

4

Aproximações entre remontagem e design

Talvez, o potencial narrativo de um relato fílmico esteja na capacidade das imagens em movimento de nos transportar para diferentes temporalidades e espaços desconhecidos. Esse efeito, produzido em momentos diferentes da confecção de um filme, pode ser identificado em três tempos básicos: na análise técnica e decupagem do roteiro que antecedem a filmagem; durante a captação da imagem, em que são determinados os enquadramentos e a movimentação da câmara; e depois da filmagem, na montagem, que dá ritmo à narrativa, estipulando cortes e colagens do som e da imagem. A proposta deste capítulo é discutir a montagem no documentário, a partir de seus marcos históricos, buscando entender de que maneira o conceito da montagem foi sendo ampliado e modificado, tendo como consequência a apropriação de materiais alheios ao documentário. Desta forma, a compilação, que é exercida desde o nascimento do documentário, abre o debate no qual empreendo um mapeando das mudanças e deslocamentos da técnica da remontagem e suas propostas estéticas em diferentes épocas.

Para uma melhor compreensão das técnicas e práticas da remontagem, busquei seguir a progressão evolutiva do documentário, discutindo diferentes correntes e estilos, escolas e movimentos, que, numa trajetória irregular, feita de aproximações e distanciamentos do modelo clássico, produziu formas experimentais como o documentário autobiográfico. Foi necessária a criação de um quadro para expor, lado a lado, as diversas formas, movimentos artísticos, conceitos e técnicas que influenciaram e forjaram os caminhos percorridos pelo gênero factual. Desta forma, foi possível estabelecer uma tipologia do documentário, o que permitiu realizar conexões ao longo do texto com as vanguardas artísticas e as estratégias adotadas pelos documentaristas.

A exposição tem ainda o objetivo de aproximar design e documentário. Normalmente, o olhar do designer no cinema, como foi apresentado no segundo capítulo, se volta, especialmente, sobre dois procedimentos na construção das imagens em movimento: a direção de fotografia e a direção de arte¹. Este enfoque é, forçoso dizer, perfeitamente adequado quando analisamos a imagem de um filme de ficção. Portanto, os principais responsáveis pelos aspectos visuais nas histórias ficcionais são o diretor de fotografia e o diretor de arte que concebem, sob a batuta do diretor, a forma visual do filme. Tal visualidade contribuirá na condução da narrativa, criando, em última instância, a dramaturgia visível da história. Contudo, quando nos voltamos para o cinema documental, os procedimentos técnicos e artísticos são pensados sob outro ângulo. A rigor, no documentário, tanto os procedimentos fotográficos quanto os da direção de arte tentarão agregar elementos da realidade à imagem do filme. Nesse sentido, não há construção de cenários, desenho de figurino, conceituação da maquiagem dos atores. Esses dispositivos que, reunidos, compõem o chamado espaço pró-fílmico – tudo aquilo que pode ser registrado pela câmara e ficará impresso na película – fazem parte do universo da ficção. O que não significa dizer que no documentário não existe uma preocupação formal. Existe sim, uma conceituação da imagem no documentário, só que de maneira distinta da ficção, em que há um maior controle das ferramentas que determinam a visualidade do filme. Assim, num filme de ficção, cada imagem é cuidadosamente construída para obrigar o espectador a seguir um determinado percurso com o olhar, visando produzir um sentido preestabelecido para o que é apresentado. Os parâmetros da linguagem cinematográfica clássica, estipulados por David W. Griffith, determinam a estruturação da narrativa de ficção, desde a decupagem do roteiro, em planos, sequências e movimentos de câmara, conforme já foi observado.

¹ Cor, contraste e definição da imagem são elementos interligados que compõem o conceito da direção de fotografia. Já a direção de arte, que coordena também as áreas de figurino e maquiagem, combina forma, volume, textura e tonalidade na concepção de ambientes *décor* ou cenográficos.

No contexto do documentário, no qual não há um roteiro formal, a montagem emerge como o procedimento marcante de sua construção. Vale ressaltar que, efetivamente, a montagem é o momento fundamental e, sobretudo, específico da linguagem fílmica. Assim, ao contrário da ficção, é na montagem que o documentário é estruturado, tanto do ponto de vista formal quanto narrativo. A ordenação dos planos e sua duração permite que um fluxo de imagem contínuo estabeleça a narrativa. Nesse sentido, críticos e teóricos costumam afirmar que o documentário é escrito na montagem. Ao colocar a remontagem no foco das transformações do documentário experimental, discutindo as principais técnicas adotadas por essa vertente, como o *found footage*, o arquivo e a *collage*, fica evidente o potencial da imagem como geradora de significados. Desta forma, ao logo do debate, ganha relevo o diálogo entre os procedimentos da remontagem com os do design gráfico.

4.1

A compilação e os caminhos do documentário

A prática da compilação se confunde com a história do documentário. Se trata de uma operação de montagem, melhor dizendo, de remontagem. A evolução histórica do conceito de remontagem está intimamente ligada à tradição do gênero documental. No entanto, a remontagem traz algo de paradoxal em sua relação com o gênero documental. Se de um lado, a compilação está enraizada no princípio do documentário, de outro, o procedimento da montagem coloca em xeque o que Bazin definiu como ontologia da imagem documental: “a fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução.” (BAZIN, 2003, p. 126). De que maneira, então, é possível lidar com a contradição entre a manipulação da montagem e o poder do documentário de revelar situações objetivas da realidade? Nesta perspectiva, surge, além de uma dificuldade em analisar a categoria, uma rejeição, por parte do documentário, ao filme de compilação. Diante desse desafio, se faz necessário, com o intuito de

exercer uma análise mais profunda, mapear as mudanças e deslocamentos nas formas de produção, tanto da compilação como do documentário, e, desta forma, entrecruzar movimentos artísticos que influenciam e apontaram as transformações estratégicas adotadas pelo gênero.

