornam sujeito do discurso, a experimentação rompe as fronteiras do gueto artístico, a política pode ser pensada no cotidiano. Esse devir cinema do vídeo e esse redirecionamento do cinema para o digital não constituem uma ruptura, trata-se de diferentes processos e etapas de um pensamento visual cada vez mais complexo e decisivo na cultura contemporânea” (BENTES, 2003, p.132).*

Desta maneira, optamos por não encaixar o dispositivo documental de troca de vídeo-cartas num campo nem no outro, mas considerá-lo um elemento híbrido que se relaciona, em diferentes camadas, com as duas tradições.

É vídeo porque as características técnicas do digital são elemento estrutural fundamental para que a troca de vídeo-cartas se configure como um dispositivo documental, como é proposto aqui; e é cinema, na medida que toda a discussão acerca do documentário dispositivo levanta questões que há muitos anos, antes do advento do vídeo, fazem parte da história do documentário.

### **1.1.3. transformação em foco**

A questão do anti-ilusionismo no documentário está presente desde as inovadoras experimentações de Dziga Vertov no início do século XX, passando por diferentes escolas cinematográficas como o Cinema Verdade francês e inúmeras obras de documentaristas mundo afora. A preocupação em desnudar o caráter de discurso construído da imagem e a incorporação, no próprio filme, de uma reflexão sobre seus meios de produção, não são novidades no âmbito do documentário.

Partindo deste ponto, não nos interessa colocar em questão se a imagem documental (cinematográfica e videográfica) é objetiva ou não; partiremos da idéia de que ela é produto de uma relação e de uma construção, na qual estão envolvidos o autor, aquilo e/ou aquele que ele enfoca e o aparato técnico utilizado tanto nas

filmagens como na montagem e na finalização. Migliorin afirma que *“este problema (limites e possibilidades de relação entre o documentário e o real) está, se não solucionado, pelo menos muito bem encaminhado”* (MIGLIORIN, 2008, p.256), visto que alguns trabalhos exploraram esta questão durante toda a história do documentário.

O texto que se segue busca, desta maneira, uma aproximação com uma maneira de pensar o documentário que, para além de questionar a objetividade da imagem, se apóia no pensamento de que tanto a identidade de uma pessoa (ou de um grupo) quanto o próprio “real” estão em constante processo de transformação, a partir das relações que se estabelecem.

Assim, buscamos compreender o documentarista e os personagens não como seres portadores de uma identidade estagnada, mas como potenciais fabuladores de si mesmos, intercessores que se metamorfoseiam num encontro específico: o fazer do documentário. Este documentário não reporta a um estado de coisas, mas a um momento de uma relação, e na medida em que esta relação é transformadora, o documentário pode almejar falar justamente dessa transformação – de seres que passam a ser outros durante o processo no qual se envolvem.

## 1. 2. FUNÇÃO FABULADORA

### AUTO-RETRATO

*“Ao nascer eu não estava acordado, de forma que  
não vi a hora.  
Isso faz tempo.  
Foi na beira de um rio.  
Depois eu já morri 14 vezes.  
Só falta a última.  
Escrevi 14 livros.  
E deles estou livrado.  
São todos repetições do primeiro.  
(Posso fingir de outros, mas não posso fugir de mim).  
Já plantei dezoito árvores, mas pode que só quatro.  
Em pensamentos e palavras namorei noventa moças,  
mas pode que nove.  
Produzi desobjetos, 35, mas pode que onze.  
Cito os mais bolinados: um alicate cremoso, um  
abridor de amanhecer, uma fivela de prender silêncios,  
um prego que farfalha, um parafuso de veludo etc etc.  
Tenho uma confissão: noventa por cento do que  
escrevo é pura invenção; só dez por cento que é mentira.  
Quero morrer no barranco de um rio: - sem moscas  
Na boca descampada!*

Manoel de Barros

Discorrendo sobre as relações travadas entre documentarista e personagem, Francisco Elinaldo Teixeira, no texto *“Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre”*, expõe a incidência da teoria deleuziana no campo documental, dando ênfase ao processo de fabulação que envolve e transforma a ambos os lados.

O texto apresenta três referências teóricas no campo documental brasileiro dos anos 60 para cá: o ensaio *“O antidocumentário, provisoriamente”*, de Arthur Omar, o livro *“Cineastas e imagens do povo”*, de Jean-Claude Bernadet, e o texto *“A Auto-reflexividade no Documentário”*, de Silvio Da-Rin.

Para Teixeira, apesar de cada um deles abordar a questão a partir de diferentes perspectivas, todos recaem na problematização do documentário na dualidade *realidade x ficção*, *“fazendo reverberar a interminável dúvida a respeito da*

*câmera cinematográfica interagir ou não sobre situações e os personagens reagirem ou não à sua presença” (TEIXEIRA, 2004, p.41).*

Se considerarmos um dado indiscutível o fato de que a câmera transforma aquilo que está filmando – mesmo Flaherty já considerava este um falso problema (TEIXEIRA, 2004, p.49), percebemos que problematizar esta questão é um ato infrutífero. Assim, para além de buscar comprovar esta afirmação, mais nos vale perguntar: De que natureza é esta transformação? Como ela ocorre?

A *dimensão fabuladora*, que Teixeira apresenta em seu texto, traz uma interessante forma de ver a relação criativa entre documentarista e personagem, mediada pela câmera: a possibilidade de afetar e ser afetado por/nesta relação. Assim, durante a realização do documentário, e em função dela, personagens e cineasta transformam-se, modificados pelo encontro com o outro.

Com isto, deixamos de procurar estabelecer o que é “real”, o que é “ficção” e o que é “real alterado pela câmera” e passamos a compreender que qualquer personagem (a pessoa filmada e transformada em personagem) atua num campo indefinido, onde mais importa a (re)invenção de si mesmo do que um relato preciso sobre momentos presentes e/ou passados. Para a narrativa cinematográfica, esta invenção é tão “verdadeira” quanto os fatos da vida do personagem.

*“Aqui, não é o real que se opõe à ficção, mas uma função fabuladora que vem lhe fazer frente, função “que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro”. Não se trata, desse modo, de buscar apreender “a identidade de um personagem, real ou fictício, através de seus aspectos objetivos e subjetivos”, mas de ir ao encontro do “devir do personagem real quando ele próprio se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribuir para a invenção de seu povo”. Portanto, nem personagem recomposto da ficção, nem identidade incrustada no real, nem povo dado numa memória coletiva, mas devir do personagem real, inseparável de um antes e de um depois “que ele reúne na passagem de um estado a outro”” (TEIXEIRA, 2004, p.50).*

Da mesma maneira, para o documentarista e para o filme que se constrói, mais importa a permeabilidade de suas convicções, o deixar-se afetar, o estar em

constante transformação – processo muito mais enriquecedor do que a busca pelas provas de uma determinada tese pré-concebida a respeito do assunto ou pessoas abordadas pelo documentário:

*“O desafio, viu-se a respeito da função da fabuladora, é o de como se dar intercessores, de como o cineasta faz interceder a fabulação que se põe a criar o personagem real no ato interativo de ambos, para além das identidades já ancoradas no presente, de tal modo a abandonar as ficções prontas que traz na bagagem e rumar com ela na constituição de novos povoamentos, de um povo que ainda não está dado, que nunca será dado, mas a se constituir num devir incessante. Tornar-se outro junto com o personagem! Fazer do outro, portanto, não um interlocutor, menos ainda um a quem se dá a voz, mas, para além disso, o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção” (TEIXEIRA, 2004, p.66).*

No momento em que admitimos que a diferença entre o que é fato vivido, inventado ou desejado não é relevante, a identidade que a pessoa cria para si mesma no momento em que se transforma em personagem torna-se a identidade desejável para o filme.

Legitimar esta identidade inventada – ou fabulada – é abrir as portas para a “potência do falso”, ou seja, para que ganhe força o *devir* do personagem em detrimento de uma possível identidade cristalizada que suponhamos que ele tenha.

No documentário, a noção de *devir*, portanto, condensa os tempos da existência, não distingue fato vivido de imaginação e, por fim, deixa a identidade em aberto para as transformações constantes que se dão no contato do indivíduo com o que – ou com quem – ele se relaciona. Isto serve tanto para os personagens do filme quanto para o próprio documentarista.

### 1.3. CINEMA INDIRETO

*“É o humor de quem a olha que dá a forma à cidade de Zembrude. Quem passa assobiando, com o nariz empinado por causa do assobio, conhece-a de baixo para cima: parapeitos, cortinas ao vento, esguichos. Quem caminha com o queixo no peito, com as unhas fincadas nas palmas das mãos, cravará os olhos à altura do chão, dos córregos, das fossas, das redes de pesca, da papelada. Não se pode dizer que um aspecto da cidade seja mais verdadeiro do que o outro”.*

Ítalo Calvino

Uma vez que as relações entre documentarista e personagem, na dimensão fabuladora, são pautadas pela permeabilidade e transformação mútuas – partindo do pressuposto que as identidades não são estagnadas, mas sim em constante processo de mutação – a relação destes com a realidade em que habitam e com a qual dialogam segue a mesma lógica, ou seja, se as identidades não estão dadas mas sim em permanente construção, a realidade idem. É neste sentido que caminham as considerações de André Parente a respeito do *cinema indireto* e da *narrativa não verídica*.

André Parente é um autor brasileiro que estudou na França sob orientação do filósofo Gilles Deleuze. Sua tese de doutorado, escrita em francês e traduzida para o português sob o título *“Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra”*, trata de uma semiologia do cinema que defende a idéia de que o cinema deve ser diferenciado da linguagem verbal em sua essência, pois a narrativa construída por imagens e sons tem natureza profundamente diferente da narrativa lingüística – é uma narrativa imagética.

A partir desta idéia ele discorre sobre três movimentos do cinema do pós-guerra: o cinema experimental, o cinema direto e o cinema disnarrativo. O texto que toca nas questões relativas ao documentário é o capítulo em que se refere ao Cinema Direto.

Segundo Parente, o Cinema Direto foi um movimento no âmbito do documentário norte-americano que, no embalo do surgimento dos equipamentos de filmagem leves e com som sincronizado, elaborou uma prática e uma teoria com as

quais defendia que seus filmes podiam captar a realidade tal qual ela é – usavam a metáfora da “mosca na parede”, que presencia os acontecimentos sem que ninguém se dê conta, sem interferir em seu entorno. Pensando estarem livres de códigos e elaborações, se pretendiam pura objetividade: vendo os documentários, diziam, era como se o espectador estivesse presenciando os acontecimentos filmados, sem nenhum tipo de filtro ou convenção cinematográfica.

Parente faz uma severa crítica ao Cinema Direto, pois em sua linha de pensamento não existe a possibilidade de captar a realidade tal qual ela é, e isto porque essa realidade simplesmente não existe a priori, ela vai se construindo e se transformando a todo momento.

*“A impressão de realidade e a justeza da imagem são, independentemente da técnica ou do método utilizado, proporcionais à idéia que se tem do real, e a imagem é a expressão não do real, e sim da significação que lhe é pressuposta. Nesse sentido, consideramos que o cinema da realidade (= o direto) não é aquele que apreende o real, mas o que endossa os clichês da pura representação. Para os “teóricos” da “estética do real”, se o direto se opõe às convenções cinematográficas pré-formadas, é porque eles têm a ilusão de que existiria uma realidade em si que o cinema evocaria de maneira justa” (PARENTE, 2000, p.114).*

Mas não é a sua crítica ao cinema direto que vem contribuir com nossas reflexões sobre o dispositivo documental de troca de vídeo-cartas. Esta crítica, fundamentalmente, nos ajuda a compreender a elaboração da idéia de *Cinema Indireto*, que tem como um de seus expoentes o cineasta Jean Rouch e o movimento que conhecemos como Cinema Verdade.

O Cinema Indireto – quando nos referimos às suas produções documentais, pois podemos pensar também em ficções indiretas, o que não vem ao caso aqui – é o documentário que incorpora, em sua própria estrutura, as alterações que causa na realidade. Mais do que isto, ele objetiva captar exatamente estas interferências.

Estes filmes partem do pressuposto que a realidade que vão captar não está dada e acabada, mas se constrói concomitantemente a eles, conforme relações e

transformações vão sendo estabelecidas entre/nos personagens e documentarista(s), em função do filme.

*“O cinema indireto não é um “cinema-verdade”, mas um “cinema-revelação”. Isso significa que, nesse cinema, os acontecimentos não preexistem ao filme. O filme não consiste em mostrar ou em reportar o acontecimento, a situação, etc. O filme torna-se o próprio acontecimento, a aproximação do acontecimento, “o lugar onde este é chamado a se produzir”” (PARENTE, 2000, p.122).*

Diferenciando *narrativa verídica* e *narrativa não-verídica*, Parente nos mostra que a primeira é aquela em que os papéis estão claros – sabe-se quem conta, quem ouve, quem são os personagens, os espectadores, que os fatos narrados se deram em algum lugar do passado. Já na segunda, *“essa comodidade, que se exprime pela forma de identidade eu = eu (= unidade sintética fundamental responsável pela totalidade temporal do mundo e de seu sentido), é profundamente transformada, pois eu torna-se um outro”* (Parente, 2000:37). Há uma indiscernibilidade tanto dos papéis desempenhados pelos envolvidos na narrativa, quanto nos tempos e espaços abarcados por ela.

*A narrativa não-verídica* constitui o *cinema indireto*. Estes dois conceitos nos dizem de um cinema que encerra em si uma “realidade fílmica” que, apesar de ancorada no real, assume que é totalmente construída pela elaboração cinematográfica. Os processos de transformação ocorridos nos personagens em função do filme, no filme em função dos personagens, no real em função da relação entre cineasta e personagens neste mesmo real, são os processos que verdadeiramente interessam para este cinema.

Um documentário indireto não vai nos contar sobre um fato ou um acontecimento passado, ele vai criar um fato, ele vai transformar o presente em que se insere numa outra coisa, e é justamente essa “outra coisa” que ele vai contar:

*“A narrativa verídica é aquela que coloca aquilo que cria como tendo sido, em certo momento, presente. Na outra narrativa, o que é criado não pertence a nenhum momento*

*presente, ao contrário, ela “destrói” o presente em que parece se introduzir” (PARENTE, 2000, p.40).*

Isso nos leva diretamente à idéia do documentário como encontro, pois o acontecimento, neste caso, é o encontro, um encontro necessariamente transformador – o personagem torna-se outro, pois passa de pessoa à personagem; o cineasta torna-se outro, pois na relação com seus personagens vai desmontando seus preconceitos; e finalmente o filme torna-se outro, pois a todo momento vai-se transformando naquilo em que virá a ser – se não existe uma forma pré-concebida, não pode existir a transformação de algo em outra coisa, mas sim uma infinidade de possibilidades que vão se concretizando à medida em que o filme vai se fazendo.

## 1.4. DISPOSITIVO E DOCUMENTÁRIO

O documentário realizado a partir de dispositivos tem merecido um lugar de destaque nas discussões sobre a produção audiovisual contemporânea. Alguns documentaristas e teóricos têm dado especial atenção para esta questão, criando obras, escrevendo textos e apontando diferentes possibilidades de conceituação para esse tipo de filme.

No Brasil, algumas obras se tornaram referências do documentário realizado a partir de um dispositivo, servindo como exemplos deste tipo de filme e abrindo um grande leque de discussões. Entre os mais citados, destacam-se: *“Passaporte Húngaro”*<sup>9</sup>, de Sandra Cogut; *“33”*<sup>10</sup>, de Kiko Goifman; *“Rua de Mão Dupla”*<sup>11</sup> e *“Acidente”*<sup>12</sup>, de Cao Guimarães; *“Edifício Máster”*<sup>13</sup>, *“Babilônia 2000”*<sup>14</sup> e *“O fim e o princípio”*<sup>15</sup>, de Eduardo Coutinho.

Mas entre todos estes filmes existem diferenças cruciais na relação com o dispositivo, e assim a primeira questão que se colocou, nesta pesquisa, foi: podemos encontrar diferenças significativas nos graus de profundidade da relação que se estabelece entre a estrutura dos filmes e os dispositivos que os engendram? Queremos dizer com isto que percebemos que alguns documentários partem de um ou mais dispositivos para adentrar em seu universo abordado, mas não existem exclusivamente em função deste(s) mesmo(s) dispositivo(s); já outros são inteiramente estruturados em função do dispositivo, em todas as suas etapas de realização. Nos perguntamos: no que implica esta diferença?

---

<sup>9</sup> No documentário, a diretora tenta obter um passaporte húngaro, país de origem de sua família.

<sup>10</sup> Em “33” o documentarista, que é filho adotivo, cria um jogo em que, aos 33 anos, tem 33 dias para encontrar a mãe biológica.

<sup>11</sup> Neste documentário, o autor forma 3 duplas de pessoas que não se conhecem, na cidade de Belo Horizonte, e que, munidas de uma câmera filmadora digital, devem trocar de casa por 24 horas; nesse tempo, cada um filma a casa do outro e tenta formar uma idéia daquele morador; no final, dão uma entrevista sobre o que sentiram e imaginaram sobre o outro durante a experiência.

<sup>12</sup> Em “Acidente”, os diretores criam um poema a partir de nomes de cidades de Minas Gerais; estas cidades são o roteiro de uma viagem na qual compõem um outro poema, visual.

<sup>13</sup> Em “Edifício Máster” o cineasta delimita um campo de atuação, o edifício, onde vai buscar pessoas interessantes para filmar, que vão se transformar nos personagens do filme.

<sup>14</sup> O filme, que mostra a passagem do ano de 1999 para 2000 numa favela carioca, foi inteiramente gravado no morro da Babilônia no dia 31 de dezembro de 1999, por cinco equipes simultâneas.

<sup>15</sup> Neste documentário Coutinho parte para uma cidade do sertão paraibano, escolhida por sorteio, e nela deve achar seu filme, seja o que for.

\*\*\*\*\*

Consuelo Lins define o documentário-dispositivo com a afirmação de que ele não busca a autenticidade do real e das pessoas, mas é gerado por um artifício criado pelo documentarista (LINS, 2007, p.47). Desta maneira, exemplifica como dispositivo as “prisões” que norteiam os filmes de Eduardo Coutinho:

*“Os filmes de Coutinho povoam-se de temas, mas são, antes de qualquer coisa, produtos de certos dispositivos que não são a “forma” de um filme, tampouco sua estética, mas impõem determinadas linhas à captação do material”* (LINS, 2004, p.12).

Assim, o dispositivo, traçando uma rota de fuga do que é autêntico e espontâneo, pode ser, por exemplo, um jogo proposto pelo cineasta, como em *“Rua de Mão Dupla”*, que retira os personagens de seus cotidianos criando uma situação nova na qual o filme se dá; ou uma brincadeira com as palavras, como em *“Acidente”*, em que um poema criado pelos documentaristas gera um roteiro de viagem e filmagem; ou uma delimitação espacial e/ou temporal, como acontece nas “prisões” que norteiam o trabalho de Eduardo Coutinho; ou uma busca, como no caso de *“33”* e *“Passaporte Húngaro”* etc. De maneira geral, o documentário-dispositivo tem como característica essencial a criação de uma situação que não pré-existe ao filme: *“O que está para ser documentado é uma contingência, ou seja, algo que pode ou não ocorrer. O que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente”* (MIGLIORIN, 2005, p.149).