Dos primeiros filmes dos irmãos Lumière, saíram as atualidades que passam a dominar a produção do primeiro cinema, rapidamente se transformando em noticiários cinematográficos regulares como o *Pathé* (1909) e *Gaumont Atualidades* (1910). As atualidades fazem sucesso inicialmente. Contudo, acabam esgotando sua capacidade de comunicação com o público, que se desinteressa das repetidas cenas de viagens oficiais de monarcas e políticos. Abre espaço, nesse momento, para um outro tipo de filme, que vai se caracterizar pela reconstituição, entre eles, encontramos a *actualité reconstituée* de Georges Méliès, formato que vem a se tornar muito popular. Em *Um combate naval na Grécia* (1897) e *A explosão do encouraçado Maine* (1898), por exemplo, Méliès, pai do cinema fantástico, interfere na ideia de verdade do cinema documental, com suas trucagens de mágico, reinventa outras versões para o mesmo fato. Eis aqui o falso documentário, aquele que lança mão de um falso material de arquivo para comprovar uma tese ou sustentar uma verdade que interessa ao diretor. Surge, assim, a prática da remontagem, que vai utilizar fotogramas e materiais já existentes. Talvez, o espanto diante da capacidade do documentário de registrar o real, tenha diminuído o rigor com relação à origem das imagens utilizadas na compilação. De um lado, os realizadores acabam caindo na tentação de alimentar a imaginação do público e, de outro, as pessoas passam a apreciar a emoção advinda das reconstruções informativas. Sob esse prisma, passa a ser possível produzir um noticiário mais atraente ao combinar propostas de cunho informativo com elementos dramáticos (WEINRICHTER, 2009).

Podemos perceber que o documentário acaba ganhando diversas vertentes, não somente do ponto de vista estético quanto pela forma

empregada nas abordagens. Cabe estabelecer, aqui, no sentido de melhor entender a trajetória do gênero, um mapeamento entre as diversas categorias, movimentos e técnicas que foram surgindo ao longo do desdobramento do documentário.

Tipologia do documentário moderno

Vanguarda ou <i>avant garde</i>	Segundo Josep M Català, todo cinema de vanguarda tem algo de experimental. O conceito se conecta às ideias surgidas no período anterior à Segunda Guerra, cujo princípio fundamental é rejeitar os procedimentos industriais de produção.
Experimental	Normalmente confundido com as propostas da <i>avant garde</i> , o cinema experimental não é necessariamente vanguardista. Este tipo de cinema está ligado às artes visuais e suas origens estão nos movimentos vanguardistas do começo do século XX. O termo experimental pressupõe uma espécie de laboratório de linguagem, de política de representação e de busca de novos formatos.
Expandido	Uma corrente do cinema experimental que conta com a interferência do espectador e a condição da projeção para transformar a sessão num espetáculo. O cinema expandido se aproxima das instalações artísticas e pode ser denominado como uma performance no ato da sessão.
<i>Amateur</i>	Filmes domésticos, realizados de forma artesanal,

com equipamento amador. Filmes de família, diário filmado, cinediário ou autodocumentário são denominações que estão inseridas na categoria *amateur*.

Underground

Emerge nos anos 1950, o movimento que se volta para uma nova sensibilidade cultural que acabará se convertendo em “nova cultura”, “cultura alternativa” ou “contracultura”.

Compilação

Incorpora o conceito de arquivo, exerce a remontagem de fragmentos de imagens de origens distintas e busca legitimação histórica através de efeito retórico obtido pela inserção de comentários em *off*.

Found footage

Apropriação e heterogeneidade das imagens são suas principais características. Cria sequências coerentes a partir de imagens encontradas. A técnica busca dar legitimidade ao relato.

Arquivo

Não se trata somente de um repositório de imagens antigas, o arquivo abre a perspectiva de gerar novos temas e contextos com imagens oficiais. Pretende tornar o relato verossímil.

Collage

Prática que recicla sobras provenientes da indústria cultural com o intuito de descontextualizar as imagens, revelando seu método através da opacidade da montagem.

Cinema direto	O paradigma observacional, que foi dominante na década de 60, adota o som direto e equipamentos portáteis no documentário.
<i>Cinéma vérité</i>	Além da câmara atenta do cinema direto, introduz a entrevista e a presença do diretor em cena.
Cine biografia	Biografia filmada da vida de artista, escritor ou político. Recorre a entrevistas, narração em <i>off</i> e a utilização de material de arquivo
Autodocumentário	Constrói uma nova versão para a história da vida do diretor, utilizando álbuns de fotografias, filmes de família e outros materiais de arquivo privado. Os relatos autobiográficos assumem um caráter de ensaio, com uma estrutura retrospectiva.
Diário filmado	Texto intimista, instável e imprevisível. Segue uma estrutura cronológica, realizando uma cobertura do no dia-a-dia. Contudo, não tem um objetivo pré-concebido. Narrativa de fluxo espontâneo, na primeira pessoa, com uma temática prosaica e irrelevante.
Filmes de família ou domésticos	Narrativas inconclusas, fragmentadas, sem continuidade. Ilustram somente os momentos felizes, encontros e festividades sem contar uma história. Os arquivos particulares tendem a alcançar, com o tempo, uma dimensão da

memória coletiva de uma época. Utiliza dispositivos precários.

Figura 17 - (CATALÀ e ODIN, 2010).

Importante assinalar a dificuldade em classificar gêneros fronteira como as diversas vertentes assumidas pelo documentário moderno, tais formatos tendem a uma configuração híbrida.

O recurso da remontagem promove a mescla entre fato e versão no documentário. Em *The Naval Battle of Santiago de Cuba* (1898), por exemplo, totalmente construído a partir de fotos de jornais nova-iorquinos, a história é apresentada como se fosse real. A remontagem, portanto, se torna um procedimento primordial na produção do efeito ilusionista no cinema documental. Com suas possibilidades de trucagens, o princípio da montagem, que é inerente ao embrionário cinema de ficção, acaba abrindo o caminho para a dramatização audiovisual. Segundo Antonio Weinrichter, “a compilação remonta as mesmas origens do cinema e aparece intimamente ligada ao nascimento da montagem.” (WEINRICHTER, 2009, p. 39).

Life of an American Fireman (1902) de Edwin S. Porter, embora seja uma ficção, se destaca porque foi o primeiro filme concebido a partir de um material previamente rodado, provando que o significado de um plano não se esgota nele mesmo, pode ser modificado pela junção com outros planos.

A heterogeneidade dos materiais utilizados na remontagem do filme de compilação é um dos traços marcantes nessa variante do documentário. Algumas produções passam a lançar mão de imagens rodadas anteriormente por outros filmes, principalmente, para substituir cenas dispendiosas, como seqüências de violência e ação. Nasce, assim, a chamada *montagem de repertório*.

A *collage* emerge, inicialmente, com a finalidade de inserir contextos históricos nas histórias de ficção. Mais tarde, a técnica cai nas graças de

cineastas da chamada vanguarda americana, que ganha força nos anos 1950, conforme examinaremos mais adiante.

Nos anos 1920, os noticiários cinematográficos tornam as *actualités* (montagem de material filmado por outra pessoa) numa prática regular. Esses noticiários, apesar de misturarem fragmentos de filmes diversos, são apresentados como registros de primeiro grau. Segundo Weinrichter, o princípio básico da compilação é a reciclagem: “a reutilização combinatória de um mesmo material em diferentes contextos, finalidades e ênfase para propiciar uma leitura distinta.” (WEINRICHTER, 2009, p.40). Os filmes de compilação seguem as mesmas regras do cinema de arquivo, nas quais todo material é passível de reutilização. Deste modo, um mesmo fragmento de metragem pode reaparecer em uma obra de propaganda, oferecendo uma leitura totalmente oposta ao do registro de primeiro grau.

Ganha corpo a ideia de que a remontagem permite demonstrar e defender qualquer tese política, seja revolucionária ou contrarrevolucionária. A inserção de intertítulos, entre cenas curtas nos filmes mudos, abala a credibilidade do documentário, sobretudo no que diz respeito ao princípio de prova da imagem documental. *Crossing the great sagrada* (1924), de Adrian Brunel, é um exemplo de filme de ficção que recorre a recursos formais como a inserção de intertítulos, prática advinda da compilação.

Dziga Vertov e Esfir Shub, ambos da escola soviética, são os primeiros realizadores a ganharem destaque na história do cinema de compilação. Considerado um dois pais do documentário, as teses de Vertov (1896-1954) estão fortemente relacionadas à *collage* cinematográfica, que será analisada, mais adiante, no módulo final deste capítulo.

Vertov revoluciona a montagem ao criar, efetivamente, uma espécie de sinfonia visual, mesclando imagens no ritmo da música, conferindo à montagem o papel de conceber o filme. A proposta de montagem de Vertov, que renega fortemente qualquer resquício de dramaturgia, não impõe um ponto de vista. Ao contrário, segundo um de seus manifestos:

“Imponho ao espectador a forma que considero mais vantajosa para observar tal e qual o fenômeno visual.” (SADOUL, 1956). A tese do *Cine Olho* defendida por Vertov pretende turbinar o olho humano com a câmara, como se fosse uma prótese, o tornando capaz de superar a visão natural na apreensão da realidade. Nesse sentido, o diretor russo acredita que a câmara é capaz de observar em todas as direções em termos óticos, assim como na montagem em que é possível organizar as dimensões temporais e espaciais do mundo real.

Vertov pratica uma montagem independente do tempo e do espaço, na qual é possível criar sequências coerentes, mesmo utilizando materiais de origens distintas. Talvez, esteja nessa concepção de montagem a origem do *found footage* e seu desdobramento na técnica da *collage*. É preciso, contudo, deixar registrado aqui a contribuição de Vertov nesses primeiros tempos da compilação. Ao se apropriar de materiais filmados por outros, Vertov incorpora a experiência adquirida no tempo em que montava noticiários.

Mas, é a obra da documentarista russa Esfir Shub (1894 -1959) que inaugura, de fato, o gênero da compilação fílmica, ao acrescentar o conceito de montagem de arquivo. Como estratégia formal inicial, seu trabalho coloca em jogo a justaposição, o contraste e a ironia. Shub abre espaço para um debate teórico relevante: a diferença entre documentário e reportagem, que vai desembocar, mais tarde, em estudos que colocam em questão ambas as formas de abordagem ².

Vale relacionar o trabalho desses dois pioneiros da compilação audiovisual. Colocando os mesmos lado a lado, se percebe que, enquanto Vertov condenava veementemente a encenação, o método de Shub revelava uma certa propensão à dramaturgia, expressa, sobretudo, na utilização de intertítulos, procedimento que demonstra a interferência do realizador.

² O tempo estendido está para o documentário assim como a aceleração está para a informação e reportagem. O primeiro pretende deixar aflorar as sutilezas da subjetividade em seus discursos, enquanto o outro busca a abreviação e objetividade dos fatos. Ler mais sobre o tema em *O Narrador*, Walter Benjamin (1936).

Por outro lado, para os críticos do *LEF* (jornal que reunia escritores, fotógrafos, críticos e designers da *avant-garde* da russa), os filmes de Vertov distorciam a realidade, pois a montagem em ritmo acelerado afastava o enredo da vida e da compreensão das massas. Ao contrário, a montagem exercida por Shub proporciona tomadas mais longas, tornando a narrativa mais próxima da realidade, bem como do público (WEINRICHTER, 2009).

A partir dessas diferenças metodológicas entre os dois precursores da compilação, ganha relevo um aspecto importante para o aprofundamento das questões que envolvem o documentário: a oposição entre objetividade e subjetividade vem à tona. Na obra de Vertov, por exemplo, seu rigor formal acaba o afastando da realidade. Já o trabalho de Shub consegue imprimir autenticidade à narrativa; as cenas mais longas indicam uma menor interferência por parte do realizador. Contudo, Shub irá se dedicar a exploração das possibilidades da remontagem, fazendo oposição à proposta de objetividade enraizada na origem do documentário. A contribuição de sua obra é demonstrar que o sentido da imagem é obtido na montagem, assim como a remontagem dos planos é capaz de criar novos sentidos para as mesmas imagens.