Analisando o filme *“Santo Forte”*, Lins constata que pode haver, em alguns casos, uma tensão entre o dispositivo – as regras elaboradas para o filme acontecer – e as pressões do real, ou seja, o acaso. Neste documentário, por exemplo, a regra dizia que só seriam filmadas pessoas previamente entrevistadas e escolhidas a partir da pesquisa. No entanto, a filha de uma mulher que estava sendo entrevistada dá um depoimento forte que acaba sendo incorporado na montagem.

*“Ao inserir a seqüência no documentário, Coutinho expõe a fragilidade e a contingência do seu dispositivo, sob o risco*

*constante de se desfazer diante de novos elementos do real. Mostra ao mesmo tempo o quanto um filme tem a ganhar ao se manter disponível em relação ao acaso. O mundo decididamente não cabe nos procedimentos de filmagem que inventamos” (LINS, 2004, p.115).*

Podemos afirmar então que estas “prisões”, na obra de Coutinho, são o ponto de partida para que o cineasta adentre num determinado universo e o explore, mas apesar de as regras do jogo serem explicitadas no início do filme, não são o centro de seu funcionamento e estruturação. A força de seus documentários reside não no dispositivo em si, mas no encontro entre o cineasta e seus entrevistados, transformados em personagens *no e pelo* filme.

No texto *“O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo”* (2007), a autora encontra formas de o dispositivo se dar, como as citadas acima – jogo, brincadeira, busca, delimitação espacial/temporal etc. Estes dispositivos, totalmente diferentes entre si, produzem efeitos, reinvenções e inovações que tangem aspectos distintos da produção documental:

*“Acidente é um filme que reinventa a imagem-tempo em esplêndidos planos-sequência, a maioria deles fixa ou com sutis movimentos de câmera, que capturam a duração, o tempo que passa, em várias camadas, nas pequenas cidades mineiras. (...) Trata-se de um filme em que a dimensão propositiva do dispositivo se mistura a uma dimensão mais plástica, contemplativa e formal (...). Quanto à Rua de Mão Dupla, a grande invenção do filme, responsável pela solidez da proposta, é a solicitação do diretor de que os “outros” em questão, os participantes do filme, se interessem por outros e não por eles mesmos (...)” (LINS, 2007, p.50).*

Mas há algo que conserva uma unidade no que a autora define por filme-dispositivo no documentário: são filmes que, delimitando suas regras, se abrem ao acaso e extraem da incerteza sua vitalidade (LINS, 2007, p.46).

Cesar Migliorin, no artigo *“Filme-dispositivo: Rua de mão dupla, de Cao Guimarães”* (2005), compartilha com Lins a visão de que o dispositivo se define a partir desta tensão entre o controle e o descontrole; *“O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes, e outra de absoluta*

*abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões*” (MIGLIORIN, 2005, p.145), num processo em que o criador força relações e conexões que não existem espontaneamente.

Um problema então se coloca, em relação à etapa de montagem dos documentários que se constroem com base em dispositivos: para ambos os autores, a força do dispositivo está na estruturação da filmagem; em Lins, a montagem aparece como um momento de organização do material, no qual o criador vai tomar decisões em favor do dispositivo ou do conteúdo, reforçando as regras que criou ou colocando-as em cheque. Já Migliorin, em seu artigo, defende que nos filmes-dispositivos há uma tendência ao abandono da montagem e da decupagem como métodos centrais da produção: *“A montagem e a decupagem perdem o reinado”* (MIGLIORIN, 2005, p.148).

Porém, em sua tese de doutorado *“Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário brasileiro contemporâneo”* (Migliorin, 2008)<sup>16</sup>, ele revê esta afirmação e volta a valorizar o processo de montagem como parte constitutiva do dispositivo, mas de maneira diferente de Lins. Ele vai se perguntar: *“como é possível que o dispositivo, campo de possibilidades de conexões acentradas e heterogêneas, se mantenha na montagem?”* (MIGLIORIN, 2008, p.32).

Sua resposta é que esta possibilidade existe, e exemplifica com o filme de Cao Guimarães:

*“Rua de Mão Dupla, também nesse caso, é um bom exemplo desta presença da montagem como uma escritura impregnada e mantenedora das potências do dispositivo. Quando Cao Guimarães coloca, lado a lado, as imagens feitas na casa alheia, está mantendo seu dispositivo na montagem, ao mesmo tempo a relação entre estas duas imagens que vemos juntas na tela não está dada, como se o acaso e o aleatório nunca as abandonasse. Entretanto, o cineasta não está à margem; ele faz aproximações entre as imagens, inventa pontos de contato entre os dois apartamentos. (...) A montagem executa continuidades, produz semelhanças, recoloca o realizador como mantenedor do dispositivo, entre o controle e o descontrole, mas não fora dele.”* (MIGLIORIN, 2008, p.33).

---

<sup>16</sup> A tese de Migliorin, concluída em 2008 e realizada no Brasil e França, investiga como o dispositivo pode ser compreendido no âmbito do documentário de maneira a estabelecê-lo como um propositos político.

Desta maneira, passa a considerar que a etapa de montagem é fundamental para que o dispositivo possa se dar de maneira integral num filme. “Passaporte Húngaro” é considerado um exemplo de montagem que não perpetua o dispositivo<sup>17</sup>.

O autor define então que o dispositivo não é somente um conjunto de regras para a realização do documentário, mas um campo que pode ser constituído de diferentes obras. Desta maneira analisa, além de documentários, trabalhos de videoarte e fotografia, entre eles, “Rua de Mão Dupla”, de Cão Guimarães; “Novas bases para a personalidade”, de Ricardo Basbaum; “A última foto”, de Rosângela Rennó; “Os catadores e a catadora”, de Agnès Varda; “Lost, lost, lost, lost”, de Jonas Mekas.

Delimitando a noção de dispositivo, o autor vai investigar as suas potências quando ligado ao campo do documentário.

*“O dispositivo tornava-se um problema político e estético na medida em que a distribuição dos lugares e as possibilidades de invenção nos modos de vida e sensibilidades eram partes da forma como os dispositivos se apresentavam e se transformavam, parte da forma como os artistas e realizadores se aproximavam e se afastavam destes dispositivos, parte da forma como as vidas ocupavam e deslocavam os lugares que lhes haviam sido concedidos” (MIGLIORIN, 2008, p.4).*

Para que tais deslocamentos se tornassem consistentes como ato político, o autor vai passar por diversos conceitos que compõe a paisagem desta operação: dispositivo, metaestabilidade, acontecimento, imagem-experiência, individuação, capitalismo, democracia, biopolítica, entre outros.

Para o nosso objetivo, que é traçar os caminhos de aproximação entre a idéia de documentário-dispositivo e a vídeo-carta, nos concentraremos na primeira parte de suas reflexões, em torno do dispositivo como ativador de *individuações*, produtor de *imagens-experiências* e campo para que se dê o *acontecimento*.

---

<sup>17</sup> “No filme de Sandra Cogut, Passaporte Húngaro (2001), por exemplo, o acaso é fundamental para os rumos que o filme toma e para a tensão que mantém o espectador conectado com a obra. A contingência, o acaso e o descontrolo fazem parte das filmagens. O filme opera, então, uma divisão radical entre uma ordem que se dá na montagem – não mais atravessada pela contingência – e o verdadeiro entrelaçamento de heterogêneos e múltiplos vetores que vão aparecendo na filmagem; uma multiplicidade de aberturas para histórias, pessoas, países sotaques e poderes. A montagem olha de fora do dispositivo, se libera da contingência e organiza o que o acaso proporcionou. Então, como falar em dispositivo em uma obra em que o sistema se impõe?” (MIGLIORIN, 2008, p.31).

Segundo Migliorin, o documentário-dispositivo contemporâneo pode ser visto como um desdobramento do movimento da década de 60 que conhecemos como Cinema Verdade, e que, como vimos, Parente denomina de Cinema Indireto. Esta produção inaugurou um tipo de filme que se constrói na relação do aparato (equipe, equipamentos) com o mundo filmado; em relação aos personagens, é o cinema de Jean Rouch que abre as portas para o universo da fabulação (MIGLIORIN, 2008, p.43).

*“Pensemos no filme de Jean Rouch como um momento paradigmático desta presença do acaso como potência de criação no cinema. O que significa isso? Significa que a criação parte de uma crença de que o pensável e organizável não dá conta de uma potência de criação, de uma potência de invenção com os elementos da vida e do mundo”* (MIGLIORIN, 2008, p.47).

As linhas de continuidade entre o cinema de Rouch e o documentário-dispositivo são: 1) *“a percepção de uma dupla produção que se dá no filme; da imagem e de indivíduos”*, ou seja, os personagens construídos no documentário afetam e são afetados pelo fazer do filme e as relações que este fazer implicam, sendo assim criados no e pelo filme; 2) *“entre a imagem e a realidade há um desacordo”*, ou seja, não se filma o real tal qual ele é (MIGLIORIN, 2008, p.44).

Para o autor, o dispositivo pode agir de maneira muito mais profunda no documentário do que simplesmente delimitando um campo, um recorte. O filme-dispositivo é aquele que alcança a metaestabilidade, *“um equilíbrio não definido pela estabilidade”* (MIGLIORIN, 2008, p.26). Este equilíbrio se dá no jogo de forças entre duas características do filme e de seu processo de realização: a interação perpassada pelo acaso e descontrole, por um lado, e a presença subjetiva e múltipla da escritura do autor, por outro (MIGLIORIN, 2008, p.27). Desta maneira, a metaestabilidade seria constituinte do filme-dispositivo, mas a invenção de um dispositivo, se encarado apenas como um conjunto de regras para a filmagem, não garante que se alcance a metaestabilidade.

Esta luta que se dá no interior do dispositivo – segundo o autor, fundamental para que o documentário se caracterize como filme-dispositivo –, faz com que o

espectador possa compartilhar de um processo de transformação vivido pelo autor e pelos personagens envolvidos; segundo Migliorin, faz com que o espectador possa experimentar, junto com os atores do dispositivo, um momento de seus processos de individuação.

A individuação é o processo de constituição do indivíduo<sup>18</sup>; este processo é constante durante toda a existência do ser, que se torna, então uma multiplicidade de possibilidades que se concretizam ou não, que se fazem e desfazem – *“A experiência e o indivíduo habitam um mesmo plano de trocas e construção contínua”* (MIGLIORIN, 2008, p.66). Deixamos de encarar o indivíduo como um ser acabado e passamos a encará-lo como um ser em eterna metamorfose.

Para o documentário-dispositivo, é menos interessante filmar uma fase concreta do ser – o que ele é agora –, e mais interessante filmar o próprio processo de individuação ocorrendo – o que ele pode se tornar no filme, durante o filme, por causa do filme.

*“os indivíduos são menos pensados e interrogados pelo o que eles são do que pelo tipo de energia que eles emprestam à metaestabilidade do dispositivo”* (MIGLIORIN, 2008, p.71).

E a metaestabilidade, se alcançada, é o ponto de partida para que se dê o acontecimento no dispositivo (MIGLIORIN, 2008, p.34). O acontecimento é o sentido novo que se dá em determinada obra a cada vez que alguém se relaciona com ela; é o sentido novo que se dá a cada momento, durante a filmagem, para a experiência vivida pelos atores envolvidos no dispositivo; é o sentido novo que se dá na montagem, quando os planos vão dialogar. Mas não estamos falando de *um* sentido novo; em cada situação, o acontecimento é a abertura para que infinitos novos sentidos se dêem, sendo cada um deles o acontecimento se fazendo.

*“Para nós, no dispositivo, o acontecimento tem função estética e logo política uma vez que ele é o que racha o sensível, fissura o dizível e o visível sem fundar um novo, sem recompor uma unidade, mas explicitando a potência em jogo nos deslocamentos operados pelos indivíduos e atores de um*

---

<sup>18</sup> O processo de individuação é um conceito do campo da psicologia que não cabe aqui aprofundar. Assim, o empregamos de forma breve e simplificada para sintetizar o pensamento de Migliorin.

*dispositivo. Como o sentido é ele próprio, não podemos dizer que ele inventa um novo dizível ou uma nova configuração do sensível, antes disso, ele introduz uma imanência que impossibilita uma repetição da configuração existente. O acontecimento abre linhas de funcionamento para novas individuações” (MIGLIORIN, 2008, p.39).*

Assim, o acontecimento faz com que o sentido de uma obra esteja em constante movimento; que a experiência seja constantemente re-significada por aquele que a viveu, ou por aquele que participou dela como espectador; que novas possibilidades de organização sejam sempre possíveis, deslegitimando qualquer tentativa de estagnar situações, posições e relações. Desta maneira, para o autor, o acontecimento torna o documentário-dispositivo político: porque ele abre portas a possíveis re-configurações da ordem estabelecida.

Se a metaestabilidade é um equilíbrio entre escritura e acaso, se a individuação é o processo de constante transformação e constituição do indivíduo em contato consigo mesmo e com a coletividade, se com o acaso se abre a possibilidade para um encontro transformador entre documentarista e personagens (dinâmica fabuladora), se a partir desta mobilidade da identidade do indivíduo, das relações estabelecidas entre os atores do dispositivo, dos processos de individuação que ocorrem no e pelo filme, se dá o acontecimento – a abertura para múltiplas possibilidades de sentidos para a obra e para a experiência –, então a imagem-experiência é o que sintetiza, em si, estes processos todos:

*“Uma imagem que será política não porque ela mostra a política ou porque revela a injustiça ou mesmo uma singularidade, mas porque aparece como o que desfaz e refaz, em um mesmo gesto, os lugares ocupados pelos indivíduos, seus discursos, suas práticas e possibilidades sensíveis. Ou seja, porque ela implica uma re-configuração do lugar de cada membro desse dispositivo. Uma imagem-experiência existe porque o dispositivo é metaestável e não dado, lugar em que os indivíduos se encontram no processo de individuação e não expondo uma identidade” (MIGLIORIN, 2008, p.111).*

\*\*\*\*\*

O dispositivo, no documentário, pode portanto ser visto como algo que se constitui em distintas camadas de profundidade e que gera, a partir de si, diferentes possibilidades de desdobramentos. De uma maneira simplificada, podemos dizer que, no documentário, o dispositivo é um artifício criado pelo documentarista para engendrar um filme, e o documentário-dispositivo é aquele que consegue manter o jogo criado em todas as etapas de realização e estruturar-se em torno da metaestabilidade. Os desdobramentos a partir daí podem ser: promover novas etapas no processo de individuação para os atores envolvidos (personagens, documentarista) e quem sabe para os espectadores; proporcionar uma abertura para que se dê o acontecimento; e criar imagens-experiências. Mas estes desdobramentos não são virtudes garantidas a partir da invenção de um dispositivo.

Porém, alcançar estes níveis de experiência também não são exclusividade dos documentários-dispositivos. Entendemos que o dispositivo é uma maneira do documentário ser político, no sentido em que se torna agente de multiplicação de sentidos e relações. Mas não é a única. De acordo com a proposta de Migliorin, filmes como os de Eduardo Coutinho, se não podem ser vistos como documentários-dispositivos, e sim como documentários que usam dispositivos para criar uma situação de filmagem, alcançam, de outra maneira – as entrevistas em profundidade – processos de individuação, acontecimentos e imagens-experiências; deslocam identidades, desencadeiam fabulações, criam novas possibilidades de relações.

Assim, não nos cabe dizer se o uso de vídeo-cartas gerou ou não documentários-dispositivos. Nos interessa, a partir deste momento, pensar que especificidades da troca de vídeo-cartas que propomos nos permitem um passeio por tais processos transformadores, por tais imagens e sons impregnados de indeterminações e deslocamentos, por disponibilidades de metamorfoses, de abertura ao acaso e de escritura pessoal.

## 1.5. TROCA DE VÍDEO-CARTAS: O INTERLOCUTOR

*“O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um “território compartilhado” tanto pelo locutor quanto por seu destinatário” (LINS, 2004, p.108).*

Para falar de documentários a partir de troca de vídeo-cartas é preciso, em primeiro lugar, estabelecer uma delimitação: não estamos nos referindo a uma troca qualquer de mensagens em vídeo, que como veremos, podem ocorrer com diferentes intenções e a partir de diferentes propostas; estamos falando de uma troca de vídeo-cartas proposta por um documentarista, financiada e executada por ele e finalmente organizada, na edição, por ele. É uma invenção, um artifício criado pelo documentarista para realizar um documentário, se colocar em relação com outro, colocar outros em relação entre si, criar imagens, sons, narrativa.

Posta esta delimitação, consideramos que nos documentários realizados a partir da troca de vídeo-cartas, a situação de comunicação entre os personagens não é um dado preexistente ao filme. Desta maneira, o processo de realização do documentário retira as pessoas de seu dia-a-dia e propõe um estado alterado – comunicar-se com o outro por meio de mensagens em vídeo. Esta condição de interlocutores em que se colocam os personagens leva-os, de imediato, para uma situação extracotidiana. De uma forma bastante explícita, a troca de vídeo-cartas causa este efeito de “destruir o presente em que se introduzem”: retira as pessoas de seus cotidianos e, para transformá-las em personagens, cria uma situação nova em suas vidas.

Existem infinitas maneiras de promover uma saída do universo cotidiano, seja dos personagens ou do próprio documentarista, muitas vezes ele mesmo transformado em personagem. Cao Guimarães faz com que seus personagens passem 24 horas na casa de um desconhecido; Kiko Goifman sai em busca de sua mãe adotiva; Sandra Cogut tenta obter um passaporte húngaro... poderíamos enumerar diversos outros documentários que não buscam o cotidiano, mas o que está fora dele.

Na troca de vídeo-cartas, o escape ocorre a partir desta situação de comunicação – vou dizer ou mostrar algo a alguém. Mas percebemos, a partir das experiências realizadas<sup>19</sup> que, para os personagens, se configura um duplo: a outra pessoa que atua no dispositivo como interlocutor e o documentarista, que é, no momento da filmagem, o interlocutor presente, por detrás da câmera. Vamos ver, nas análises que se seguem, que os personagens navegam nessa dualidade com naturalidade, ora se dirigindo a um ora a outro, sem racionalizar esta diferença. Como resultado, temos uma conversa entre os personagens e entre cada personagem com o documentarista – a cada nova fala podemos nos surpreender, pois ela pode se dirigir a um, a outro ou simplesmente não esclarecer a quem se dirige. Mas o que significa ter um interlocutor?

*“Quando uma sociedade focaliza um outro segmento populacional, ela simultaneamente constitui uma imagem de si própria, a partir da forma como se percebe aos olhos deste outro segmento. É como se o olhar transformasse o outro em um espelho, a partir do qual aquele que olha pudesse enxergar a si próprio. Cada outro, cada segmento populacional, é um espelho diferente, que reflete imagens diferentes de si” (NOVAES, 1993, p.107).*

O interlocutor funciona como um ativador da fabulação. Este outro a quem o personagem se reporta tem fundamental importância, na troca de vídeo-cartas, para a relação que se estabelece no momento da filmagem.

Novaes, em seu texto, está refletindo sobre relações que se travaram no fazer antropológico durante sua pesquisa com índios Bororo. Ela pôde observar que este grupo, ao entrar em contato com diferentes segmentos populacionais, construía de si diferentes imagens – não eram os mesmos no contato com o antropólogo, com as instituições governamentais, com outras etnias indígenas etc.

Da mesma maneira, nas experiências em produção de documentários a partir de vídeo-cartas que realizamos, a proposta específica de comunicação que fizemos trouxe diferentes experiências de relação com os personagens. No “*Saudade*”,

---

<sup>19</sup> “*Olhos Negros: compartilhando imagens*” (2003), “*Saudade, vídeo-cartas para Cuba*” (2005) e “*Outra Cidade*” (2009).

por exemplo, a comunicação entre amigos que há muito tempo não se viam trouxe ao material uma qualidade intimista e carinhosa – falas confessionais, brincadeiras e um tom muitas vezes emocionado; em *“Outra Cidade”*, a maneira didática com que as crianças Ikpeng apresentavam sua aldeia trouxe uma qualidade de estranhamento, de problematização do cotidiano para o material – as explicações detalhadas do vídeo Ikpeng geraram explicações detalhadas dos personagens e enquadramentos detalhistas para as imagens pessoais da casa da documentarista, também ela personagem. O interlocutor se torna, então, modulador do processo de individuação que ocorre; ele estimula os personagens a atualizarem distintas possibilidades de si mesmos.

## **CAPÍTULO 2**

Ao iniciar esta pesquisa, nos propusemos a encontrar diversos documentários realizados a partir da troca de vídeo-cartas, visando compor um mapeamento dessas experiências que desse suporte à delimitação deste termo como uma estratégia de realização de documentários. Durante a pesquisa bibliográfica, porém, o objetivo de “delimitar o termo” perdeu força, e a busca por aproximações entre a vídeo-carta e o conceito de *documentário-dispositivo* passou a ganhar corpo, tornando-se o foco central das investigações.

Com o levantamento destas obras, observamos que nenhuma delas buscou tratar as vídeo-cartas como um dispositivo documental; os usos foram diversos e serão descritos a seguir. Independentemente dos méritos e virtudes de cada obra encontrada, elas pouco puderam contribuir para o nosso objetivo de aproximar a vídeo-carta do conceito de *documentário-dispositivo*. Por este motivo, tomamos a decisão de redirecionar o rumo do texto e concentrar as análises em apenas três obras.

Optamos por traçar dois caminhos: um deles consiste em olhar para dentro, sistematizando os processos vividos, as estratégias criadas e os problemas enfrentados na realização dos documentários “*Saudade, vídeo-cartas para Cuba*” e “*Olhos Negros: compartilhando imagens*”, lançando mão das experiências pessoais da pesquisadora como matéria para reflexão; o outro consiste em olhar para fora, analisando o documentário “*Das crianças Ikpeng para o mundo*”, vídeo que foi o ponto de partida para a realização do documentário “*Outra Cidade*”.

As demais obras – “*Na Rota dos Orixás*”, “*In the air and the sun*” (*The Morristown Project*), “*From Beirute... to thouse who love us*”, “*I de Índia*”, “*São Paulo / New York*”, “*Como voy a olvidarte?*” – são tratadas como exemplos de usos da vídeo-carta em obras audiovisuais que se distanciam da idéia de dispositivo documental. Desta maneira, oferecemos breves descrições que permitem compreender como a vídeo-carta é usada em cada uma e as características que as afastam do *documentário-dispositivo*.

## **2.1. SEIS OBRAS QUE UTILIZAM VÍDEO-CARTA**

### **2.1.1. “Na rota dos orixás”, 1998.**

**Documentário, 75 minutos; direção: Renato Barbieri.**

Este documentário traça um caminho de mão dupla que raramente ouvimos falar: a cultura africana que forçosamente chegou ao Brasil durante os longos anos de tráfico negreiro, de um lado, e de outro uma comunidade de descendentes de escravos brasileiros retornados à África. Aprofundando-se em duas comunidades religiosas – a casa de candomblé Fanti-Ashanti, no Maranhão, e um terreiro Vudum, no Benin –, o documentário mostra que existem muitos traços culturais comuns aos dois países.



O filme, ao intercalar entrevistas com especialistas<sup>20</sup> (historiadores, antropólogos etc.), uma narração em off<sup>21</sup> que fornece dados numéricos e históricos sobre o tema, computações gráficas que explicam geograficamente os percursos traçados pelos africanos e brasileiros e entrevistas com as pessoas que vivem a situação abordada<sup>22</sup> (intercâmbios culturais Brasil – África), pode ser enquadrado, segundo a classificação Bill Nichols, no *modo explicativo*, que “*dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõe uma perspectiva, expõe um argumento ou recontam a história*” (NICHOLS, 2005, p.142).

Os diretores promovem uma troca de vídeo-cartas entre os dois pais-de-santo, o brasileiro e o de Benin: eles cantam músicas na mesma língua e trocam palavras de cortesia. O documentário mostra um assistindo a mensagem do outro e vice-versa, fechando o circuito de comunicação. Estas vídeo-cartas são inseridas na abertura e no fechamento do documentário, bem como em alguns pontos específicos da narrativa, pontuando o filme.

O documentário funciona dentro de uma estrutura extremamente controlada, ancorada na figura do narrador, que não se abre para o acaso. É um filme feito a partir de um roteiro, onde cada pessoa entrevistada aparece para complementar, ratificar ou exemplificar um texto maior, que perpassa todo o documentário e que vai nos contar uma determinada história que um dia aconteceu e mostrar uma situação atual que é consequência desta história passada. Desta maneira consideramos que, apesar de usar a vídeo-carta, o documentário não tem essa comunicação como parte de sua estrutura.

Um processo acontece no filme, que provoca uma situação que não pré-existe a ele: a comunicação entre os pais-de-santo. Porém, na estrutura do filme, esta

---

<sup>20</sup> Bernadet, ao analisar o curta-metragem *Viramundo*, descreve o uso da cartela que abre o filme: “*Ela nos informa que o filme recebeu a colaboração de diversos sociólogos, professores da Universidade de São Paulo. A cartela fornece um atestado de autenticidade científica à fala do locutor*” (BERNADET, 2003, p.18). Os entrevistados especialistas, acompanhados de suas identificações escritas na tela sobre suas imagens, funcionam ao mesmo tempo como a cartela de *Viramundo*, dando ao filme uma legibilidade científica, e também como locutores auxiliares, fornecendo o mesmo tipo de informação que a voz em off, porém com a credibilidade do especialista intelectual.

<sup>21</sup> No mesmo texto, o autor faz uma descrição da voz em off que se assemelha ao uso que se faz dela em *Na rota dos orixás*: “*Voz de estúdio, sua prosódia é regular e homogênea, não há ruídos ambientes, suas frases obedecem à gramática e enquadram-se na norma culta. Outra característica: o emissor dessa voz nunca é visto na imagem. (...) É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico*” (BERNADET, 2003, p.16/17).

<sup>22</sup> Ainda no mesmo texto, Bernadet dá a este tipo de entrevista o nome de “*voz da experiência*” (BERNADET, 2003, p.16), na qual os entrevistados falam de suas vivências particulares em primeira pessoa, sem generalizações.

comunicação, por mais que seja fruto de um artifício, tem a função de corroborar a tese proposta, que afirma que houve muitos intercâmbios culturais entre o Brasil e o Benin, e que a identificação mútua é latente em ambos os países, pelo menos em alguns segmentos sociais/culturais.

Assim, o conceito de documentário-dispositivo, com base na tensão entre abertura para o acaso e escritura do autor, que privilegia processos de transformação, não tem nenhuma aproximação com este filme, que é, acima de tudo, informativo.

### **2.1.2. In the air and the sun (The Morristown Project), 2007.**

**Documentário, 60 minutos; direção: Anne Lewis.**

Este é um documentário de cunho político e social que trata da problemática de trabalhadores norte-americanos e mexicanos, ambos afetados pela globalização da economia. Quando fábricas dos EUA se mudaram para o México, favorecidas por acordos fiscais, deixaram trabalhadores estadunidenses sem emprego e iniciaram a exploração dos trabalhadores mexicanos, pagando salários baixíssimos e negando direitos trabalhistas.



Ele pode ser classificado como um documentário explicativo (NICHOLS, 2005), combinando uma voz *over*, que fornece dados históricos e numéricos, materiais de arquivo (fotos e vídeos antigos) e entrevistas – seja com especialistas da área ou com personagens, as entrevistas têm a função de ilustrar, explicar e corroborar a tese defendida pelo documentário. Sua estrutura se parece muito com a do documentário “*Na rota dos orixás*”, descrito anteriormente: a função do narrador, dos especialistas e do entrevistados que trazem a “voz da experiência” obedecem à mesma lógica.

O filme foi encontrado numa pesquisa na internet através da busca por “*video letters*”. A diretora e professora universitária Anne Lewis, que leciona no Texas (EUA), concordou em receber uma cópia do documentário “*Saudade, vídeo cartas para Cuba*” e em troca nos enviar dois DVDs: o primeiro, com o que ela chamou de vídeo-cartas, que é uma etapa de pesquisa, e o outro, com o documentário que fez a partir delas: “*In the air and the sun*”.

Assistindo ao primeiro DVD, percebemos que as chamadas vídeo-cartas são, na verdade, entrevistas tradicionais que a cineasta realizou com os trabalhadores mexicanos e norte-americanos e enviou de um para o outro. Como sua intenção é mostrar como as multinacionais haviam, num único movimento de mudança das fábricas dos EUA para o México, prejudicado os trabalhadores norte-americanos e iniciado uma grande exploração dos trabalhadores mexicanos, o envio das entrevistas tem a função de colocar cada um dos grupos de trabalhadores a par da situação em que se encontra o outro, de maneira que se conscientizem de que são, ambos, vítimas de um mesmo processo.

Mas como as entrevistas que ela chama de vídeo-cartas não têm a forma de vídeo-carta, no momento em que são incorporadas na estrutura argumentativa do filme e deixam de receber este nome, deixam também de possuir qualquer referência à vídeo-carta, que acaba por se restringir a uma etapa de pesquisa preliminar.

Assim como “*Na rota dos orixás*”, o filme se prende a uma estrutura e narrativa pré-concebidas, sem abertura para o acaso, sendo prioritariamente informativo e de denúncia. Por estes motivos, consideramos que não há relação entre o uso que faz da vídeo-carta com o conceito de documentário-dispositivo.

### **2.1.3. “From Beirut.. to those who love us”, 2006**

**Vídeo caseiro postado no site YouTube, 4:42 minutos**

**Direção: desconhecida**

Este vídeo, encontrado no site de compartilhamento de vídeos *YouTube*, mostra alguns jovens adultos libaneses no exato momento em que estão sendo atacados pelo exército israelense, no dia 21 de julho de 2006. Uma mulher começa cantando uma música, até que ouvimos o som de uma bomba caindo muito perto. Ela se assusta e não consegue continuar. Depois vemos os rostos de outras pessoas que estão no abrigo, com inserções de cenas terríveis de vítimas dos bombardeios. Em todo o vídeo há uma voz em off que questiona: quem se importa com o que está acontecendo? Esta voz começa dizendo quantas pessoas vivem no Líbano e quantas haviam deixado o país por causa dos ataques israelenses; diz quantos mísseis foram emitidos. A voz questiona para quem deve se dirigir: aos árabes ou aos europeus? Conclui que é irrelevante, pois de qualquer maneira ninguém irá ouvir. Fala o número de desaparecidos e de mártires. Pergunta se o espectador já ouviu falar de uma cidade chamada Marwahin e em seguida fala o nome de várias cidades. E diz: “Massacre”. Ao fim, diz que ainda têm um pouco de água, de comida e de dignidade. A voz pergunta ao espectador: onde você está? E a mulher volta a cantar.



Na classificação de Bill Nichols, podemos dizer que este vídeo combina traços de documentário poético com traços de documentário expositivo, pois os personagens em silêncio e os tempos mortos combinam-se com uma voz over que dá informações e dados numéricos. Há também o uso de material de arquivo, que são fotografias de pessoas feridas pelas bombas, que aparecem em flashes rápidos, nos quais é impossível absorver detalhes, mas percebe-se do que se tratam.

É uma vídeo-carta ao mundo, em tom de desabafo e denúncia, uma narrativa que busca humanizar os números da guerra, dar rosto, nome e voz a quem é vítima dos ataques. O narrador, que é quem nos envia tal “carta”, diante da impossibilidade de falar na imprensa árabe ou europeia, lança mão da internet para comunicar-se e relatar uma situação ao resto do mundo.

O acaso pode ser encontrado no filme na medida em que a primeira personagem, que canta uma música, é interrompida por uma bomba que explode. Seu nervosismo é incorporado à narrativa, de modo a reforçar o que diz o narrador – ao vermos a situação desta mulher tão ameaçada naquele momento, sentimos que o que a voz nos diz faz mais sentido – e a humanização dos números da guerra se efetiva.

No entanto, o tom afirmativo e elucidatório da narração, que busca nos informar de uma situação, assim como nos vídeos anteriores, afasta o vídeo da ideia de documentário-dispositivo. O autor é representado pela voz em off, narrador, e sua perspectiva é sensibilizar o outro, como se proferisse a frase: “veja como somos injustiçados e o mundo nem sequer sabe disto”.

#### **2.1.4. “1 de Índia”, 2005**

**Documentário, 70 minutos**

**Direção: Sandhya Suri**

Na década de 60, um jovem médico indiano, assim como muitos outros jovens profissionais de seu país, decidem abandonar a Índia e emigrar para a Europa, principalmente a Inglaterra, em busca de melhores empregos. Como os meios de comunicação da época eram escassos e precários, ele resolve comprar duas câmeras

de *Super-8*, dois projetores e dois gravadores de áudio; um dos kits ele guarda consigo, e envia o outro à sua família que permanecera na Índia.

Assim, inicia-se um longo período de comunicação via filmes em Super-8, onde os parentes distantes vão mostrando ao outro como estão, o crescimento dos filhos, as festas, as ruas das cidades. A comunicação por meio destas cartas filmadas dura mais de 40 anos.



A filha do médico, quando adulta, torna-se documentarista. Decide reunir o material para compor, com ele e outras imagens e entrevistas que realiza, um filme sobre a história da família e a histórias das relações de imigração entre a Índia e a Inglaterra.

A troca de cartas filmadas, neste documentário, exerce o papel de material de arquivo. Elas compõem a narrativa que tem como tema central a questão da imigração e do sentimento de não-pertencimento a nenhum país, que muitas vezes acompanha pessoas que decidem se mudar. Além disso, a cineasta utiliza, também como material de arquivo, propagandas da televisão inglesa da época, de conteúdo racista, sobre a “invasão” de indianos no país.

Desta maneira, ela compõe um documentário que congrega elementos de diferentes *modos* descritos por Nichols: realiza entrevistas (modo participativo),

acompanha ações de seus personagens (modo observativo) e resgata um momento histórico (modo expositivo).

Apesar de a troca de cartas filmadas de sua família servir como ponto de partida para que o documentário se realize, ela não tem o caráter de dispositivo documental. Esta troca já se realizou no passado, e a sua retomada proporciona à cineasta uma interessante porta de entrada em seu tema, pois o material é rico e peculiar.

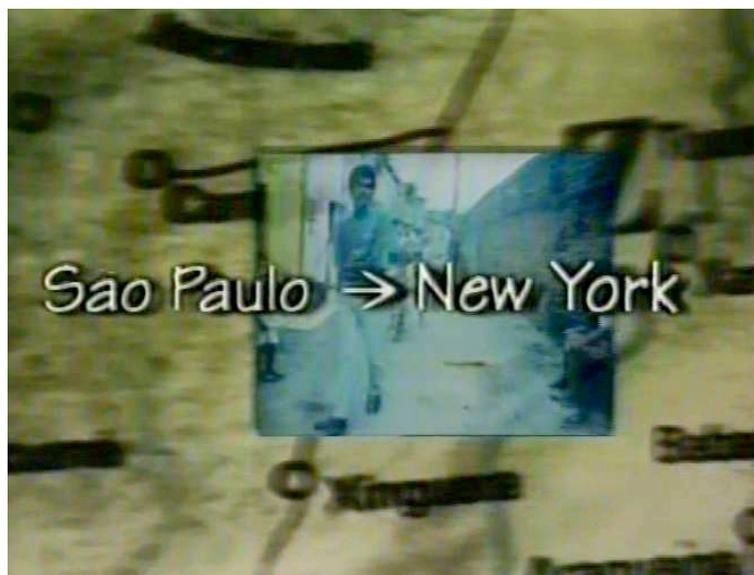
### **2.15. “São Paulo / Nova Iorque”, 1994**

**Documentário, 57 minutos**

**Direção: Susana Aikin**

Este documentário consiste em uma troca de vídeo-cartas entre adolescentes da periferia das cidades de São Paulo e Nova Iorque.

Elementos de computação gráfica que misturam mapas e fotos, associados a uma música, fazem o papel de vinhetas que são inseridas sempre que o documentário vai mudar de país. As vídeo-cartas são montadas separadamente, como capítulos independentes. A estrutura do vídeo tem três grandes blocos, separados por esta computação gráfica que indica se veremos vídeos produzidos de São Paulo para Nova Iorque ou vice-versa; cada bloco é composto de três vídeo-cartas, ou seja, temos 6 vídeos brasileiros e três norte-americanos. Em todos, cada personagem parece se apropriar de modo diferente da proposta que lhes é feita, de maneira que cada pequeno vídeo tem sua própria narrativa e com opções muito distintas – em um deles, o menino decide mostrar sua casa narrando tudo o que vê enquanto filma; no outro, duas amigas cantam rap no alto da favela onde vivem e se entrevistam mutuamente; no outro, o menino mostra sua casa, família, trabalho e namorada, mas sempre em cena e com sua própria voz over, inserida depois. Cada vídeo-carta tem uma forma própria.



O documentário, em sua macro-estrutura, traça uma linha decrescente. Num primeiro momento há um certo otimismo: apesar da pobreza, os três primeiros adolescentes brasileiros e os três americanos mostram suas vidas, casas, trabalho, namorados, família, bairro, música própria; em seguida, o documentário parte para o momento de denúncia, engajado, no qual os três últimos adolescentes brasileiros mostram a violência de seus bairros, a violência doméstica contra a mulher, o medo da polícia, o descaso das autoridades públicas para com os sem-teto.

No final, esta estrutura de blocos se transforma. Após as três últimas vídeo-cartas brasileiras – sendo que na última o adolescente vai falar sobre os problemas enfrentados por pessoas que moram na rua e querem construir barracos de madeira – vemos uma vídeo-carta realizada por um adolescente norte-americano sobre moradores de rua em NY; em seguida, as meninas que cantam rap reaparecem, agora no centro de São Paulo, para entrevistar moradores de rua daqui, e mostrar para os norte-americanos que *“aqui a vida não é tão boa como eles pensam”*.

A partir deste momento, o documentário entra numa estrutura onde moradores de rua e especialistas vão aparecendo intercaladamente, de maneira que suas falas constituam um texto que faça uma denúncia da condição de vida destas pessoas. O documentário abdica então de sua estrutura de capítulos e calcada na troca

de vídeo-cartas, para terminar como um filme engajado, político, que vai denunciar uma situação de precariedade de uma determinada população.