John Grierson (1898-1972), documentarista escocês que batizou o gênero em 1926, chamando-o de *creative treatment of actuality*, não aceitava a utilização de material de arquivo na confecção do documentário, somente de material da realidade, conforme observa em *Primeiros Princípios do Documentário*, manifesto publicado em 1932, na revista *Cinema Quarterly*, no qual contrapõe documentário e ficção:

Nós acreditamos que o ator verdadeiro (ou natural) e a cena verdadeira (ou natural) são os melhores guias para uma interpretação do mundo moderno na tela. Eles dão ao cinema um fundamento mais sólido. Eles dão ao cinema o poder de um milhão e uma imagens. Eles dão ao cinema o poder de interpretação dos acontecimentos mais complexos ou surpreendentes do mundo real, maior que aquele que as cabeças dos estúdios podem conceber ou seus técnicos reinventar. (GRIERSON, 1997, p. 66).

O “relato canônico” do documentário, estipulado por Grierson, conta com uma estrutura institucional na divisão cinematográfica do governo britânico, inaugurada em 1926, a Empire Marketing Board Film Unit (EMB), que opera até 1933. A continuidade da atividade passa a funcionar em outra agência de comunicação, a General Post Office, que tem como dirigente, após a saída de Grierson em 1937, o brasileiro Alberto Cavalcanti até 1940. Esse período ficou conhecido por British Documentary Movement. E foi a base do documentário institucional que se espalhou pelo mundo.

De outra forma, outro pioneiro do documentário, o americano Robert Flaherty (1884-1951), nunca teve problemas em encenar a realidade. Em *Nanook of the North* (1922), Flaherty não parte de cenas preconcebidas como numa ficção. Ao contrário, utiliza a câmera como ferramenta de pesquisa para entender o universo do outro. No método inaugurado pelo diretor, converte o cineasta numa espécie de desbravador da realidade. Para realizar *Nanook*, por exemplo, estudou durante anos a vida dos esquimós antes de filmar o primeiro plano e, depois, ao partir para a montagem, trabalhou as imagens imprimindo sua visão sobre a realidade filmada, ou seja, a história passou pelo filtro da subjetividade do diretor.

Nos anos 1930, o documentário se firma como gênero. Contudo, a questão da objetividade é colocada em xeque mais uma vez. Ganha força a ideia de que a imagem do documentário tem fortes componentes de subjetividade e que, a rigor, reflete a visão do diretor e não a realidade como ela é. Tal crítica avança no sentido de apontar a falácia no documentário e tomará como alvo o trabalho de Shub.

A montagem passa a ser vista como um procedimento que permite manipular e alterar o sentido do documentário. Jean-Louis Conolly, escritor francês que foi editor do *Cahiers du cinema*, nos anos 1960/70, chama de *policia* a montagem na qual se pode ordenar e controlar o significado dos planos, dando lugar a uma espécie de “encadeamento metonímico”, ou seja, uma sequência de representação. “A cadeia se rompe ao retirar uma

imagem desse contexto, e o sentido da imagem torna-se liberado, potencial e flutuante até ocupar outro lugar em uma nova cadeia.”(WEINRICHTER, 2009, p. 46).

O cinema de propaganda política incorpora as práticas de apropriação e remontagem. Tais procedimentos, com fins políticos, serão utilizados por correntes ideológicas antagônicas. Nas primeiras décadas do século XX, por exemplo, os soviéticos Joris Ivens e Bela Balász lançavam mão de materiais oficiais, como os *newsreels*, que já haviam sido aprovados pelo governo, com o intuito burlar a censura. Assim, acrescentavam títulos e imagens de arquivo para maquiar as propostas de seus filmes.

Vem à tona outra particularidade da apropriação de materiais pré-existentes: o anonimato típico da compilação de propaganda permite apontar o caráter de arquivo vivo que toda imagem adquire, por estar aberta a novas apropriações.

A prática da compilação vai garantir seu lugar no novo cenário do documentário, nas primeiras décadas do século XX, momento no qual o gênero está se descobrindo, assumindo diversos formatos, ao mesmo tempo em que se depara com a forte emergência do cinema de ficção, que, mais adiante, irá abafar aquele (WEINRICHTER, 2009).

Em *Introduction to documentary*, Bill Nichols nos oferece uma visão ontológica do documentário, na qual descarta o apelo exibicionista dos filmes de atrações e a compilação de documentários científicos na fundação do gênero. Para ele, não é também o fascínio pelo movimento a base do documentário. Nichols não estabelece um caminho linear entre o cinema primitivo e o documentário, conforme ocorreu com o desdobramento da ficção, nas primeiras décadas do século XX (NICHOLS, 2001, p. 88). Ao contrário, ao afirmar que o gênero só vem a ser reconhecido como tal somente no final dos anos 1920, começo dos 1930, aponta quatro pilares que formam a base na qual o documentário se originou:

1. Filmes científicos ou técnicos e os filmes de atrações (termo cunhado pelo historiador Tom Gunning), que se interessavam por comportamentos exóticos e espetaculares;
2. Experimentação poética, uma vertente aliada às vanguardas do início do século passado;
3. Filmes narrados que permitem contar uma história tanto de ficção quanto do mundo real;
4. A retórica, que possibilita reproduzir tanto o mundo real quanto o inventado sob uma perspectiva pessoal.

Importante destacar o papel da retórica no sentido de proporcionar credibilidade ao relato. Segundo Nichols, todo documentário revela a visão de mundo do realizador, captando aquilo que chamou de “impressão de realidade” (NICHOLS, 2001 p.86).

A experimentação poética, talvez, seja o pilar que mais se aproxima da impressão de realidade, que Nichols atribui ao documentário. Afinal, esse enfoque coloca no mesmo patamar cinema experimental e proto-documentário – mistura de ficção e realidade, cinema de arquivo e reconstrução –, aglutinando, assim, as estratégias das vanguardas em relação a montagem.

Na última época do cinema silencioso, final dos anos 1920 e começo de 1930, encontramos duas tendências entre os documentaristas que recorreram à montagem como estratégia narrativa: a escola de vanguarda exercida por René Clair, Hans Richter e Walter Rutteman, e a escola de apropriação representada por Esfir Shub, Dziga Vertov e Joris Ivens.