O documentário não é homogêneo. Na primeira parte a estrutura é aberta: os personagens se apresentam por meio do vídeo, apropriados do dispositivo proposto, dirigindo-se aos interlocutores nova-iorquinos ou paulistanos. Os capítulos são independentes, suas estéticas lhes são próprias; a tensão entre a proposta do documentarista – a troca de vídeo-cartas –, o acaso das filmagens – as opções tomadas pelos próprios personagens para mostrar seus universos aos interlocutores –, e a escritura realizada na montagem se mantém, o que aproxima esta primeira parte a muitos aspectos do conceito de documentário-dispositivo.

Já na segunda parte, o documentário muda de tom com a escolha de um tema central – moradores de rua – em torno do qual toda a narrativa vai se estruturar. Neste momento, aparecem as figuras dos especialistas, que vão explicar “cientificamente” a situação daquelas pessoas. O discurso passa a ter um ponto de vista a ser defendido, e o tema passa a ser o centro, lugar anteriormente ocupado pelo dispositivo, ou seja, pela troca de mensagens entre os personagens.

### ***2.1.6. “Como voy a olvidarte?”***

**Documentário, 24 minutos**

**Direção: Jorge Enrique Botero**

Este vídeo foi realizado por um jornalista colombiano que buscava problematizar a questão dos prisioneiros das guerrilhas armadas colombianas, as FARC. Para abordar este tema, o diretor procura a família de um coronel que é refém há três anos, com o qual a única comunicação estabelecida são cartas trocadas esporadicamente.



O documentário inicia expondo a questão a ser tratada. Para isso, utiliza uma fusão sonora entre a voz chorosa de uma mulher que lê uma carta para seu filho refém – diz que está com saudade e que espera que a guerrilha respeite sua vida – e sons de guerra como tiros e gritos. Depois vemos uma entrevista com um guerrilheiro que explica que o governo, com ajuda dos americanos, investe muito na guerra, com helicópteros, delatores, e pouco na área social; diz que a crise é econômica e moral.

Em seguida, o documentário começa a apresentar seus personagens. Vemos imagens de uma passeata que pede a libertação dos reféns, e sobre ela surge a voz de uma mulher que envia uma mensagem, via emissora de rádio, para o marido prisioneiro; vemos este homem ouvindo rádio. Numa missa, o padre faz uma prece para este mesmo homem e, em seu sermão, somos informados quem é o personagem principal: Coronel Mendieta, preso há 3 anos.

Na próxima seqüência, adentramos no universo cotidiano da família do coronel. A mulher prepara uma lasanha, e depois ela e seus filhos dão uma entrevista sobre a falta que sentem do marido/pai, como é a vida na sua ausência. A família vai para a cidade natal de Mendieta e explica que essas viagens para o povoado que significa muito para ele, faz com que se sintam mais próximos dele.

A mulher lê uma poesia que fez para o marido. Aproximadamente na metade do documentário, o filho, olhando para a câmera, manda uma mensagem para o pai – uma vídeo-carta. A irmã também manda sua mensagem ao coronel. A mãe não se relaciona diretamente com a vídeo-carta. Ela canta a música “Como voy a olvidar-te” e também dá uma entrevista, conversando com o diretor, onde mostra um diário que fez

para o marido e outras relíquias sentimentais que guarda para ele em caixas de papelão.

Vemos que a equipe do vídeo se deslocou até a floresta: imagens de uma estrada de terra, feitas de dentro de um carro, e depois de pessoas numa trilha na mata. Em seguida vemos o coronel se aproximando, acompanhado por muitos homens de trajes militares e portando armas. Mendieta dá então uma entrevista na qual narra o episódio de sua prisão. Em seguida, assiste às mensagens enviadas por sua família. No final, olhando para a câmera, e sempre com um guerrilheiro de guarda ao fundo, responde as mensagens dos três – esposa e filhos – e manda também uma mensagem para as autoridades, na qual pede que tomem uma decisão, uma atitude em relação à sua situação. Depois se afasta da câmera, indo embora escoltado pelos homens que o acompanharam em sua chegada, até acenar para a câmera e sumir na mata.

O vídeo usa fundamentalmente dois recursos para abordar o tema escolhido: a troca de vídeo-cartas e as entrevistas. Usa também imagens da guerra civil, provavelmente de arquivo, o som de uma rádio local, e em alguns momentos utiliza o recurso de uma câmera observadora, como na ocasião em que a mulher faz a lasanha, ou quando a família visita a vila onde o coronel nasceu, ou a missa na igreja.

Utilizando mais uma vez a classificação de Bill Nichols, podemos dizer que o documentário mistura elementos do modo participativo e observativo. A troca de vídeo-cartas é uma estratégia adotada pelo diretor, mas não é a espinha dorsal da estrutura narrativa; funciona como um pretexto para explorar o assunto em foco, ou seja, se o drama que envolve a questão dos reféns é a separação da família, o isolamento e a insegurança, realizar uma troca de vídeo-cartas se tornou uma maneira de se acercar do drama da família separada e torná-lo vivo. O uso da trilha sonora vem contribuir com esta aproximação sentimental com o tema e os personagens, pois constrói caminhos de identificação a serem seguidos pelo espectador, em direção ao melodrama.

## **2.2. VÍDEO-CARTA INDÍGENA**

***“Das Crianças Ikpeng para o mundo”, 2001***

**Documentário, 30 minutos**

**Direção: Ntuyu Txicão, Kanaré Txicão e Kumaré Txicão**



Este documentário foi realizado por três jovens indígenas da etnia Ikpeng que passaram pela formação de videoasta promovida pelo projeto *Vídeo nas Aldeias*<sup>23</sup>. Os realizadores propuseram para quatro crianças, dois meninos e duas meninas, que mandassem uma vídeo-carta destinada “ao mundo” onde eles se apresentam, mostram sua aldeia, seus costumes e cotidiano, sempre se dirigindo à câmera e perguntando como os espectadores realizam esta ou aquela tarefa em sua comunidade, transformando-os assim em interlocutores. No final, um dos jovens realizadores aparece e pede que os espectadores respondam mostrando suas aldeias.

Na sinopse do documentário há a informação de que a vídeo-carta foi feita em resposta a uma outra, enviada a eles por crianças de Sierra Maestra (Cuba), mas

---

<sup>23</sup> O projeto *Vídeo nas Aldeias*, a mais ousada e profunda experiência em nosso país na procura de uma endogenia visual da cultura indígena por meio da imagem técnica, tem uma vasta produção audiovisual. Planejado e desenvolvido por Vicent Carelli e Virgínia Valadão, em parceria com pesquisadores nas suas áreas específicas de atuação, entre eles Dominique T. Gallois e Regina P. Muller, e vinculado inicialmente ao Centro de Trabalho Indigenista, o projeto introduziu o fazer e a reflexão sobre a imagem do índio na mídia, proporcionando uma produção endógena a partir da formação de realizadores indígenas. Nesta experiência o vídeo é concebido como um instrumento de expressão da identidade indígena, permitindo-lhes compor uma nova visão de mundo e de si mesmos. O projeto estimula o intercâmbio de imagens entre os povos indígenas, veiculando informações sobre cada grupo étnico.

no corpo do documentário não é feita menção a este fato. A vídeo-carta é, portanto aberta, destinando-se a quem se interessar por ela.

O vídeo Ikpeng é dividido por temas, e cada um deles é tratado sob a perspectiva dos meninos e das meninas, separadamente. O vídeo caminha pelo seguinte percurso:

1. Introdução: há uma apresentação dos personagens principais, a dupla de meninas Yuwipó e Yampĩ, e os dois meninos Kamatxi e Eruwo, que dizem seus nomes. Em outra cena, elas encontram uma tartaruga na água e dizem como se fala em sua língua, e que não sabem que nome o branco dá às tartarugas;

2. Cacique: elas vão caminhando até a oca do cacique para apresentá-lo e a sua família a nós, seus interlocutores;

3. Borduna: os meninos apresentam a arma de guerra de seus antepassados, quando ainda brigavam com outras etnias, vangloriando-se de terem matado muitos Kranakore naquela época;

4. Fruta: as meninas mostram uma frutinha que gostam muito de comer, o Yarú;

5. Casa dos meninos: apresentam a família de Kamatxi;

6. Rede: as meninas mostram a rede dos antigos e dizem que hoje usam a dos brancos. Dizem que não imaginam como eles podiam dormir sem cobertor no frio, que não imaginam como criavam seus filhos;

7. Banheiro: Eruwo mostra como é o banheiro deles (diz que foi feito pelos brancos) e como fazem cocô;

8. Galinheiro: as meninas mostram o galinheiro;

9. Outras crianças: muitos meninos falam seus nomes para a câmera;

10. Pesca com Timbó: os meninos mostram a técnica de pesca dos antigos, que usavam um cipó chamado timbó, desde o momento em que pegam o cipó na mata até pescar os peixes na lagoa (há uma montagem paralela com o próximo tema);

11. Mandioca: as meninas mostram como se arranca a mandioca do chão e como a processam para comer (montagem paralela com o tema anterior);

12. Arco e flecha: os meninos mostram como se faz um arco e flecha e depois vão para o mato tentar matar um passarinho;
13. Brincadeira de meninas: as meninas mostram como brincam de uma espécie de “brincadeira de casinha”, fingindo que as meninas mais novas são suas filhas;
14. Brincadeira de meninos: os meninos constroem aviõezinhos de madeira e brincam com eles pela aldeia;
15. Rádio: meninos mostram como funciona o rádio para se comunicarem com a cidade;
16. Escola: apresentação da escola;
17. Festa: mostram uma festa da aldeia;
18. Desfecho: um dos diretores do documentário aparece em cena e pede para os espectadores responderem a esta vídeo-carta; depois todos se despedem.

Na vídeo-carta, a relação direta que os Ikpeng estabelecem com o espectador ao se dirigirem para a câmera é uma maneira muito interessante de afirmar as transformações que o documentário está operando naquela situação filmada, pois as crianças, apesar de toda a espontaneidade, não estão “fingindo naturalidade”, ou seja, não pretendem se comportar como se não estivessem sendo filmadas. Se muitos cineastas optam, como inserção de um traço de auto-reflexividade, mostrar em seus filmes a equipe e os equipamentos, aqui isto não é necessário, pois a própria estrutura de carta evidencia a condição de discurso da imagem, denuncia a existência da câmera assim como um manuscrito denuncia a existência da caneta.

Ismail Xavier, em seu livro “*O Discurso Cinematográfico*”, aponta a composição do espaço cinemático a partir de dois espaços, o que está dentro do enquadramento e o que está fora, contíguo a ele:

*“O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo. De modo mais geral, pode-se dizer que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também a*

*apontar para um espaço contíguo não visível” (XAVIER, 1984, p.13).*

Jaques Aumont define o que está dentro do quadro como “campo” e o que está fora do quadro como “fora de campo” (AUMONT, 1995, p. 24); ambos, juntos, configuram o “espaço filmico”. Os elementos da produção do filme *“onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho e direção e, metaforicamente, todo o trabalho de escrita”* (AUMONT, 1995, p. 29) são definidos como “fora de quadro”. Assim, o que está fora de campo, no filme, ainda faz parte do universo ilusório da narrativa; e o que está fora de quadro não faz parte da narrativa, mas sim de sua produção. Esta diferenciação é rompida pelo vídeo Ikpeng, uma vez que o espectador é transformado em interlocutor e está fora de campo, pois não aparece mas faz parte da narrativa, e ao mesmo tempo está fora de quadro, pois é materializado, durante a filmagem, pela câmera, que está no âmbito da produção do documentário.

Quando as crianças conversam com o espectador, a composição do espaço cinemático extrapola a relação entre o que está dentro e fora do quadro, ou seja, deixa de estar restrita ao universo representado no filme, incluindo-nos, espectadores, na própria estrutura do documentário. Assim, neste vídeo é incorporado um terceiro espaço – o universo do espectador – como parte constitutiva do espaço cinemático, localizando-o no centro de uma triangulação entre o que vemos na tela, o que sabemos estar ao lado do que vemos e nós mesmos. Há aí, na nomenclatura usada por Aumont, uma intersecção entre a noção de “fora de campo” e “fora de quadro”

Desta maneira, convocados a participar do documentário quase como personagens invisíveis, somos deslocados da posição habitual de espectador, que assiste de fora, e nos tornamos parte da narrativa. Este é o jogo de deslocamentos proposto pelo dispositivo que engendra o documentário Ikpeng: ele nos transporta para dentro do filme, transformados de espectador em personagem, ao mesmo tempo em que nos convida a responder, nos transformando de espectador em possíveis realizadores.

\*\*\*\*\*

A fotografia do filme é simples. Com exceção da cena noturna em que é gravado um ritual religioso numa festa da aldeia, não é utilizada iluminação artificial. Praticamente todo feito com a câmera na mão, o documentário a usa para dar forma à proposta de seu dispositivo, pois ela materializa, no momento da filmagem, o interlocutor da vídeo-carta, ou seja, o espectador – nós mesmos.

Sem planos ousados ou elaborados – não encontramos nenhuma composição de primeiro plano e profundidade de campo, ou um ângulo não convencional, ou um *traveling*, ou uma transição de foco de um elemento para outro do quadro – a fotografia naturalista parece nos convidar para um passeio pela aldeia.

Seguindo de perto as crianças, em muitos momentos a câmera adianta-se a elas, mostrando uma paisagem, em plano fixo, antes que as crianças entrem no quadro e o percorram. Nestes momentos, há um deslocamento do papel que a câmera vem desempenhando, e ela passa a evidenciar a escritura do autor, quando nos lembramos da presença dos jovens realizadores, diretores do documentário, atrás da câmera.

A montagem segue uma estrutura de blocos. As duplas dos meninos e das meninas encarregam-se de apresentar, cada uma, alguns aspectos da vida na aldeia. A montagem trata de cada um desses assuntos num mesmo bloco com início, meio e fim, sem criar uma relação entre eles. O único momento em que esta estrutura é quebrada ocorre na montagem paralela entre a mandioca e o peixe, mas que mesmo assim formam, juntos, um grande bloco sobre alimentação.

Aqui vale a pena apontar para uma comparação deste vídeo com os dois documentários realizados por mim que serão descritos a seguir. Uma das diferenças fundamentais entre os trabalhos é que a vídeo-carta das crianças Ikpeng é aberta, é uma só via da comunicação entre interlocutores que pede seu complemento, ou seja, uma resposta. Nos vídeos “*Olhos Negros*” e “*Saudade*”, realizamos todo o processo de comunicação antes de criar a versão final dos documentários, o que possibilitou concretizar na montagem os diálogos estabelecidos por meio do vídeo. Assim, há elementos que permitem, ou mais do que isso, necessitam de uma montagem descontínua, não linear, com elipses temporais. No caso do vídeo Ikpeng, o fato de abarcar apenas uma das mãos da comunicação sugere a montagem blocada, pois as chaves narrativas são os assuntos abordados.

Quanto à proposta narrativa, ou seja, a opção que escolhem para apresentar o conteúdo do documentário, fica clara a divisão entre os “assuntos dos meninos” e os “assuntos das meninas”, o que aponta para questões culturais de gênero e divisão de tarefas na aldeia Ikpeng, provavelmente muito mais amplas do que nossos personagens em si. As duplas alternam-se na apresentação de um assunto e de outro, da seguinte maneira:

- Meninos: guerra, banheiro, pesca, arco e flecha, brincadeira de avião, rádio;
- Meninas: casa do cacique, fruta gostosa, redes de dormir, galinheiro, mandioca e brincadeira de casinha;
- Em comum ou neutro: introdução, casa, escola, festa e desfecho.

No vídeo não fica claro se estes são os aspectos que cada criança escolheu contar e mostrar ou se foram sugestões dos diretores. Mas, de modo geral, parece que eles tentaram cobrir os principais aspectos da vida cotidiana: como dormem (redes), como produzem a comida (mandioca, peixe, galinhas), como vão ao banheiro, como se divertem (brincadeiras), como estudam (escola), como é um ritual religioso (festa), quem é a liderança da aldeia (cacique), quem são seus familiares (casa). E perpassando todos estes assuntos, mais enfaticamente no momento do arco e flecha, vemos a contraposição entre a herança cultural dos antepassados e a introdução de hábitos dos brancos. Em vários momentos, as crianças demonstram estar no meio destas duas influências, pois tanto em relação a uma como a outra, proferem frases como: “*Não sei como os antigos faziam isto*”, ou “*Não sei como os brancos chamam isto*”.

Passeando por assuntos de seu cotidiano como hábitos alimentares, diversões, escola, ritual religioso etc., as crianças vão compondo um retrato de sua aldeia e das relações que têm tanto com a influência do branco como com a herança de seus antepassados.

É possível perceber, durante o vídeo, que a aldeia está em transição: a partir do contato com os brancos, novos instrumentos, palavras<sup>24</sup> e objetos são incorporados, alguns com mais outros com menos naturalidade; enquanto alguns instrumentos e hábitos da cultura Ikpeng vão sendo esquecidos, outros são mantidos.

As crianças estão mergulhadas no processo de transformação. Já não conseguem se imaginar fazendo algumas coisas como os seus antepassados (por exemplo, dormir sem cobertor), sabem utilizar o rádio, lidam com naturalidade com o fato de possuírem um avião, mas ao mesmo tempo continuam realizando as festas tradicionais, alimentando-se com alimentos tradicionais e falando em sua língua.

Podemos perceber que a cultura Ikpeng, naquela aldeia, não é estática; percebemos como está em transformação, a partir do contato com o outro (e este outro pode ser não só a cultura branca/ocidental, como outras culturas indígenas). A narrativa Ikpeng nos coloca em contato com uma cultura que vai se tornando outra; ela explicita a idéia de que não há um “real” dado, mas um eterno “tornar-se outro”.

Os Ikpeng como autores de seu próprio vídeo é mais um elemento que, neste sentido, merece atenção, pois o fazer do documentário em si já desloca uma relação – se esta tecnologia e meio de expressão é originalmente branca/ocidental, a apropriação dela pelos Ikpeng, explicitada nesta vídeo-carta, já é uma transformação numa relação de poder - os índios não estão sendo filmados pelos brancos, mas produzindo seu próprio vídeo.

Ultrapassando o seu ponto de partida, que é o desejo destas crianças e dos jovens realizadores de se corresponderem com outras comunidades, indígenas ou não, o documentário nos coloca em contato com um processo em andamento na vida das crianças Ikpeng e também em sua aldeia: as suas relações com a herança cultural de seus antepassados e com as novidades introduzidas pelos brancos.

Na tentativa das crianças Ikpeng de se encontrarem em meio a um processo tão dinâmico, podemos nos ver, nos identificar com elas, pois neste ponto elas nos tocam: em meio a intensos processos de encontros com o outro, estamos todos, eternamente, em transformação; nos tornamos outros (TEIXEIRA, 2004) e nos

---

<sup>24</sup> “Imagens”, por exemplo, é uma palavra que vemos a pequena menina gaguejar para pronunciar, o que demonstra que, apesar de não ser em português, é uma nova palavra para ela.

procuramos numa nova forma (individuação); em seguida, nos perdemos de novo e voltamos a nos transformar em outros, sucessivamente.