Após a Segunda Guerra, essas duas vertentes se distanciam, mas, de todo modo, cada uma a seu modo, seguem caminhos não convencionais (*non-mainstream*). Vale lembrar que, conforme observa Nichols, apesar de uma produção significativa nas primeiras décadas do século XX, do reconhecimento de suas perspectivas históricas e de representação, o

documentário ainda não havia encontrado o seu público (WEINRICHTER, 2009).

Nos anos 1920, a montagem ganha destaque simultaneamente com o início do movimento moderno nas artes, que vai entrar em confronto com a ideia de coerência de espaço e tempo, abalando o próprio conceito de representação. Entretanto, a porta aberta pela montagem será colocada em xeque por André Bazin, ao retomar a questão do realismo cinematográfico, formulada em *O que é o cinema?*, coletânea que reúne seus textos publicados no *Cahiers du cinema*, do qual foi co-fundador e editor-chefe durante quatro décadas. Bazin toma o documentário do pós-guerra para formular o conceito de realismo, advertindo que não existe realismo no documentário. No artigo *Montage interdit*, relaciona a especificidade cinematográfica (tempo e ritmo) com os efeitos de trucagem obtidos nas montagens. O aspecto crítico da montagem, segundo ele, está em tal procedimento poder proporcionar uma ruptura da imagem com seu referente a partir de uma manipulação indevida, distorcendo, desta forma, o evento representado. Evidentemente que essa ruptura com o referencial não é grave quando se trata de uma ficção. Contudo, ao contrário, em se tratando do documentário, argumenta Bazin, não é permitido esse nível de manipulação. O modelo clássico de documentário, que visa representar o mundo sem mediações, arrogando uma pretensa objetividade, é profundamente abalado.

Assim, Bazin defende que só existe uma maneira de definir o documentário: tomando o mesmo como um filme de ficção, ou melhor, como uma obra neorrealista. Critica, principalmente, a facilidade com que as imagens podem ser manipuladas no momento da montagem. Sendo assim, a montagem é colocada em oposição a sua definição de realismo.

A introdução do som vem trazer algumas mudanças no paradigma do filme documentário. A tecnologia sonora no cinema modifica o conceito de realismo, estabelecendo que cada imagem deveria vir acompanhada de um “som diegético correspondente; e no caso do cinema factual, trouxe

também uma inédita sugestão da imagem ao discurso verbal.”
(WEINRICHTER, 2009, p.53).

A entrada da pista sonora no cinema documentário vai, de certa forma, aproximar o documentário do conceito de realismo, já que a técnica de reunir fragmentos como numa *collage* modernista se torna mais limitada.

O documentário sonoro inaugura uma nova fase: se afasta dos princípios de montagem de Vertov e adota a retórica como novo método de associar imagem e palavra. Surge, assim, a chamada *voz de Deus*, a locução em *off*, que conduz de forma persuasiva a narrativa. Substitui a voz do diretor, sem revelar quem fala. A *voz de Deus* é um caminho que facilita o aparecimento de um tipo de documentário que ganhou espaço a partir dos anos 1930. O emprego da *voice-over* possibilita conduzir facilmente a narrativa, propondo soluções, introduzindo argumentos, defendendo hipóteses; se trata de uma abordagem persuasiva, impositiva e autoritária. A *voz de Deus* pressupõe alguém que está acima de todos, capaz de ver, falar e interpretar o mundo por nós (NICHOLS, 2001 p.14).

Enquanto a tecnologia sonora alterou profundamente a montagem no âmbito da ficção, obrigando os filmes a reinventarem suas narrativas, no documentário, o som favoreceu o desenvolvimento da montagem relacional de Vsevolod Pudovkin (1893-1958). A ideia de montagem do teórico e diretor russo pretende ir além da junção de planos ou sequências. Busca impressionar o espectador através de estímulos psicológicos. Para tanto, lança mão de dispositivos tais como o contraste entre imagens, o paralelismo, o simbolismo, a simultaneidade e o *leitmotiv* (reiteração do tema) como recursos de montagem. Seu objetivo é causar uma forte impressão no espectador (XAVIER, 2003, pp. 63-64).

A era do som favorece também a montagem ideológica ou intelectual de Sergei Eisenstein (1898 -1948). Sua proposta de montagem pretende provocar intelectualmente o espectador, reunindo ruídos e imagens que produzam associações mentais: “[...] é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual,

isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas.”
(EISENSTEIN, 1990, p.83).

Conforme sugere as montagens relacional e intelectual, o documentário sonoro permitiu a ampliação dos recursos expressivos, tais como justaposições inesperadas, associações provocativas, assincronia entre som e imagem.

Em 1935, a proposta do realizador americano Louis de Rochemont (1899-1978) incluía técnicas de dramatização na confecção do documentário. Ao utilizar recursos das *actualités* (noticiários), inaugura um formato que viria a ser chamado de “docudrama”. Sua técnica mescla a “montagem interna” típica do filme de ficção, que procura dar continuidade narrativa de um evento a partir de cenas rodadas separadamente e a “montagem externa”. O método *synthetic documentary* estabelece uma operação de contraste entre os planos, produzindo um sentido diferente do contido nos planos isoladamente (WEINRICHTER, 2009).

Para historiadores e estudiosos do documentário como Nichols, o “mito das origens” explica a trajetória do gênero: “[...]um relato canônico que passa do primeiro documentário (o cinema como registro fotográfico) ao documentário (tratamento criativo da realidade) seguindo uma “progressão evolutiva” da qual excluem-se ou margeiam as práticas que se consideram alheias à ‘natureza’ do filme documentário.”(NICHOLS, 2001, pp. 584-585).

Nichols (2001) destaca os realizadores que formaram o primeiro time de fundadores do documentário como um meio apropriado de reforçar a identidade nacional, a serviço da política e da ideologia: Grierson, na Grã Bretanha; Pare Lorentz, nos Estados Unidos (documentário social democrata); Joseph Goebbels, na Alemanha; Anatoly Lunacharsky e Alexander Zhadanov, na União Soviética.

O documentário, no primeiro momento de sua instituição, acaba ocupando um importante espaço político, defendendo os interesses da ideologia oficial assim como de regimes totalitários. Aqui, o trabalho de Esfir

Shub, que subverte o sentido da mensagem, perde força em favor de uma linguagem mais linear de argumentação. A prática da justaposição visual, que se constitui na montagem de imagens de épocas distintas, está ligada à tradição modernista da *collage*, conforme veremos a seguir.

A partir dos anos 1940, a escola soviética e a vanguarda começam a se aproximar, enquanto a escola britânica, na figura de Grierson, cai no ostracismo. No âmbito do documentário político e ideológico, vale destaque para a produção americana de maior visibilidade voltada para a guerra: a série de filmes *Why we fight* (1943-1945), produzida e supervisionada por Frank Capra. Estes filmes foram realizados por cineastas renomados, que estudaram a técnica de compilação empregada nos filmes de propaganda nazista e britânico. O grupo de realizadores criou um conjunto de filmes com uma narrativa persuasiva e dramática, resultando em um rico material cinematográfico de perfil pedagógico da história contemporânea. Trataram e selecionaram materiais oriundos de *newsreels*, documentários, filmes de ficção. Além de reconstruírem cenas, tiveram acesso ainda a materiais produzidos pelos opositores e a filmes realizados nos estúdios de Walt Disney. A heterogeneidade dos materiais empregados na série buscava apoiar visualmente os comentários do locutor (WEINRICHTER, 2009).

Não chega a ser novidade que a montagem se tornou um procedimento eficaz na produção do discurso das imagens factuais. O debate se volta para a questão trazida pelos documentaristas independentes: o choque entre o documentário de montagem e o de propaganda. A ética do documentário passa a ser uma questão fundamental. Sobretudo porque, a partir da compilação, é possível produzir uma manipulação profunda, colocando a montagem a serviço da propaganda política.

O recurso do arquivo tem o mesmo objetivo da técnica da *collage*: criar contexto. Tal procedimento visa tornar o relato verossímil, dando legitimidade histórica, seja na ficção, ou no documentário. No entanto, apesar do potencial comprobatório, tanto a compilação como o arquivo são

recursos utilizados com maior frequência para produzir um discurso persuasivo do que para legitimar a narrativa. Assim, de um lado, a montagem passa a ser o veículo ideal de convencimento ideológico e, de outro lado, um modo de expressar ideias de caráter ensaístico. Ou seja, a montagem a serviço de duas vertentes inteiramente opostas. Do ponto de vista artístico, a montagem expressiva se firma como uma forma criadora de sentido. Aliada ao comentário, oferece ao espectador uma visão histórica que vai além do seu conteúdo factual. Durante a guerra e no pós-guerra, os documentários independentes foram responsáveis pelo entendimento do conflito, que, segundo Patricia Zimmermann, oferecera uma contribuição fundamental, “é a reconstrução, a resignificação, a fantasia da história que permite ativar o processo de duelo no qual o evento adquire significado.” (ZIMMERMANN, 2000).

Cabe assinalar, nesse momento, as duas convenções que distinguem a montagem: a narrativa e a expressiva. A primeira forma diz respeito a uma ordenação lógica ou cronológica das sequências, tendo como objetivo contar uma história. Há, na montagem narrativa, uma progressão da história, tanto do ponto de vista dramático quanto psicológico. Ao contrário, a segunda maneira, a chamada montagem expressiva, pretende produzir um efeito de choque, justapondo imagens díspares, cuja finalidade é provocar. O procedimento expressivo quebra a continuidade da história, tirando o espectador de sua zona de conforto para que, desta forma, ele próprio produza um sentimento ou um pensamento sobre o que está assistindo (MACHADO, 2009, p. 30).

A partir da revisão do relato canônico do documentário, realizada por autores que publicaram seus estudos no período entre 1999 e 2001 – entre eles: Catherine Russel (*Experimental ethnography*), Stella Bruzzi (*New documentary: a critical introduction*) e Bill Nichols (*Introduction to documentary*) – é possível colocar, lado a lado, filmes de diferentes épocas e estilos distintos, acolhendo, assim, documentários experimentais até então excluídos da classificação do filme de não ficção. Graças a essa revisão, que

amplia o conceito de documentário, foi possível entender o lugar das diversas expressões contemporâneas que desembocaram numa complexa e rica produção do cinema factual, aproximando realizadores como o surrealista Luis Buñuel, os ensaístas Chris Marker, Werner Herzog e Les Blank, documentaristas do *underground* como Kenneth Anger e do cinema do *found footage* como Peter Forgács.

4.2

O cinema do real

O documentário contemporâneo se renova a partir de dois momentos, quase simultâneos, surgidos com o advento da tecnologia que permitiu que a captação do som direto fosse sincronizada à imagem. Na virada dos anos 1950 para 1960, conta a lenda que o estadunidense Robert Drew inventou o Cinema Direto, a partir de uma experiência prosaica: ao sentir sede. Drew estava assistindo ao programa do lendário Edward Murrow quando se levantou para beber água. Na cozinha, enquanto bebia água, reparou que não precisava estar diante da TV para entender o que estava sendo transmitido, pois, a locução descrevia exatamente o que as imagens mostravam. Então, resolveu fazer o contrário, retirar o som totalmente e apenas observar as imagens. O programa ficou incompreensível. Logo, deduziu o documentarista, a televisão estava sendo utilizada como rádio. A partir dessa percepção, Drew resolve encarar o desafio de revolucionar o jornalismo televisivo, tornando as imagens mais poderosas. O desafio foi ambicioso, pois, sem uma renovação tecnológica não seria possível a inovação na linguagem. Foi no início dos anos 1960, dez anos depois do *insight* de Drew, com o surgimento dos primeiros equipamentos leves e sincrônicos, que o cinema inaugura uma nova maneira de fazer documentários (MONTEIRO, 2006, p.18). O Cinema Direto tinha como proposta anular a interferência do cineasta na apreensão da realidade. O diretor se colocava como observador, explorando o drama de cada personagem real, que, segundo Drew, emerge dos detalhes. Defendia que as

situações comuns revelam muito sobre as pessoas. Assim, para captá-las, colocava a câmera diante da cena e observava passivamente o evento se desenrolar “naturalmente” (MONTEIRO, 2007, p.18). Nesse momento, a técnica passa a ser utilizada no documentário como um meio de registo estritamente mecânico e automático da realidade, capaz de filtrar interferências subjetivas. Essa isenção será criticada mais tarde.