## 2.3. EXPERIÊNCIAS EM REALIZAÇÃO

### 2.3.1. primeira experiência:

***“Olhos Negros: compartilhado imagens”, 1999 – 2003***

**Documentário, 15 minutos**

**Direção: Alik Wunder, Allan Monteiro, Coraci Ruiz, Julio Matos e Pedro Castelo Branco Silveira**



No ano de 1999 um grupo de alunos de diferentes cursos da Universidade Estadual de Campinas (Biologia, Ciências Sociais, Educação e Dança) se uniu para realizar o projeto *“Olhos Negros: compartilhado imagens”*<sup>25</sup>, que num primeiro momento consistia na elaboração de uma publicação com textos e fotos sobre a região do Rio Negro, no estado do Amazonas. O vídeo logo foi incorporado na empreitada, e em pouco tempo se tornou um dos principais focos do trabalho.

O grupo, do qual eu era integrante, pretendia questionar o papel dos grandes meios de comunicação (jornais e televisão, principalmente) na formação de

---

<sup>25</sup> Conseguimos diversos apoios culturais para o projeto, que foi realizado com recursos da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Unicamp, apoio de transporte da Força Aérea Brasileira, apoio de hospedagem, alimentação e projeção do vídeo da Prefeitura da cidade de Iranduba (AM), apoio de hospedagem da FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro), apoio de edição em ilha linear (analógica) do Centro de Comunicação da Unicamp e apoio de impressão de fotos e coquetel de lançamento da pizzaria Santa Fé, em Barão Geraldo, além do uso de recursos próprios dos integrantes do grupo.

imaginários, representações e estereótipos entre regiões distantes do país. Para tratar desta questão, decidimos realizar oficinas com crianças e adolescentes em diferentes locais no estado de São Paulo nas quais, por meio de atividades como pintura, desenho e discussões, perguntávamos como eles imaginavam o Amazonas, o que gostariam de contar sobre suas próprias vidas para alguém da mesma idade que vive naquele estado e o que gostariam de perguntar para essa pessoa.

Essas atividades, realizadas em dezembro de 1999, são o embrião do estudo que continuamos a desenvolver sobre o uso da vídeo-carta na realização de documentários, posteriormente com a realização do “*Saudade, vídeo-cartas para Cuba*” e em seguida com a presente dissertação. Naquele momento, não usávamos o termo *vídeo-carta*, nem era este o foco do trabalho. A vídeo-carta foi uma estratégia que o grupo desenvolveu, na época, para realizar um documentário que atravessasse os dois estados, São Paulo e Amazonas, e que pudesse discutir os meios de comunicação dominantes.

As instituições onde realizamos as oficinas e filmagens foram: Escola do Sítio e Casa de Cultura Tainã, em Campinas; Assentamento II do MST, em Sumaré; Colégio Equipe, em São Paulo. O material captado foi editado em um vídeo de 30 minutos, que a equipe levou em viagem para a região do Rio Negro (AM).

Durante a viagem, este vídeo foi mostrado em diferentes locais: na casa de uma família, na televisão coletiva do barco que faz o trajeto São Gabriel da Cachoeira – Manaus (que dura cerca de quatro dias), na sede da FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro), num telão em praça pública na cidade de Iranduba, entre outros. Após as exposições, coletávamos respostas, além de realizar entrevistas e fazer imagens do cotidiano dos amazonenses.

A troca de mensagens entre os personagens se configurava como estratégia para alcançarmos, de maneira menos objetiva, o efeito da centralização dos grandes meios de comunicação na formação de preconceitos. E de fato houveram momentos de tensão entre pessoas que, no Amazonas, assistiram ao vídeo feito em São Paulo, pois alguns estereótipos apareciam de forma muito clara nas falas dos personagens paulistanos: no Amazonas não tem carro nem fábricas, as pessoas andam peladas, só vivem índios etc.

As respostas muitas vezes se tornavam agressivas e outras vezes reforçavam o preconceito – como quando um grupo de meninos da cidade de São Gabriel da Cachoeira faz questão de afirmar que “os índios vivem longe, na mata”, e que eles estão na cidade (sendo que uma boa parte da população da cidade é indígena), ouvem rock e são “*como eles de São Paulo, normais*”; outras vezes, ainda, reforçavam a auto-estima local –um índio diz que ficou chocado com as diferenças sociais e econômicas de São Paulo na ocasião de uma viagem que havia feito e afirma que no Amazonas não há situações como em São Paulo, em que “*ao lado de um prédio grande e bonito alguém está passando fome*”. Ao mesmo tempo, os amazonenses, ao serem indagados sobre São Paulo, muitas vezes reforçavam também um preconceito: “*Pelo que se mostra na TV, em São Paulo tem muita violência*”, “*eu tenho medo de ir para São Paulo*” etc.

Está claro que o dispositivo de troca de mensagens por meio do vídeo foi criado, na ocasião, para reforçar uma idéia que os diretores queriam defender: a monopolização dos grandes meios de comunicação gera preconceitos no país.

\*\*\*\*\*

Quando pensamos em dispositivo documental ou em documentário-dispositivo, pensamos em filmes em que as regras do jogo são anteriores ao tema, ou seja, são elas que engendram o filme. Em “*Olhos Negros*” havia, de antemão, o desejo de falar sobre um determinado assunto – fazer uma crítica à monopolização dos meios de comunicação, à objetividade da imagem, além de descobrir as relações via imagem possíveis de serem estabelecidas entre duas regiões do país intermediadas pela nossa equipe. A troca de vídeo-carta adveio desta necessidade de interconectar, por meio da imagem em vídeo, duas pontas do Brasil, surgindo em função do tema.

Desta maneira, na trajetória que nos levou ao estudo da vídeo-carta como um dispositivo documental, podemos dizer que a busca inicial não era sobre como criar um dispositivo, mas sim como tratar de um determinado assunto. Nos trabalhos seguintes, a relação se inverteu.

No “*Saudade*”, como veremos, a troca de vídeo-cartas surge em primeiro plano, como foco do documentário e dispositivo que o engendra; os assuntos que permeiam o vídeo, como a história da revolução cubana e a maternidade, por exemplo, são decorrências da relação estabelecida entre os personagens entre si e nós, equipe.

**2.3.2. desdobramento:**  
***“Saudade, vídeo-cartas para Cuba”, 2005***  
**Documentário, 25 minutos**  
**Direção: Coraci Ruiz e Julio Matos**

No início de 2007 fiz um relato bastante detalhado sobre o processo de realização do *“Saudade, vídeo-cartas para Cuba”*. Reproduzo-o integralmente abaixo, para que possa, em seguida, pensá-lo como obra acabada, com a proposta de traçar aproximações com o *documentário-dispositivo*.



O documentário *“Saudade, vídeo cartas para Cuba”* foi dirigido por mim e por Julio Matos no ano de 2005. Para sua realização, foram selecionadas quatro pessoas no Brasil que já haviam visitado Cuba e criado laços de amizade com famílias de Havana. A partir de nossa proposta, elas gravaram mensagens videográficas destinadas aos amigos cubanos.

Estas mensagens foram levadas num laptop para Cuba pela equipe. Em Havana, todas as famílias foram visitadas, ocasião na qual puderam assistir as mensagens (situação que foi filmada) e respondê-las. Além disso, foram filmados diversos momentos de seus cotidianos e realizadas entrevistas sobre suas histórias de vida.

Neste documentário, todos os personagens são pessoas que possuem um amigo no país oposto (Cuba/Brasil) como interlocutor, e a comunicação entre os personagens surge como a regra do jogo para a gravação das imagens e depoimentos.

No início do filme uma das personagens (Ireô) explicita as condições de realização do documentário quando, diante da câmera, telefona para a amiga para quem está enviando sua mensagem e explica: *“Meu irmão e sua namorada estão indo para Cuba fazer um curso (na escola de cinema) em San Antonio, vão ficar 3 semanas lá e uma semana aí em Havana. E estou fazendo um presentinho para você aqui com eles... você vai ver!”*. Este procedimento localiza o público e o informa das condições de realização do documentário.

O processo de criação percorreu o seguinte caminho: estávamos indo a Cuba fazer um curso de documentário na EICTV (Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños), e nosso primeiro impulso foi levar a câmera e aproveitar a viagem para gravar alguma coisa, que num primeiro momento não sabíamos o que era.

A primeira questão que se impôs foi: como ir a um país desconhecido, filmar em pouco tempo e realizar algo que não seja superficial ou preconceituoso? Que interesse um documentário realizado nessas condições pode alcançar? E para complicar um pouco mais, o país em questão era a pequena ilha socialista, pivô de inúmeras polêmicas e alvo das lentes de muitos jornalistas e cineastas. Não queríamos, de maneira nenhuma, expressar uma opinião sobre o regime de Fidel, sob o risco de simplificarmos a situação.

Nossa decisão então foi tentar, como era a nossa predileção enquanto documentaristas, conhecer pessoas. Mas com pouco tempo de estadia, e ainda com a complicação da língua espanhola que não dominávamos por inteiro, começamos a pensar soluções para nos aproximarmos dos cubanos. Um mês antes de nossa partida (e com a experiência do *“Olhos Negros: compartilhando imagens”* na bagagem) tomamos a decisão: vamos procurar, entre nossos amigos, algumas pessoas que já estiveram em Cuba e que tenham um amigo lá para mandar uma mensagem.

Desta maneira encontramos as nossas personagens brasileiras: Ireô, irmã do Julio, que já havia nos feito muitos relatos de sua estadia de seis semanas em Havana,

quando se tornou amiga da família de Juana; Alik, nossa amiga, que havia estado na Ilha para um congresso e conhecido a família de Ileana; e Paola, nossa colega de trabalho e amiga, que havia estudado na EICTV e depois vivido em Havana, quando passou um período na casa de Martica.

A proposta “mande uma carta àquela pessoa, ou grupo de pessoas, através do vídeo”, transforma o personagem em, antes de tudo, um interlocutor, alguém em processo de comunicação. A possibilidade de enviar uma mensagem a um amigo cubano foi altamente estimulante para as pessoas que contatamos, e cada uma teve liberdade de escolher como e onde gostaria de gravar sua vídeo-carta.

Ireô optou por gravá-la em seu quarto, sentada em sua cama, num ambiente tão intimista quanto foi a sua mensagem para Juana (Ireô foi a que abraçou de maneira mais calorosa a oportunidade de comunicar-se com os amigos distantes, fornecendo um relato espontâneo e carinhoso); Paola decidiu gravar na sala de sua casa, dando um relato sobre as transformações que sofreu em sua estadia em Cuba e especificamente na relação com Martica; e Alik, na época grávida de nove meses, optou por ir a um supermercado comprar alguns presentes para seus interlocutores e depois gravar uma mensagem na varanda de sua casa.

Uma vez gravadas as mensagens e os depoimentos, nós os editamos. Com as mensagens num laptop, viajamos à Havana, onde permanecemos por uma semana antes do início do curso em San Antonio de Los Baños. Este era o tempo de que dispúnhamos para procurar as três famílias (na verdade quatro, pois uma dupla foi abandonada na edição final), mostrar as mensagens e recolher as respostas.

A recepção foi calorosa em todos os casos. A relação que estabelecemos com os personagens cubanos foi, antes de tudo, como “amigos de um amigo”; em segundo lugar, como portadores de uma mensagem e também de presentes deste amigo distante; e em terceiro lugar, finalmente, como documentaristas. Assim, ganhamos de antemão uma intimidade com os personagens cubanos que possivelmente demoraríamos semanas para construir se não fosse pela intermediação das personagens brasileiras. Isto nos aproximou enormemente de nosso objetivo de fazer um filme focado em pessoas e histórias de vida.

Nos encontros com os personagens cubanos, que eram ao mesmo tempo uma visita e uma gravação, em primeiro lugar mostramos as vídeo-cartas, filmando sempre as reações dos cubanos ao assisti-las; em seguida, gravamos as respostas e também fizemos entrevistas sobre histórias de vida. Buscávamos, acima de tudo, criar um vínculo com aquelas pessoas, conhecê-las por meio da câmera, considerando que tudo o que elas pudessem e quisessem nos contar, todas as suas histórias, idéias, memórias, verdades, mentiras, imaginários, fabulações, devires... tudo era interessante para o filme que faríamos.

De volta ao Brasil, nos deparamos com o problema de muitos dos realizadores independentes: falta de verba para a finalização. Assim, como tínhamos equipamentos à disposição, usamos as madrugadas, os tempos livres e fins de semana para editar. Convidamos um amigo músico, o Fábio dos Santos, para fazer a pesquisa de trilha sonora, e partimos para a lapidação.

O processo de edição sempre é difícil, um exercício de desapego, um momento de olhar para o material pensando no filme e não na experiência a que ele nos remete. João Moreira Salles conta de sua experiência:

*“Depois de algumas semanas de ilha de edição, o diretor se torna refém do filme. A compreensão do tema impõe suas prioridades e a estrutura conduz a narrativa por caminhos determinados, nos quais certos desvios se revelam impraticáveis. É com pena que o documentarista abandona todos esses outros filmes hipotéticos. São possibilidades não realizadas, derrotadas pela lógica do filme e por exigências da estrutura. O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só. Aqui – precisamente aqui – reside para mim a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética” (SALLES, 2005, p. 68).*

Assim, algumas cenas de extrema beleza, proporcionadas pela intimidade dos personagens cubanos com os interlocutores brasileiros, tiveram de ser abandonadas. Em uma de nossas visitas à família de Juana, sua netinha Patrícia, na época com nove ou dez anos de idade, sentindo-se envergonhada de gravar sua mensagem para Ireô na nossa frente, pediu que sua tia Cibela, também personagem do

filme, a filmasse no quarto. Emprestamos a câmera e lá se foram as duas. Em seguida nos esquecemos daquilo. Somente meses mais tarde, na ilha de edição, quando decupávamos o material, é que vimos a tal mensagem gravada às escondidas: Patrícia mostrava para a câmera, mais precisamente para Ireô, que já tinha pelinhos embaixo do braço e que seus seios começavam a despontar, erguendo a blusa em frente das lentes.

A cena era tão surpreendente, espontânea e singela, que nosso primeiro impulso foi incluí-la no documentário. Mas logo percebemos que para ela seria uma invasão de privacidade, que em pouco tempo se envergonharia de ter sua conversa íntima com uma amiga e seu corpo expostos aos quatro ventos, e então optamos, não sem dor, em excluir a cena.

Mas nem por isto escapamos de nos defrontar com a frustração de auto-imagem de uma personagem. Na intenção de procurar, entre o material captado, aquilo que pudesse encadear um sentido que para nós, diretores, era importante, realizamos muitas outras escolhas. Por exemplo: ao gravar a mensagem de Ireô para a família de Juana, tivemos dois momentos distintos – a mensagem propriamente dita, em que Ireô se direciona à câmera como se esta fosse suas interlocutoras e conversa com elas, e uma entrevista, onde contava um pouco de sua experiência em Cuba, suas impressões e opiniões.

Como disse anteriormente, não era de nosso interesse emitir um juízo de valor ou opinião concreta sobre o regime socialista, mas sim entender como a história da revolução estava imbricada com as histórias de vida de nossos personagens. Desta maneira, na edição acabamos por excluir a segunda entrevista, mais formal, e usar apenas o material de comunicação entre Ireô e a família cubana. A nossa opção era buscar o que, na fala de Ireô, havia repercutido mais nas respostas cubanas, o que havia desencadeado falas, histórias, conversas por meio do vídeo.

Concretamente, o assunto preferido foi o de que Ireô estava buscando um companheiro para ter um filho, além de seus comentários sobre uma praia brasileira e sobre sua vida afetiva. Quando Ireô assistiu ao documentário pronto, ficou extremamente frustrada de não ver contemplado seu lado “intelectual”, ficando, ao seu ver, com a imagem de uma pessoa fútil.

Salles, quando propõe que o foco central do documentário seja a questão ética, sem dúvida aponta para um ponto de fundamental importância para o documentarista, ou seja, a relação que estabelece com seus personagens tanto no momento de filmagem quanto no de edição. Mas, na prática, nada garante que seus cuidados resultarão num bom entendimento com aqueles que filmou, pois a preocupação com a auto-imagem nos dias atuais é enorme e, muitas vezes, as pessoas são muito mais críticas consigo mesmas do que com os outros. Desta maneira, fica claro que esta discussão sobre a ética com os personagens não se encerra, tendo que ser repensada a cada caso.

\*\*\*\*\*

Assistindo o documentário “*Saudade, vídeo-cartas para Cuba*”, percebemos que ele cria o seguinte roteiro:

1. Introdução: ao som de uma música, vemos o portão da casa da Alik, que nos convida a entrar; Ireô telefona para Juana e explica que seu irmão e a namorada vão passar uns dias em Havana e que ela está fazendo um presente para ela junto com eles; a equipe aparece no espelho do elevador do prédio onde vive Paola, até que a vemos na entrada da casa abrindo a porta para entrarmos. Em seguida todas as brasileiras dizem a quem vão mandar a vídeo-carta. Ao final da apresentação, vemos um clipe de imagens de Havana, que demonstra que chegamos em Cuba.

2. Bloco de apresentações: em que as duplas de personagens-interlocutoras são apresentadas por meio de uma tela onde aparecem o nome de cada uma ao lado de um desenho do mapa de seu país de origem: Paola e Martica, Ireô, Juana, Cibel e Alik e família de Ileana. Também é apresentada a forma como as vídeo-cartas foram mostradas para os Cubanos: em casa a equipe monta o *laptop* e as pessoas assistem às mensagens no computador.

3. Corpo do documentário: personagens contam suas histórias de vida, entremeadas por clipe musical com imagens de Havana e imagens dos cotidianos das personagens cubanas (cozinhando, pintando o cabelo etc.). Cibel canta uma música, num plano longo e sem cortes, e depois há a continuação das histórias de vida até

terminar num clipe de imagens fotográficas de Havana sob a música de Cibel, agora tocada no piano.

4. Fim: alguns personagens falam de seu dia-a-dia ou fazem planos para o futuro (por exemplo, Ireô diz que está em busca de um marido para ter um filho). As personagens respondem diretamente à mensagem de Ireô, dirigindo-se a ela. Na maternidade, aparece Alik que acaba de ter seu filho, enquanto Ileana e sua família assistem a esta cena no *laptop*. Martica fala para Paola como está, diz que tem saudade, pede para que nunca desista de seus objetivos e que “*não se deixe comer pelo comércio*”. Juana canta a música “*Besame Mucho*” e se despede de Ireô.

O dispositivo que gera o documentário está claro: amigos brasileiros mandam mensagens em vídeo aos amigos cubanos, que as assistem e respondem; os documentaristas aparecem por breves momentos, e estas imagens, somadas ao telefonema de Ireô para Juana logo no início, fazem com que o jogo se torne claro para o espectador.

Muitas das falas dos personagens são direcionadas aos interlocutores, em forma de perguntas e respostas ou histórias que são contadas para o amigo distante – vídeo-cartas; outras falas não acontecem desta maneira, mas se dão como entrevistas nas quais as personagens, principalmente as cubanas, contam suas histórias de vida diretamente para os documentaristas.