O volume intitulado *Cine Directo, reflexões em torno de um conceito*, lançado em 2008, propõe uma revisão do conceito, ampliando seu território de influencia tanto espacial como estético. O livro atribui ao movimento direto, por exemplo, o nascimento do chamado *New American Cinema*, nos anos 1960, que revela cineastas como Jonas Mekas, John Cassavetes e Robert Frank. Ao reunir artigos de estudiosos que ampliam os contornos do conceito do direto, com visões originais, bem como uma antologia de textos-chave, como a entrevista de Bazin a Renoir e Rossellini, as organizadoras Maria Luisa Ortega e Noemi García Díaz oferecem um estudo profícuo para entendermos os desdobramentos do documentário e da cultura visual contemporânea. O livro traz a novidade de colocar o Cinema Direto como propulsor não somente das transformações ocorridas no documentário, mas também como o responsável pelo diálogo entre o *New American Cinema* e a *Nouvelle Vague* e, sobretudo, pelo desdobramento que levou ao surgimento do que ficou conhecido como *cinéma vérité*. Na descrição do método que surgia por conta da tecnologia recém-lançada, Ortega observa a liberdade dos cineastas que, naquele momento, experimentam novas práticas documentais:

As câmeras se liberavam dos tripés, situavam-se a altura do homem, se moviam como ele e pareciam responder ao acaso e ao imprevisto, ao movimento e as ações dos corpos dos outros aos quais o cineasta tentava envolver; e também escutava, registrava os sons ásperos e texturizados do mundo das vozes, a palavra espontânea ou provocada, de uma maneira nunca antes praticada, nem na indústria nem em anteriores correntes de ruptura nem no documentário clássico. (ORTEGA, 2008, p17, tradução minha).

Os caminhos abertos pelo Cinema Direto foram colocados em prática principalmente em países como os Estados Unidos, França e Canadá, onde foi batizado pela expressão *Candid eye*. Mas, não deixou de ser exercido também na Grã Bretanha, Cuba e Argentina.

O encontro de Drew e Richard Leacock, na *Time-Life Broadcast Division*, produziu uma série de documentários para televisão. Foi em *Primary* (1960) que as experiências trazidas da televisão se tornaram um sucesso, permitindo aos estadunidenses assistir, pela primeira vez, as entranhas da disputa das primárias no Partido Democrata, as quais levariam John Kennedy à presidência da República dos Estados Unidos, na eleição de 1960. O filme inaugural do Cinema Direto rompia, a um só tempo, com o telejornalismo³ e com o documentário tradicional. *Primary* acompanha os personagens em sua intimidade com uma câmara despretensiosa, deixando a verdade ou a História com H maiúsculo acontecerem diante da lente. Conforme descreve Ortega:

As leves câmeras dos talentosos cinegrafistas (...) seguiam os personagens como verdadeiros homens-câmera (...), registravam com incessantes e aleatórios movimentos seus gestos e ações, enfocavam e re-enfocavam dirigidos pela resposta imediata ante ao que lhes rodeava, e, liberados das supostas regras de encenação cinematográfica, a escala dos planos se põe a serviço da experiência vivida passando de primeiríssimos planos a planos muito amplos sem solução de continuidade e com a *zoom* como poderosa aliada, enquanto os enquadramentos e os *inserts* vulneravam igualmente os parâmetros do ponto de vista do cinema clássico; a voz *over* dirigida do documentário clássico foi reduzida ao mínimo, convertendo-se em protagonista no espaço sonoro do sons da realidade filmada e das vozes, as palavras pronunciadas em ação, e não requeridas por entrevistas. *Primary* destilava uma nova sensação de imediatismo e espontaneidade, em suma, de veracidade, baseada em um acaso estético "*amateur*" como as que o cinemas experimentais mobilizavam (...) (ORTEGA, 2008, p.18, tradução minha).

³ Os três mandamentos do Cinema Direto que, segundo Drew, modificaram o telejornalismo: "I am determined to be there when the news happens. I'm determined to be as unobtrusive as possible. And I'm determined not to distort the situation". "Eu estou determinado a estar lá quando a notícia acontece. Eu estou determinado a ser o mais discreto possível. E eu estou determinado a não distorcer a situação." (ORTEGA, 2008, 18, tradução minha).

A confusão que envolve o desdobramento do método observacional na França se deve à recusa do termo *cinéma vérité* no próprio país. Ao lançar *Chronique d'un été* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961), no Festival de Cannes, Morin propõe o termo que soou problemático por sua conotação, que atribui ao método um acesso à verdade. Embora Morin passe a fazer uso da palavra “nouveau” ao invés de *cinéma vérité*, a expressão pegou, no meio dos críticos e cineastas nos Estados Unidos.

Jean-Rouch leva as práticas do Cinema Direto para suas pesquisas antropológicas no continente africano, enquanto o repórter fotográfico Chris Marker, que se torna documentarista, passa a adotar o enquadramento em função da condução sonora⁴. Assim, algumas novidades vão sendo incorporadas pelos franceses às ideias e procedimentos do Cinema Direto, sobretudo, no que diz respeito à exploração do complexo jogo entre palavra e imagem. Na visão de Rouch, por exemplo, a interferência do cineasta é algo inerente ao ato de filmar, por isso, procura fazer da câmera algo tão vivo quanto o que está sendo registrado (*ciné-transe*). É possível apontar, em seus filmes, uma troca entre observador e observado, a interação entre ambos possibilitava a criação de situações latentes (MONTEIRO, 2006 p. 19). Contudo, a confusão entre Cinema Direto e *cinéma vérité* permanece até os dias de hoje, embora um seja o prolongamento do outro, segundo a revisão do conceito feita em 2008.