Percebe-se que havia uma preocupação, ou um desejo, de contar as histórias de vida, de contextualizar as personagens, de tocar na história de Cuba por meio da vida daquelas pessoas. Sob este ponto de vista o dispositivo foi, nesses momentos, deixado de lado: para nós, diretores, não só as conversas travadas entre nossos personagens eram importantes; queríamos ouvir determinadas histórias que, não contadas por meio do dispositivo, deveriam ser perguntadas por nós.

O dispositivo, nas filmagens, não era em si algo importante de ser preservado. Ele era, assim como para Coutinho, um detonador de uma situação, provocador de um encontro. O dispositivo fez com que nossos personagens passassem a existir. Depois disso, nossa relação com eles e os rumos do encontro não eram

determinados apenas pelo dispositivo, mas também por outros caminhos que a relação apontava e criava.

Na montagem, podemos perceber que há uma estrutura na qual os personagens e a situação de conversa são explicitados num primeiro momento, por meio de uma rodada de apresentações: as pessoas, o sistema em que as vídeo-cartas provenientes do Brasil eram exibidas em Cuba, as primeiras reações dos Cubanos; num segundo momento, as conversas derivam para as entrevistas, e cada personagem cubano é aprofundado por uma história em particular, todas de alguma maneira articuladas ao regime socialista.

Juana conta a história de sua vida e como ela está imbricada com a revolução socialista em seu país – o modo como se alfabetizou e conquistou um trabalho que a orgulha; a mãe de Ileana narra o episódio em que, na infância, viu os revolucionários passarem na porta de sua casa; e Martica dá um depoimento sobre o sentimento de ser “*vermelha*” desde que nasceu. Esta série de depoimentos otimistas sobre o regime é rompida pela fala de Jorge, marido de Ileana, que declara estar louco para deixar a Ilha e convoca os documentaristas a fazerem um convite oficial que permita sua partida.

A parte final do documentário é costurada por um tema que aparece espontaneamente entre os interlocutores. A partir da fala da Ireô e do nascimento do filho de Alik, da figura maternal que Juana evoca, da mãe e das filhas de Ileana que fazem parte do vídeo e da relação entre Martica e Paola, a maternidade se torna um assunto transversal durante todo o documentário, e é ele que o fecha.

Assim o documentário tem, como tema central, seu próprio dispositivo: a troca de mensagens entre as personagens. Porém, é permeado de outros assuntos, como a história da revolução cubana, a história de vida particular dos personagens e a maternidade.

O dispositivo é, então, aquilo que engendra o filme, que seleciona os personagens e retira-os por alguns momentos de seus cotidianos, e que se torna o fio-condutor da montagem. Mas o dispositivo não é levado às últimas consequências, o documentário abre brechas para que outras lógicas, provenientes do encontro entre

cineastas e personagens e de certas preocupações dos documentaristas – como contar histórias de vida – ganhem espaço e determinem, também, a narrativa.

O próximo e último capítulo refere-se ao segundo desdobramento da pesquisa sobre vídeo-carta e documentário: o terceiro curta-metragem realizado dentro desta investigação. “*Outra Cidade*” foi produzido como parte desta dissertação e seu processo de realização será descrito a seguir, como fechamento do processo.



### 3.1. RELATO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO VÍDEO DOCUMENTÁRIO

#### ***“OUTRA CIDADE”***

O documentário “*Outra Cidade*”<sup>26</sup> é uma vídeo-carta em resposta à vídeo-carta “*Das crianças Ikpeng para o mundo*”. Realizada como parte e no decorrer de uma pesquisa de mestrado no Instituto de Artes da Unicamp, o objetivo de sua produção é contribuir, por meio de uma criação artística, com as reflexões suscitadas durante a pesquisa bibliográfica e a análise das obras audiovisuais que constam no primeiro e no segundo capítulo desta dissertação.

A opção de realizar o vídeo num momento avançado da pesquisa, ou seja, nos últimos dois semestres, teve a intenção de permitir que as leituras permeassem o trabalho artístico e trouxessem para ele novas possibilidades, entendimentos e descobertas. Esta opção faz sentido se considerarmos que o tema – o uso da troca de vídeo-cartas na produção documental – é fruto de uma trajetória desenvolvida também fora da universidade, e que não trazia consigo, de antemão, a carga e o amparo da pesquisa acadêmica. A intenção de aprofundar a investigação por meio de um estudo disciplinado determinou que o processo se encerrasse com a produção artística, e não o contrário.

Assim, como numa via de mão dupla, num primeiro momento formatei como um projeto de pesquisa de pós-graduação uma investigação já iniciada anos antes, que até então se desenvolvia de maneira intuitiva; e num segundo momento lancei mão da criação artística – intuitiva e pessoal – para colaborar com um pensamento que vinha se desenvolvendo no universo teórico do documentário.

\*\*\*\*\*

O conceito de *dimensão fabuladora*, apresentado no primeiro capítulo, traz a idéia de que as identidades não são estagnadas, mas em constante transformação. O *devenir* – estado de coisas onde se misturam os tempos da existência (eu fui, eu sou, eu

---

<sup>26</sup> O vídeo tem aproximadamente 15 minutos, foi gravado com a câmera HDV Sony Z7, e o formato de captação foi 24P. Nas filmagens, usamos os seguintes equipamentos: tripé, *steady-cam*, microfone de lapela sem fio, microfone direcional, *mixer* e vara de *boom*.

serei), imaginação e fato vivido – toma o lugar da identidade e se torna a condição desejável para o personagem do documentário. Diante da impossibilidade de abordar objetivamente seus objetos/pessoas/lugares, documentarista e documentário se transformam no processo de realização deste último, à medida em que, para tal realização, se colocam em contato confronto e encontro com o *outro*, seja ele lugar, pessoa ou coisa. A relação é sempre transformadora.

Desta maneira, cabe dizer que, entre o início das provas para concorrer a uma vaga no Mestrado em Artes e finalmente a defesa da dissertação, quase três anos se passaram. Neste período, o documentário em questão passou por diversos momentos, propostas de estrutura, gravações e tentativas de edição, até chegar em sua forma final. Naturalmente, as marcas de tantas etapas estão no material filmado e também na edição que se apresenta.

A incorporação das mudanças ocorridas em mim, enquanto documentarista, e no documentário, enquanto obra localizada num determinado momento de minha produção e vivência – sendo um marco importante a condição de estudante de pós-graduação –, pode ser uma grande virtude do trabalho, já que, retomando as noções de *dimensão fabuladora, cinema indireto e individuação*, é inevitável que tais transformações ocorram e desejável que sejam incorporadas pelo documentário. Será tanto mais consistente o meu documentário quanto puder se acercar de meu processo de criação e corresponder ao momento de maturidade do meu trabalho de uma maneira geral.

Desta forma, consideramos que relatar o processo de criação do trabalho, com as etapas percorridas, as decisões tomadas ao longo do percurso, as transformações ocorridas na pesquisadora-documentarista durante a própria realização, e a tentativa de incorporar este processo no corpo do documentário, é importante para a compreensão de como procurei deixar-me permear pelos personagens, imagens, textos e experiências, para transformar o documentário imaginado de antemão em uma outra coisa, completamente distinta da proposta inicial.

Proponho-me aqui a compartilhar o processo de realização que experimentei e relacioná-lo com algumas leituras que me acompanharam, buscando transpor para este texto as sensações, sentimentos, inseguranças, angústias e pensamentos

inerentes a qualquer processo de criação, artístico ou não, determinantes para o resultado obtido no produto – neste caso, o documentário.

### **3.1.1. projeto inicial**

A concepção inicial deste documentário deu-se no momento em que eu escrevia o projeto para a dissertação de mestrado. Tendo como foco a formulação da troca de vídeo-cartas como dispositivo documental, encontrei, em pesquisa preliminar, o vídeo *“Das crianças Ikpeng para o mundo”*, vídeo-carta realizada por três jovens da etnia Ikpeng (Xingu) que passavam pela formação de videoasta do projeto *Vídeo nas Aldeias* (a descrição e análise deste vídeo encontram-se no segundo capítulo desta dissertação).

O vídeo indígena, uma vídeo-carta de mão única – apenas a “pergunta”, e não “pergunta+resposta” como em meus trabalhos anteriores em vídeo-carta – revelou-se um fértil solo para a elaboração do trabalho de produção artística que pretendia desenvolver, já que, sendo uma pergunta, pedia uma resposta. A proposta a ser desenvolvida tornou-se, então, a produção de tal resposta para os Ikpeng, onde eu, de alguma maneira, apresentaria a minha “aldeia” para eles.

Logo no início, tomei a decisão de realizar a minha resposta a partir de oficinas, nas quais mostraria o vídeo Ikpeng para outras crianças e adolescentes e proporia que criassem uma resposta. A idéia era que ficassem livres para decidir o que seria mostrado de acordo com seus interesses, hábitos e cotidianos.

Na época em que elaborei esta metodologia, escrevi a seguinte justificativa, que constava do texto enviado para o exame de qualificação:

*“A decisão de realizar este documentário por meio de oficinas com crianças advém de duas demandas de seu conteúdo: em primeiro lugar porque, sendo uma resposta a uma vídeo-carta realizada com/por crianças da etnia Ikpeng, consideramos que seria interessante trazer a participação de pessoas da mesma faixa etária na resposta, para que os interlocutores dialogassem num determinado nível de identificação, que é o universo infantil e adolescente; em segundo lugar, sendo o tema do documentário uma apresentação da sociedade em que vivemos, consideramos que,*

*tendo em vista as grandes diferenças sociais existentes nas grandes cidades, é importante trazer mais de uma situação de vida para a narrativa, pois o contraste entre elas dará o tom do documentário.*

*Desta maneira, decidi trabalhar em duas situações polarizadas, a Escola Curumim, uma escola particular que trabalha com a pedagogia Freinet, e a Casa Guadalupana, ONG que trabalha com meninos de rua, ambas na cidade de Campinas”.*

Esta decisão determinou em grande parte o material que eu obtive: personagens abaixo dos 20 anos que, em contato com uma outra cultura, partem para uma “explicação” de sua própria. Isto demonstra que eu partia claramente das experiências já realizadas por mim nos vídeos “*Olhos Negros*” e “*Saudade*”, quando criávamos diálogos virtuais entre personagens que se comunicavam no e por meio do vídeo.

Esta opção também trouxe um problema para mim, de ordem ética, que seria o de evitar um efeito de comparação entre meus personagens, de maneira que não se pudesse emitir juízo de valor entre eles. Esta questão acompanhou-me por boa parte do processo e gerou uma outra decisão: filmar com mais pessoas, de forma a romper com a polarização entre “ricos e pobres” e criar possibilidades de relação na montagem, que não levassem a uma estrutura comparativa. Por isso, foram feitas duas novas gravações, nas quais busquei ampliar o espectro de classes sociais abordadas: uma delas, com a Renata, de classe social alta, cujo material foi excluído da versão final; a outra, com a Geize, adolescente da periferia de Campinas, frequentadora da ONG Centro Promocional Tia Ileide (CPTI), que se tornou a terceira personagem do documentário.

Descrevo a seguir as filmagens com as pessoas que se tornaram personagens do documentário, excluindo do texto as que foram excluídas na edição.

### **3.1.2. as filmagens dos personagens**

Criada a primeira delimitação – crianças e adolescente provenientes de diferentes situações econômicas e sociais –, a escolha dos personagens se deu de maneira bastante circunstancial.

A direção da Escola Curumim considerou que a melhor turma para participar da atividade seria o 3º ano da manhã, pois a cultura indígena seria estudada por eles em breve. Como a escola tem uma rotina bastante fixa, foi possível dividir a atividade ao longo de cinco encontros, entre setembro e outubro de 2008.

No primeiro, assistimos ao vídeo Ikpeng e, em seguida, a professora coordenou uma discussão. A turma elencou alguns temas abordados pelas crianças Ikpeng e se dividiu em grupos por interesse. “Grupo da escola”, “grupo das comidas”, “grupo dos brinquedos e brincadeiras”, “grupo da festa” e “grupo da casa”: cada um iria abordar um tema em sua resposta. A partir disso, agendamos encontros com cada grupo para as filmagens. Os grupos da “escola” e dos “brinquedos e brincadeiras” foram filmados no espaço da Escola Curumim; o “grupo da festa” foi filmado durante a comemoração do aniversário de um integrante; o “grupo das comidas” optou por ir ao supermercado comprar ingredientes para um lanche (bolo de chocolate e suco de laranja) e depois ir para a casa de um integrante cozinhar; e o “grupo da casa” não chegou a ser filmado.

Todas as crianças apropriaram-se do dispositivo e, por sugestão minha, copiaram o modelo criado pelas crianças Ikpeng, conversando com a câmera como se esta fosse os seus interlocutores. Dialogando com o didatismo das crianças indígenas, explicaram minuciosamente detalhes de suas vidas (o que é esmalte de unha, como funciona cartão de débito, como se usa uma lousa na escola etc.). O único grupo que entrou na edição final foi o das comidas, e por isto detalho aqui apenas esta filmagem.

Encontramo-nos depois do horário da escola na casa de um integrante, o Lucas. Sua mãe, Ângela, havia se disposto a participar da atividade, levando-os ao supermercado para comprar os ingredientes de sua “culinária” e, depois, ajudando-os a preparar o lanche (suco de laranja e bolo de chocolate).

Durante as compras, as crianças, e principalmente Laura, dedicaram-se a explicar detalhadamente o que estavam fazendo e o que eram aquelas coisas à sua volta. *“Supermercado é onde compramos tudo o que comemos; nele estão as coisas encaixadas, enlatadas e ensacoladas; o caixa é o que conecta no computador e diz o quanto custa a compra; o cartão de débito faz com que o nosso dinheiro, que está no banco, não seja mais nosso e sim da pessoa de quem estamos comprando”*, e assim por diante.

Esta filmagem foi bastante interessante e surpreendente, pois a interpretação infantil de elementos de nosso cotidiano, sobre os quais nunca paramos para pensar e muito menos para explicar, fez com que pudéssemos ter um olhar quase que distanciado sobre nós mesmos. Ações que realizamos mecanicamente, como ir ao supermercado e pagar a conta com o cartão de débito, de repente são estranhadas, tornando-se objeto de reflexão e perdendo a naturalidade.

O tom do vídeo das crianças Ikpeng determinou o tom da resposta das crianças da Escola Curumim. Assistindo aos dois, fica bastante claro que dialogam perfeitamente, e da mesma maneira que foram ensinadas sobre os detalhes do funcionamento do cotidiano Ikpeng, as crianças daqui ensinaram os detalhes do funcionamento de suas vidas.

Este material remete-nos à idéia de “espelho” desenvolvida por Caiuby Novaes: as crianças da Curumim, ao explicar o seu cotidiano para crianças de outra cultura, foram didáticas como haviam sido também as crianças Ikpeng, o que determinou a representação que fizeram de si mesmas. Provavelmente não seria a mesma se seus interlocutores fossem, por exemplo, crianças de uma outra cidade grande.

\*\*\*\*\*

Na Casa Guadalupana a situação foi diferente. Os menores que vivem nas ruas e frequentam as atividades da instituição são bastante inconstantes e imprevisíveis, motivo pelo qual a metodologia adotada foi a de divulgar a atividade e, no dia, realizá-la com os que estivessem presentes. Também optamos por concentrar

todas as etapas num único dia, de forma que eles pudessem assistir ao vídeo Ikpeng e imediatamente responder. Isto porque não poderíamos garantir que os meninos compareceriam a um encontro marcado, por exemplo, para o dia seguinte. A exibição do vídeo Ikpeng e a gravação da resposta ocorreram no dia 27 de janeiro de 2009.

Naturalmente, dentre os que assistiram ao vídeo, alguns envolveram-se mais com a proposta. Nas gravações, contamos com dois meninos, o Gustavo e o Guel. De maneira bastante espontânea, saíram conosco andando pelo centro e, também apropriados do dispositivo, conversavam com a câmera como se fossem as crianças Ikpeng. Mostraram todo o centro da cidade, refletindo sobre o que é “bom” e o que é “ruim”, pessoas boas e pessoas más, ensinando como pedir coisas para os transeuntes, alertando sobre o perigo da polícia, que associaram à imagem de um “leão fomeado” etc.

Surpreendeu-me bastante essa filmagem com os meninos. Como nunca havia tido contato com o universo dos meninos de rua, no meu imaginário o tom da conversa seria tenso, tudo tenderia para a depressão, a grande dificuldade da sobrevivência, o desamparo e talvez a agressividade. Mas, ao propor que fossem os protagonistas de uma filmagem, apontando a câmera e o microfone para eles e propiciando uma situação para que se colocassem da maneira que quisessem, sem perceber os imbuí de um “poder”, o que nos gerou um material alegre, apesar de duro.

Digo “poder” porque, com uma câmera a segui-los, sentiram uma grande liberdade de agir. Brincaram com o segurança do Mercado Municipal de maneira irônica, paqueraram todas as meninas (que retribuíram seus sorrisos), fizeram comentários sobre a polícia em frente aos policiais (fotografando-os inclusive) etc. As imagens e falas tornaram-se muito mais ricas e complexas do que eu havia previsto. Os personagens tornaram-se mais profundos do que meu preconceito permitiu-me imaginar. Se, por um lado, o material filmado pode ser forte e difícil, por exemplo com a imagem de um adolescente (Gustavo) fumando cigarro ou a declaração de que a polícia os espanca; por outro, eles demonstram, na filmagem, bastante alegria, autoconfiança e articulação.

O contexto indígena foi a base para que pudessem expressar sua relação com o próprio espaço. Algumas frases exemplificam bem esse efeito: *“Aqui não é como*

*na sua aldeia, aqui é pior*"; *"Aqui não é como na sua floresta, que é só sair andando, aqui se atravessar o carro bate, e se ele bate, dói"*; *"Nós somos como vocês, mas nós precisamos trabalhar... vocês não, é só caçar que já têm"*. Todas essas aproximações, assim como a metáfora da polícia como *"leão fomeado"*, demonstram o esforço dos meninos em construir seu universo a partir do vídeo que haviam assistido.

Para o documentário que realizei, não importa se aqueles meninos, como se apresentam, são um exemplo generalizante de "meninos de rua"; tampouco importa se seu comportamento diante da câmera corresponde ao seu comportamento na ausência dela; e menos ainda se é verdade o que disseram. O que interessa, acima de tudo, é a intensidade dos personagens que se criaram na relação travada durante as filmagens. Além disso, nos interessa a maneira como eles podem determinar a narrativa a ser desenvolvida no documentário por meio da relação a ser travada com os outros personagens e elementos imagéticos e sonoros no momento da edição.

\*\*\*\*\*

A Geize foi a última menina a ser filmada. Tem 15 anos e mora no bairro 7 de Setembro, no subdistrito de Nova Aparecida, Campinas. Sua participação no documentário aconteceu por intermédio de Daphne Menezes, que realizou o contato com o CPTI, instituição freqüentada por ela. A filmagem foi acompanhada por uma professora do CPTI, Maria Inês, e por uma amiga da Geize, Ingrid, ambas excluídas durante a edição.

Com sua boina, uma roupa justa, curta e decotada e jeito de "garota descolada", Geize nos levou para um passeio pelo bairro. Falou mal dos vizinhos, a quem chamou de preguiçosos e fofoqueiros, mostrou o posto de saúde, um fusca, um burro, o campo de futebol etc. Irônica, apontava para o bairro com distanciamento, como se não pertencesse a ele, num tom de superioridade.

O percurso nos conduziria até sua casa, onde mora com o tio. E na medida em que nos aproximávamos de sua morada, nos acercávamos também de sua intimidade, que compartilhou conosco. A relação com a mãe, com quem ela não mora (e, no momento da filmagem, nem ao menos conversava), foi ganhando corpo. Se num

primeiro momento declarou que nasceu na ambulância porque estava sufocada na barriga da mãe e queria sair logo, no final da filmagem nos leu um poema<sup>27</sup> e disse que era muito difícil não poder conversar com a própria mãe.

A Geize, dentre todos os personagens que filmamos, foi quem se relacionou com o dispositivo de maneira menos literal, ou seja, não “conversou” com os Ikpeng o tempo todo – durante a filmagem, a personagem que criava para si mesma foi se transformando. *“O que importa é que as personagens “se constituam gesto por gesto, palavra por palavra, à medida que o filme avança, fabriquem a si próprias, a filmagem agindo sobre elas como um revelador”* (PARENTE, 2000, p.122). Durante a filmagem, ela traçou uma curva em que, no início, se mostrou forte, bonita, cheia de personalidade, opiniões e senso crítico, o que correspondeu às minhas expectativas pré-formadas, já que eu sabia que iria encontrar uma menina que é considerada liderança na instituição em que frequenta. No meio da curva, paulatinamente tornou-se dócil, frágil e profunda, alcançando um grau de identificação do universo adolescente menos particular, transcendendo sua condição de menina da periferia de uma grande cidade, para adentrar no temas mãe e filha, conflito de gerações e diferenças culturais e religiosas na família, o que foi bastante surpreendente para mim, até porque ela já havia demonstrado querer parecer outra coisa no documentário. Num terceiro momento, recomposta, voltou a ser uma personagem forte, mas agora num tom menos irônico e superior.

Esta metamorfose da personagem criou uma figura bastante aprofundada, na qual tanto a escolha da roupa, quanto seu jeito de andar pelas ruas e suas falas contribuíram para a construção da Geize que aparece no documentário – além de, claro, as escolhas feitas por mim na edição, de acordo com a identificação que tive com ela, e as necessidades da construção da narrativa – tempo de duração, coerência interna etc.

---

<sup>27</sup> A princípio, deu a entender que era dela mesma, mas depois descobrimos ser do poeta Mário Quintana.

### 3.1.3. propostas de estrutura

Desde o início das filmagens na Curumim, eu tinha a sensação de que simplesmente criar um diálogo imaginário e virtual entre as crianças indígenas e todos os que eu filmasse por lá não seria suficiente para criar um documentário interessante. Apesar de ser a proposta inicial, me parecia de alguma maneira inconsistente e, ao mesmo tempo, repetitivo em relação aos meus vídeos anteriores. Assim, estive sempre em busca de uma estrutura mais instigante e desafiadora.

Em meus diários estão anotadas algumas idéias que, a cada momento, pareceram-me boas para amarrar a narrativa, mas que perderam a força em seguida. A primeira mudança que aparece relaciona-se ao título do trabalho. Inicialmente, eu havia dado o nome provisório de *“Estes somos nós”*, sobre o qual escrevi, em 26 de novembro de 2008:

*“Como o trabalho surgiu da proposta de fazer uma resposta aos Ikpeng mostrando a “nossa aldeia”, dei um título provisório de “Estes somos nós”. Mas com o andar da pesquisa e das leituras que estava fazendo, este título começou a me parecer demasiadamente fechado, dando a entender que o vídeo mostraria alguma verdade sobre a cidade de Campinas ou a sociedade ocidental em que vivemos. Minha primeira reação a este incômodo foi pensar que o filme deveria desmentir o título, ou seja, mostrar que estava ali um recorte muito específico do que eu ou nós vivemos. Era importante para mim perceber que discordava do título que havia inventado. Depois comecei a pensar que talvez a lógica inversa funcionasse melhor: ter um título que desmentisse o filme, colocasse em dúvida tudo o que viesse em seguida. Aí criei a segunda versão: “Se assim fosse o que somos, seríamos outros”. Com este título pretendo dizer que, apesar de o filme mostrar algumas coisas sobre nós, campineiros/brasileiros/ocidentais, tudo o que está sendo mostrado não é A Verdade. Por isto, mesmo se fôssemos como o filme mostra, ainda assim seríamos outros - uma referência à idéia de processo de fabulação, onde tudo e todos se transformam o tempo todo”.*

A estrutura que eu pretendia compor, nesta época, havia sido bastante influenciada por um texto do Cao Guimarães (GUIMARÃES, 2007). Nele, o autor fala

sobre três possibilidades de o documentarista se relacionar com o real, utilizando a metáfora de um lago: 1) ficar na margem observando; 2) jogar uma pedra e ver o que acontece; 3) mergulhar. Assim, dividi o meu documentário em três capítulos, sendo o primeiro chamado “Pele”, com fachadas de casas de diferentes camadas sociais filmadas no tripé, planos longos e parados, como fotografias; o segundo levava o nome de “Jogo”, e concentraria os personagens e seus diálogos imaginários-virtuais; e o terceiro seria o “Memória”, uma vídeo-carta pessoal minha com um texto narrado em off – literalmente uma carta – sobre imagens instáveis de pessoas andando no centro da cidade.

Porém, esta versão foi abandonada quando, pela primeira vez, vi o processo criativo ser transformado por um exercício de câmera. Foi quando me dei conta de como, ao invés de uma idéia me levar a produzir uma determinada imagem, a produção de uma imagem pode me levar à elaboração de uma possível estrutura para o documentário.

No início de janeiro de 2009 eu estava pré-produzindo as filmagens na Casa Guadalupana e, ao mesmo tempo, assistindo e organizando na ilha de edição o material filmado na Escola Curumim. Uma grande ansiedade pairava sobre mim, pois já não sabia exatamente que caminho tomar, já não tinha certeza se a proposta iria funcionar... e sem saber para que lado seguir, continuava executando o plano inicial.

Todas estas dúvidas, ao serem por mim compartilhadas, levaram Julio Matos<sup>28</sup>, que me acompanha em todo o processo, a fazer uma proposta-provocação: eu deveria sair com a câmera pela cidade para simplesmente exercitar-me, filmar, enquadrar, pesquisar. Segui então para o centro de Campinas com a difícil incumbência de filmar a paisagem de maneira totalmente nova para mim. Na minha memória pipocavam todos os trabalhos que, enquanto produtora de vídeo, já havia feito naquele mesmo lugar, de quantas maneiras já havia filmado aquelas mesmas ruas, prédios, praças, o trânsito, as lojas, moradores de rua etc. Como fazer isto ainda mais uma vez, de maneira original?

---

<sup>28</sup> Julio Matos, além de codirigir os dois documentários anteriores, *Olhos Negros* e *Saudade*, participou deste trabalho tanto com contribuições na concepção e estimulador constante, quanto como parte da equipe, operando o equipamento de captação de som, o *steady-cam*, assessorando a edição e fazendo a coordenação de pós-produção.

E ali, sozinha com a câmera no caos da cidade, em algum momento um enquadramento que fiz se destacou. Olhei para o que estava fazendo e percebi algo novo para mim: um objeto em primeiro plano, em foco ou não, e uma fresta que sobrava entre seu limite e o limite do quadro. Resolvi repetir o que chamei de “frestas”, buscando a maior variedade possível de imagens neste mesmo enquadramento. A idéia da “fresta” gerou a estrutura que segui para fazer a primeira versão da edição do filme.

### **3.1.4. O PRIMEIRO CORTE DA EDIÇÃO**

*Mostrar alguma coisa é sempre olhar por uma fresta  
a fresta é o espaço que se forma na fronteira entre  
nós  
as pessoas  
as coisas  
os lugares  
e o tempo  
Por isto a minha cidade pode ser tantas  
Quantos são seus moradores*

Este é o texto que abria a primeira versão da edição. Escrito por mim logo após a experiência de filmar as frestas no centro da cidade, ele indicava que cada pessoa, transformada em personagem no encontro da gravação e no processo de edição, nos mostraria a cidade a partir de uma fresta, que não é exatamente o seu ponto de vista, mas o produto de uma relação estabelecida com a equipe de filmagem e a câmera, e a posterior montagem do material.

Depois de gravar com quatro personagens e fazer diferentes imagens da cidade de Campinas, sentei-me na ilha de edição. A documentarista e parceira Luiza Fagá<sup>29</sup> foi co-autora da montagem, convidada por mim para ser uma interlocutora no processo de edição, a figura com quem eu poderia trocar idéias sobre o rumo da narrativa e a escolha de determinadas imagens, sons e cortes. Sua participação foi fundamental para que eu pudesse encontrar o caminho da narrativa, assim como a assessoria de Julio Matos, que funcionava como “olhar externo” (uma espécie de

---

<sup>29</sup> Luiza estava dirigindo o documentário Engarrafados, no qual fiz Direção de Fotografia.

“advogado do diabo”) e solucionava dúvidas e problemas técnicos do funcionamento da ilha de edição.

Deparamo-nos com um material bastante heterogêneo, captado ao longo de seis meses e fruto de uma proposta elaborada quase três anos antes. Contávamos com mais de 10 horas gravadas, algumas idéias para a edição e um desconforto latente com o que se apresentava como possibilidade de estrutura narrativa para o documentário.

Algo não estava sendo levado em conta neste processo: o que havia se transformado, durante este tempo, na minha maneira de colocar-me como documentarista? Desejava ainda fazer um vídeo nos moldes do que já havia feito? Algo de novo havia surgido nesse meio tempo?

Com certeza as coisas haviam mudado. Em mais de dois anos, naturalmente o trabalho se desenvolve e toma rumos. E isto aparecia na introdução deste primeiro corte<sup>30</sup>: era um momento “poético”, um tanto abstrato, onde eu condensava meu desejo de fazer um documentário pessoal. Porém, esta introdução era seguida de um segundo momento que ainda estava preso à idéia original, na qual personagens urbanos “conversavam” com os indígenas num tempo e espaço imaginário, localizado entre a realização do vídeo Ikpeng em 2001 e o momento em que a resposta era concretizada em 2008/2009.

---

<sup>30</sup> Resumo do roteiro deste primeiro corte:

1. Texto na tela: “Em 2001 três jovens da etnia indígena Ikpeng, junto com crianças de sua aldeia, realizaram o vídeo “Das crianças Ikpeng para o mundo”;

2. Imagem do vídeo Ikpeng em que as crianças se apresentam, dizem que vão mostrar a sua aldeia e perguntam se iremos mostrar a nossa;

3. Sequência de imagens de meus pés, vistos de cima, caminhando numa calçada suja, com música forte;

4. Texto na tela: “Mas mostrar alguma coisa é sempre olhar por uma fresta / A fresta é o espaço que se forma na fronteira entre nós, as pessoas, as coisas, os lugares e o tempo” ;

5. Imagens de anônimos andando pelo centro da cidade: a câmera segue uma pessoa até que se perca na multidão para, em seguida, encontrar outra, e assim por diante. Ao fundo, o som de uma sanfona que um cego tocava na sarjeta, imagem revelada no fim da sequência;

6. Personagem 1 – as crianças da Curumim – montagem paralela entre duas crianças que se preparam para a festa de aniversário de uma delas, e um grupo que ia ao supermercado explicar como comprar ingredientes para um bolo e um suco, e depois dirigiam-se para a casa de um deles para cozinhar e comer;

7. Personagem 2 – Geize, a menina da periferia, andando pelo bairro e falando de si, tendo como tema central a relação com a mãe, pois estavam brigadas. Imagens dela andando pelo bairro, realizadas com *steady-cam*, eram colocadas como pontuação, com uma música bastante ritmada de Itamar Assunção;

8. Personagem 3 – os dois meninos de rua, Gustavo e Guel, apresentando o centro da cidade. Seus gestos rápidos e a filmagem caótica, realizada com câmera na mão, era pontuada por cliques de edição rápida com uma música muito forte do grupo Nação Zumbi, que terminava o vídeo nos créditos ao som de um rock pesado.

Alguns trechos do vídeo indígena apareciam entre os capítulos de cada personagem, bem como imagens da cidade que eu havia feito dentro da idéia de “frestas” que estruturava o vídeo – enquadramentos fixos em que algo em primeiro plano ocupava quase toda a tela e víamos a cidade correndo numa pequena “fresta” formada entre este objeto e o limite do quadro.

Assim, o primeiro corte havia se tornado um *frankstein*, algo indefinido entre o que eu havia proposto e realizado e o que eu gostaria de realizar naquele momento. Mesmo bastante insegura em relação à estrutura criada, organizei uma pequena exibição para um grupo de pessoas que trabalham ao meu redor: Hidalgo Romero, Thaís de Souza, Auína Landi, Caetano Biasi e Chico Caminatti, além do Julio e da Luiza. Precisava ouvir outras opiniões e sentir como o vídeo repercutia em pessoas que não conheciam o material.

A discussão que aconteceu logo em seguida foi bastante proveitosa. Os pontos levantados que considerei mais importantes são os seguintes:

1. O vídeo começava de maneira “poética”, apontava para um caminho, criava uma expectativa, e depois tomava outro rumo, mais objetivo, gerando uma frustração no espectador;
2. O uso da trilha sonora era muito parecido com os trabalhos anteriores que eu havia feito, causando uma sensação de repetição de uma fórmula, onde imagens bonitas ou impactantes eram somadas à música de boa qualidade, criando um ritmo ágil;
3. Havia uma certa antipatia em relação às crianças da Escola Curumim, mais ricas que as outras, que pareciam algumas vezes fúteis e/ou irritantes;
4. Um processo interessante havia se dado: os personagens, ao entrarem em contato com um vídeo indígena que tem um grande didatismo, passaram a ter um olhar renovado sobre aspectos de seus próprios cotidianos, preocupando-se em explicar coisas corriqueiras, operando um certo distanciamento de si, como se pudessem olhar para suas vidas com os olhos de quem nunca havia tido contato com elas.

Dois destes pontos foram resolvidos com certa facilidade. A questão do uso da trilha sonora já me incomodava, e assim não foi difícil decidir abandonar aquela fórmula e tentar uma nova proposta: retomei o contato com a Paula Ferrão, musicista e dançarina, com quem havia “trocado” uma filmagem de seu espetáculo por uma trilha

sonora original em algum vídeo que viesse a fazer. A questão de haver uma carga pejorativa sobre as crianças da Escola Curumim também já era para mim um ponto de preocupação, e optamos por excluir as crianças da festa de aniversário e ficar apenas com as do supermercado.

Mas havia um ponto fundamental e de difícil resolução: a macro estrutura do documentário não estava funcionando, no sentido de haver uma introdução muito diferente de todo o resto. De certa forma, eu também já sabia e sentia isto, e a exibição só veio reforçar essa sensação.

Portanto, a questão central, naquele momento, era perceber se o projeto estava fadado a não abarcar o meu desejo de ser pessoal e poético, pois havia sido concebido sob outra perspectiva, ou se havia uma maneira de integrar os diferentes momentos do processo num único produto.

### **3.1.5. A SEGUNDA VERSÃO DA EDIÇÃO**

Em longas conversas com meus dois companheiros de viagem, Julio e Luiza, me convenci de que um caminho possível seria, de alguma maneira, me colocar no vídeo. Mas como? Esta pergunta se tornou uma obsessão, até que consegui elaborar uma nova estrutura. Todo o documentário seria uma (vídeo)carta minha para as crianças Ikpeng, de maneira que as filmagens com os personagens pudessem ser incorporadas nessa moldura. E, para isto, eu deveria lançar para a minha cidade o mesmo olhar distanciado, ou desnaturalizado, que meus personagens tiveram, um olhar renovado para o meu próprio cotidiano. Mas deveria fazer isto por meio de imagens, e não verbalmente como eles. Reproduzo aqui o roteiro de edição que escrevi na ocasião:

*Todos os textos (menos o inicial, o título e os créditos finais) são colocados sobre imagens longas da cidade ou de minha casa.*

1. *Texto: “em 2001 três jovens da etnia Ikpeng realizaram o documentário ‘das crianças ikpeng para o mundo’....” (no preto);*

2. *Início do vídeo Ikpeng, em que as crianças aparecem falando que vão mostrar sua aldeia e perguntando se nós, espectadores, vamos mostrar a nossa;*
3. *Imagens dos meus pés andando;*
4. *Título: “um milhão de cidades” ou “quase infinitas cidades” ou “tem uma cidade em mim” (no preto);*
5. *TEXTO NA TELA: “Queridas crianças Ikpeng,” (sobre imagens planos longos da minha vídeo carta);*
6. *Imagens dos meus pés andando;*
7. *TEXTO NA TELA “a cidade em que eu moro é muito grande / quase não tem fim” (sobre imagens planos longos da minha vídeo carta);*
8. *Imagens dos meus pés andando;*
9. *TEXTO NA TELA “em cada pessoa mora uma cidade / esta cidade mora em mim” (sobre imagens planos longos da minha vídeo carta);*
10. *Imagens dos meus pés andando;*
11. *TEXTO NA TELA “quando me encontrei com a Geize, a nossa cidade foi para dentro” (sobre imagens planos longos da minha vídeo carta);*
12. *Capítulo da Geize;*
13. *TEXTO NA TELA “no encontro com as crianças, a nossa cidade foi (extra)ordinária” (sobre imagens planos longos da minha vídeo carta);*
14. *Capítulo supermercado;*
15. *TEXTO NA TELA “e no encontro com o Gustavo e o Guel, a cidade foi boa e ruim” (sobre imagens planos longos da minha vídeo carta);*
16. *Capítulo meninos de rua;*
17. *TEXTO NA TELA “a cidade pode ser tantas / quantos são seus moradores” (sobre imagens planos longos da minha vídeo carta);*
18. *Imagens minha vídeo carta;*
19. *Créditos (no preto)”.*

A partir deste roteiro fui, com a câmera, passar uma manhã na minha casa. Percorrendo um caminho que ia desde a área externa, até os espaços mais íntimos, comecei pelo quintal, passando pela cozinha, sala, banheiro e quarto, procurando sempre encontrar maneiras novas de olhar para os objetos cotidianos. Fiz imagens de meus dois filhos, Violeta e Martí, da cadela Florisbela e de meu companheiro, Julio, numa foto tirada no dia de nosso casamento.

Todas as imagens foram feitas com a câmera no tripé, fixa. Planos longos. Alguns deles sem nenhum tipo de movimento; em outros, algum objeto balançava ao vento, ou uma das crianças se movimentava. Mas todas elas estão muito próximas a imagens fotográficas.

Estas imagens e o roteiro acima copiado serviram de base para que elaborássemos a nova estrutura narrativa do documentário, que se tornou, afinal, literalmente uma vídeo-carta. O roteiro não foi seguido à risca, e o vídeo hoje não é exatamente como está descrito nele, mas é bem parecido. Fundamentalmente, trocamos a ordem de aparição dos personagens, começando com as crianças, em seguida Gustavo e Guel e, por último, a Geize.

Depois de inserir estas novas imagens, surgiu a necessidade de incorporar não só a minha casa, mas também a cidade. Assim, mais uma vez munida de câmera e tripé, saí a campo. As imagens da cidade, realizadas sob a mesma proposta estética com a qual filmei minha casa, entraram no vídeo antes da casa em si, alongando o caminho que leva à intimidade do quarto, no fim do documentário. Para finalizar, inseri mais uma cartela de texto no início, falando sobre o tempo que se passou entre a vídeo-carta Ikpeng e a produção desta resposta, oito anos depois<sup>31</sup>. E a última imagem que realizei e inseri foi a minha, no espelho, atrás da câmera, para assinar a carta.

Esta é a estrutura que prevaleceu e que está presente no documentário. A busca, afinal, foi pela simplicidade, que talvez pudesse ser traduzida também pela palavra honestidade. A conotação intimista provocou a sensação de exposição, desconfortável por um lado, encorajadora por outro. Acima de tudo, esta se mostrou a única opção para dar unidade a um projeto que havia passado por tantas etapas e formas.

---

<sup>31</sup> Sobre este tema, o tempo, falaremos mais demoradamente a seguir.

Sendo intimista e centrado na figura da autora, o documentário pôde, finalmente, abarcar seu próprio processo de realização, elemento unificante que deu sentido à narrativa e me poupou de fazer um trabalho com o qual já não me identificaria.

A edição final ficou com aproximadamente 15 minutos e, depois de pronta, contou com a colaboração de: Paula Ferrão, que compôs e executou trilha sonora original na rabeça; Ricardo Zollner, que fez a mixagem do som; Leonardo Ferrari, que fez a arte dos textos que aparecem na tela e do material gráfico; e, mais uma vez, de Julio Matos, que fez a correção de cor e coordenou a pós-produção. A Thaís de Souza, na posição de produtora executiva, durante todo o processo ajudou a otimizar os recursos da reserva técnica da FAPESP de maneira a contemplar todas as necessidades da produção.

### 3.2. UMA CONVERSA ATEMPORAL

*Queridas crianças Ikpeng,*

*(que crianças já não são)  
oito anos nos separam  
pouco tempo?  
imensidão?*

*sua carta videonarrada  
me tocou imensamente  
aceito o convite-desafio  
mostro-me-nos no (des)presente*

*no passado em que os conheço  
travo uma conversa atemporal  
hoje, ontem, um dia, sempre  
somos, fomos, seremos... quem?*

Este poema foi escrito por mim no final do processo de edição, após uma longa tarde de discussões com Julio e Luiza acerca do tempo passado entre a realização da vídeo-carta Ikpeng e a produção desta minha resposta. Oito anos depois, as crianças que receberão a resposta não existem mais, pois se tornaram adolescentes. Sendo assim, para quem estou respondendo? Com quem estou me relacionando?

\*\*\*\*\*

No livro “*A invenção de Morel*”, de Adolfo Bioy Casares, um condenado foge para uma ilha deserta, perdida no oceano, sobre a qual acomete uma peste: quem passa por lá morre de fora para dentro, a pele cai, as unhas e os cabelos também, os sentidos vão se apagando. Nesta ilha existem três construções, um museu que parece um hotel, uma piscina e uma igreja.

Este fugitivo, após algum tempo na ilha, se dá conta da presença de um grupo de veranistas que ocupa o museu, fazendo festas, jantares e passeios. Apavorado com a perspectiva de ser descoberto e entregue à polícia, esconde-se. Com o tempo, passa a observar esses intrusos e se apaixona por uma mulher, Faustine. A

paixão o impele a sair do esconderijo e interpelá-la. Porém ela não o vê, não o ouve, não fala com ele. Ele se percebe invisível aos olhos dos veranistas, apesar de saber que não o é para insetos e animais que vivem na ilha. Muitas teorias passam por sua cabeça para explicar tal fenômeno, todas lhe parecem inverossímeis. Aos poucos percebe também que estes veranistas, ao longo dos dias, repetem gestos, falas e movimentos.

Num dado momento, seguro em sua invisibilidade, ele assiste a uma reunião entre os veranistas na qual o anfitrião, Morel, revela para seus amigos que está a fazer funcionar sua última invenção: um conjunto de máquinas capaz de fotografar – ou apreender – a imagem, o som, o olfato, o tato e o paladar das pessoas, animais e objetos; e depois capaz de projetar estas informações no espaço, de maneira a reconstruir um determinado momento em todas as suas características. Durante uma semana ele havia, sem aviso prévio, registrado todos os momentos vividos pelo grupo, para depois conservar e reproduzir eternamente o que se passou naquela semana:

*“É chegado o momento de anunciar: esta ilha, com suas edificações, é nosso paraíso privado. Tomei algumas precauções – físicas, morais – para sua defesa: creio que o protegerão. Aqui estaremos eternamente – mesmo que partamos amanhã –, repetindo consecutivamente os momentos desta semana sem jamais poder sair da consciência que tivemos em cada um deles, pois assim nos gravaram os aparelhos; isso permitirá que nos sintamos numa vida sempre nova, pois não haverá outras recordações em cada momento da projeção salvo aquelas que tivemos no momento correspondente da gravação, e porque o futuro, muitas vezes deixado para trás, manterá sempre seus atributos” (CASARES, 2006, p.92).*

O fugitivo compreende que havia se apaixonado não por Faustine, mas por sua imagem; que em algum momento do passado ela havia estado na ilha e que, no momento presente, provavelmente não existia mais, já que muitos indícios apontavam que a máquina era mortífera – a tal peste que acometia a ilha era, na verdade, o efeito colateral da radiação exalada pela máquina de Morel, que depois de algum tempo destruía a quem havia fotografado, de fora para dentro.

O personagem então encontra a tal máquina inventada por Morel e consegue fazê-la funcionar, filmando e depois projetando a própria mão. Em seguida, estuda minuciosamente os movimentos de Faustine, que se repetem semana após semana. Por fim, liga a máquina e se filma ao lado da amada, contracenando com ela, como se estivessem vivendo juntos. Desta maneira, na nova projeção que seguirá eternamente eles são, enfim, um casal apaixonado.

Logo após se filmar, o fugitivo entra em processo de deterioração, conforme o previsto. Em seu diário, que é o livro que lemos, deixa seu último pedido a um possível leitor:

*“Ao homem que, com base neste informe, invente uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica. Procure a Faustine e a mim, faça-me entrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso”* (CASARES, 2006, p.124).

Na história de Casares, alcançar a imortalidade leva à morte – a radiação que emana a eternizadora máquina de Morel é letal. É impossível ser imortal e permanecer vivo, pois a morte faz parte da vida; assim, se não há morte, tampouco há vida. Ao mesmo tempo, convivem as duas: morte da vida cronológica (do corpo) e vida da vida imagética.

A imagem da máquina de Morel, que ao mesmo tempo immortaliza e mata, torna aquilo que foi filmado atemporal – enquanto a imagem puder ser reproduzida, ou seja, enquanto funcionar sua máquina, um momento, uma semana, presentifica-se eternamente igual: a imagem não acompanha os ciclos da vida, onde ocorrem constantes transformações. É atemporal, pois não pertence a nenhum tempo – pertence igualmente ao passado, ao presente e ao futuro.

*“Acostumado a ver uma vida que se repete, a minha me parece irremediavelmente casual. As promessas de melhoria são fúteis: não tenho uma próxima vez, cada momento é único, distinto, e muitos se perdem em descuidos. É bem verdade que, para as imagens, tampouco existe uma próxima vez (todas são iguais à primeira)”* (CASARES, 2006, p.102).

Ao serem filmados (e depois reproduzidos) juntos pela máquina de Morel, a imagem de Faustine e o fugitivo “real” se tornam, para sempre, um casal apaixonado que vive no mundo das imagens. Apesar de nunca se terem encontrado num mesmo tempo de suas vidas, se relacionam nesse mundo onde o encontro entre tempos diferentes se torna, enfim, possível.

Assim, não é com Faustine que ele se relaciona, mas sim com sua imagem, com um ente imortalizado e ao mesmo tempo morto. Em seu último desejo, uma nova transposição: que a imagem de Faustine possa também se relacionar com sua imagem.

\*\*\*\*\*

*“As coisas e os seres plasmados nas superfícies das fotografias possuem uma potência como objeto, uma vida outra. Os seres e coisas das fotografias afetam-nos pela silenciosa fissura de uma vida orgânica e uma vida inorgânica. Afetam-nos pela efemeridade de seus gestos incompletos, pelas suas improváveis formas, cores e sombras, por pairarem em uma lacuna do tempo e do espaço” (WUNDER, 2008, p.68).*

A tese de doutorado *“Fotos quase Grafias: o acontecimento por fotografias de escolas”* (2008), de Alik Wunder, se debruça sobre a fotografia, mas a imagem filmada compartilha com a imagem fotográfica esta essência: é produzida num recorte de tempo e a partir do registro luminoso numa superfície sensível. Se a fotografia se dá num microinstante de fragmento de segundo, a imagem filmada, independente do suporte, nos remete a alguma continuidade, uma duração, mas não por isso deixa de ser um fragmento. Por este motivo, permitimos a transposição deste estudo para uma reflexão acerca da imagem videográfica ou cinematográfica.

A idéia que se coloca é que a imagem possui uma vida própria, independente daquele que a gerou. Habita um outro mundo, pertence a um outro tempo. Com a imagem, podemos pensar segundo a lógica do *acontecimento*<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> “A noção de acontecimento para Deleuze, criada a partir da filosofia estóica, sugere que não se confunda o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas (2003, p.34). Em seus escritos trata dos acontecimentos que pertencem à vida incorpórea da linguagem, que não são os fatos, os encontros de corpos, mas o incorpóreo, os expressos, como ressonâncias e dissonâncias das lógicas corpóreas”.

*“O acontecimento cria um outro tempo dentro da temporalidade linear, lança-nos a um presente vivo (Deleuze, 2006, p.112), no qual o passado e o futuro são suas dimensões e não continuidades. Há um outro tempo que se instaura no presente vivo do encontro com a imagem. Um encontro que não possibilita reconstruir a cena fotografada dentro de um tempo linha, mas que é afetado por uma força particular e plural, de contenção do passado e futuro no tempo do presente. Nesta força-tensão entre algo particular, o momento fotografado, e este objeto-superfície, um acontecimento que se faz em duas direções ao mesmo tempo: passado-futuro, singular-plural, retenção-invenção, individual-público” (WUNDER, 2008, p.74).*

Desta maneira, na lógica do *acontecimento*, é plausível dizer que a imagem gravada de algo ou alguém tem uma vida própria, que independe daquele/daquilo que a gerou e que é capaz de produzir sentidos inesperados. Os sentidos, imprevisíveis, constroem-se no momento em que alguém se relaciona com a imagem-som, a olha, a ouve, se deixa afetar por ela.

Quando uma imagem-som nos afeta, é *ela* que nos afeta, e não aquele que está nela representado. Num documentário, somos afetados por uma narrativa imagética e sonora que, como vimos anteriormente, não possui relação de *verdade* com o que/quem a gerou.

Portanto, assim como o fugitivo que se apaixonou pela imagem de Faustine, eu, documentarista-pesquisadora, fui afetada e motivada pela imagem das crianças Ikpeng que conheci. Ao responder sua vídeo-carta, eu, ou um personagem que filmo, nos comunicamos com as crianças Ikpeng oito anos depois de sua imagem ter sido produzida; porém este tempo não é importante aqui, já que não estamos operando na lógica da cronologia, mas sim na do *acontecimento*. Nossa relação se dá no mundo onde vivem as imagens, num mundo onde passado, presente e futuro estão condensados, indiscerníveis. Nossa conversa é atemporal.

---

*Os expressos não representam ou interpretam os sentidos de um acontecimento-fato anterior, mas são os próprios sentidos que se fazem pela linguagem” (Wunder, 2008, p. 16).*

As alternâncias entre o controle e o descontrole atravessam não só a produção do documentário – quando um artifício criado pelo documentarista é também uma abertura para o acaso –, mas também a produção de sentidos sobre ele, depois que está pronto. O documentário, quando se preocupa mais com processos do que com possíveis verdades, não diz alguma coisa sobre algo ou alguém. Ele abre um leque de possibilidades sobre si mesmo, de maneira que uma não pode ser mais verdadeira que a outra.

Durante a realização deste tipo de documentário, encontros transformadores acontecem: num primeiro momento, o cineasta encontra seus personagens, objetos e paisagens, e nesse encontro o filme pode mudar de rumo; num segundo momento, este mesmo cineasta se depara com o material bruto que filmou, e daí novas possibilidades podem surgir; por fim, este tipo de documentário abre caminhos para produções de sentido anteriormente inimagináveis, pois se dão num outro momento, quando o documentário encontra, enfim, seus espectadores.

No caso de *“Outra Cidade”*, eu, pesquisadora-documentarista, ocupo as três posições simultaneamente. Sou aquela que é afetada pelo vídeo Ikpeng; sou aquela que propõe um jogo (de produção de respostas); sou aquela que entra em conflito com este mesmo jogo, deixando que o processo de descoberta leve o filme para outro lugar. E nesse lugar torno-me então personagem, aquela que vai, a partir de uma escritura pessoal, buscar dar alguma unidade ao longo e fragmentado processo de realização do documentário.

Podemos dizer que existem nele diferentes camadas, que entrecruzadas dão corpo à narrativa: o jogo de pergunta e resposta estabelecido entre o vídeo Ikpeng e as crianças e adolescente que filmei, as imagens da minha casa e o texto que estrutura o resto em torno de si.

Há um tempo que é cronológico, explicitado no texto que diz “oito anos nos separam/pouco tempo?/imensidão?”. Esses oito anos fazem parte de nossa vida cotidiana, que nos guia numa linha ininterrupta que vai ao infinito. Serão realmente importantes?

A importância da explicitação do tempo cronológico provavelmente reside no fato de se tornar um contraponto para a conversa atemporal travada entre as crianças Ikpeng e os personagens que filmei. Naturalmente alheios a esta lacuna temporal, eles conversam com o vídeo em sua superfície que não é a deste tempo, mas de um tempo morto e eternizado, congelado num eterno presente que faz a cronologia passar despercebida.

Eu, autora, preocupo-me em explicitar esta incoerência. O tempo passou, mas não nos demos conta disso. As crianças Ikpeng não são mais crianças, mas nos dirigimos a elas como se fossem. Esta incoerência torna-se a chave para que possamos entender que, para nós, personagens do vídeo, o tempo abriu uma lacuna onde se deu um encontro. Encontro inviável cronologicamente, mas coerente em sua lógica interna: fílmica e atemporal.

## **BIBLIOGRAFIA**

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

BARROS, Manoel de. **Ensaaios Fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**. São Paulo: Papirus, 1997.

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. *In* MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. *In* LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (orgs.). **Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. **Jogo de Espelhos: imagens da representação de si através dos outros**. São Paulo: EDUSP, 1993.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASARES, Adolfo Bioy. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

COMOLLI, J.C. **Sob o risco do real**. Catálogo do 5º. Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, 2001.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: tradição e transformação no documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

GORZ, André. **Carta a D. – História de um amor**. São Paulo: Annablume, Cosac Naify, 2008.

GUIMARÃES, Cao. **Documentário e subjetividade – Uma rua de mão dupla**. In Vários Autores. *Sobre Fazer Documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

\_\_\_\_\_. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In Vários Autores. *Sobre Fazer Documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

\_\_\_\_\_ e Mesquita, Cláudia. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo. In Batista, Mauro e Mascarello, Fernando. **Cinema Mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

MIGLIORIN, Cezar Avila. Filme-dispositivo: Rua de mão dupla, de Cão Guimarães. In Catani, Afrânio Mendes/ Garcia, Wilton e Fabris, Mariarosaria (orgs.): **Estudos Socine de Cinema – Ano VI**. São Paulo: Nojosa Edições, 2005.

\_\_\_\_\_. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário brasileiro contemporâneo**. Tese de doutorado realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação e Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III – U.F.R. Cinema e Audiovisuel. Rio de Janeiro, 2008.

NICHOLS, Bil. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papirus, 2000.

PASOLINI, Píer Paolo. O cinema de poesia. *In* **Empirismo Herege**. Lisboa: Assírio e Alvin, 1982.

PINTO, Alice Martins Villela. **Das acontecências: experiência e performance no ritual assuriní**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. *In* **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. José de Souza Martins, Cornélia Eckert e Sylvia Caiuby Novaes (orgs). Bauru: Edusc, 2005.

SANTOS, Vanessa Sônia. **Narradores da cidade: táticas estéticas de renovação da linguagem documental**. Dissertação de mestrado, UNB: Faculdade de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, linha Imagem e Som, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

\_\_\_\_\_. Documentários em primeira pessoa?. *In* **Estudos de Cinema Socine Ano V**.

\_\_\_\_\_. Documentário Moderno. *In* MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas, Papirus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. Cinema e poéticas de subjetivação. *In* BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, Cinema e Estéticas de Subjetivação**. Rio de Janeiro, Imago, 2000.

WUNDER, Alik. **Fotos quase grafias – o acontecimento por fotografias de escolas**. Tese de doutorado realizada na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência.**  
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

## **FILMES E VÍDEOS CONSULTADOS**

ACIDENTE. Direção: Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2005. DVD (55 min), son., color.

BABILÔNIA 2000. Direção: Edurado Coutinho, 2001. 35mm (80 min), son., color.

COMO VOY a olvidarte? Direção: Jorge Enrique Botero. DVD (26 min), son., color.

DAS CRIANÇAS Ikpeng para o mundo. Direção: Ntuyu Txicão, Kanaré Txicão e Kumaré Txicão (Projeto Vídeo nas Aldeias), 2001. DVD (30 min), son. color.

EDIFÍCIO Máster. Direção: Eduardo Coutinho, 2002. 35mm (110 min), son., color.

FROM BEIRUTE... to those who love us. Direção: desconhecida. Vídeo postado no site Youtube, (4:42 min).

I DE ÍNDIA. Direção: Sandhya Suri, 2005. DVD (70 min), son., color.

NA ROTA dos orixás. Direção: Renato Barbieri, 1998. VHS (54 min), son. color.

O FIM e o princípio. Direção: Eduardo Coutinho, 2005. 35mm (101 min), son., color.

OLHOS NEGROS: compartilhando imagens. Direção: Alik Wunder, Allan Monteiro, Coraci Ruiz, Julio Matos e Pedro Castelo Branco Silveira, 2003. DVD (15 min), son., color.

PASSAPORTE Húngaro. Direção: Sandra Cogut, 2003. DVD (71 min), son., color.

RUA DE mão dupla. Direção: Cao Guimarães, 2002. DV (75 min), son., color.

SÃO PAULO / New York. Direção: Suzana Aikin, 1994. VHS (57 min). VHS, son. Color.

SAUDADE, vídeo-cartas para Cuba. Direção: Coraci Ruiz e Julio Matos, 2005. DVD (25 min), son., color.

THE MORRISTOWN Project. Direção: Anne Lewis, 2007. DVD (60 min), son., color.

33. Direção: Kiko Goifman, 2004. DVD (74 min), son., p&b

**APÊNDICE: DVD COM O VÍDEO “OUTRA CIDADE”**