Para finalizar este módulo, é possível tentar esclarecer a diferença entre os modos de produção de documentário, resumindo a questão conforme Herry Breitrose: *fly-on-the-wall* – literalmente mosca na parede, que se refere ao comportamento do diretor que observa a cena sem interferência e está relacionado ao Cinema Direto. Já *fly-in-the-* diz respeito

⁴ Sobre a ideia de o som determinar o enquadramento da imagem no documentário, o cineasta J. Joffily comenta, no livro *Inquietações cinematográficas*, uma qualidade imprescindível ao câmara no documentário. Segundo ele, o bom fotógrafo deve ter ouvido atento, pois, assim, é possível apontar a câmara para o que interessa: a fala do personagem. Aquele momento só acontece uma vez, jamais se repetirá.

ao método em que o cineasta está dentro da cena, uma marca do *cinéma vérité* (WINSTON, 2000).

A partir dos anos 1960, o paradigma do documentário havia adotado as diretrizes do Cinema Direto e do *cinéma vérité*, o primeiro valorizando a presença da câmara e o segundo colocando a entrevista e o documentarista em primeiro plano. Ambos excluía o recurso do arquivo e as estratégias relacionadas à montagem. A compilação continuava forte somente nos países do chamado bloco socialista. Neste contexto, no qual prevalecia o olhar do cinema observacional, surge uma contribuição importante na arte da compilação nos EUA, o trabalho do documentarista Emile de Antonio (WEINRICHTER, 2009, p 73).

Sua obra fará oposição ao ideal de não intervenção dos cinemas direto e verdade. Segundo Weinrichter, o documentarista estadunidense se coloca, de uma só vez, contrário aos dois formatos documentais estabelecidos: “A relevância do trabalho de De Antonio consistiu em enfrentar a tradição didática do velho documentário expositivo e o paradigma observacional do *cinéma vérité*.” (WEINRICHTER, 2009, p 74).

Os filmes de De Antonio se aproximam dos soviéticos do anos 1930, com uma estética radical que aposta na construção do sentido através da montagem. De uma só vez, faz contraponto ao formato dos documentários didáticos bem como a “naturalidade” do documentário moderno. Aqui, mais uma vez, a montagem é elevada ao pódio.

Os professores Alan Rosenthal e John Corner (2005) reforçam a ideia de intervenção no documentário ao promoverem uma crítica ao dogma da verdade, que seria alcançado pela câmara, considerada uma espécie de instrumento científico na captação da realidade. Em *New challenges for documentary*, os autores destacam que “a presunção da objetividade é falsa”. Afinal, o recorte, o enquadramento, o ângulo e, por fim, a montagem das sequências são decisões do diretor e que irão valorizar aspectos, personagens, intenções. A verdade passa a ser entendida como uma interpretação: a percepção ou o olhar específico do diretor.

Ao se identificar com a *collage*, De Antonio se aproxima dos pioneiros soviéticos, uma vertente notadamente de esquerda. Para ele, a *collage* é uma forma sofisticada de montagem, sobretudo aquela associada às artes plásticas, na qual não há a necessidade de revelar a procedência dos materiais empregados. O método de *collage* utilizado por De Antonio no documentário, também conhecido por *collage junk* ou *collage-essay*, está alinhado à *pop art* de Andy Warhol. De um lado, seus filmes faziam um antagonismo à imposição do documentário tradicional, ao deixar espaço para o espectador chegar por conta própria ao significado das imagens, de outro, se opunham à ditadura do tempo, característica do modo observacional. Além de misturar elementos diversos, prática utilizada na *collage*, De Antonio mescla técnicas díspares, como o arquivo e a entrevista, fortemente relacionados ao *cinéma vérité*. Porém, a entrevista presente nos filmes de De Antonio não pretende revelar o personagem e tem o papel de recuperar a memória histórica de um episódio. Assim, a fala do entrevistado reflete sobre fragmentos de imagens de um acontecimento do passado, estabelecendo uma estrutura brechtiana, que valoriza principalmente a capacidade do espectador de interpretar a montagem de imagens e palavras, inaugurando uma complexa forma cinematográfica (WEINRICHTER, 2009).

O novo cinema americano, movimento que ficou conhecido por *New American Cinema*, amplia o paradigma da compilação tradicional. Para o estudioso Jay Leyda (1910- 1988), o primeiro a se dedicar ao tema da compilação, “a propaganda e as ideias políticas são o material básico dos filmes de compilação”. Em seu livro, *A Study of the Compilation Film*, de 1964, pesquisa que continua sendo referenciada até hoje, Leyda associa a propaganda política e a ideologia das guerras à compilação documental. Atrás desse paradigma se encontra a questão da manipulação do documentário. Mais recentemente, a pesquisadora Patricia Zimmermann reflete sobre o novo documentário de compilação, trazendo para o debate o conceito de leitura sintomática das imagens, que, ao invés de apresentar a

narração histórica de forma linear, entrecruza diversos textos, desordenando a temporalidade, subvertendo a ordem dos fatos e, conseqüentemente, abalando a representação. A nova compilação passeia por diferentes materiais, da fotografia ao desenho animado, como também dá voz a uma multiplicidade de personagens distintos, como políticos e artistas. Os temas tratados também vão além do escopo político, abordam questões estéticas e sociais (ZIMMERMANN, 1989).

A compilação moderna estabelece, a rigor, um novo paradigma para o cinema de arquivo, no qual o comentário é abolido, a chamada “voz de Deus” não tem vez e o espectador é convidado a fazer sua própria leitura do material apresentado. No entanto, a grande questão continua sendo a imposição do olhar do documentarista na recontextualização das imagens. É possível dizer, para encerrar este módulo, que o grau de intervenção ou manipulação do material é o que diferencia a compilação moderna da tradicional.

O documentário passa a se interessar pelo passado, abandonando o culto do presente, típico do modo observacional. O material gerado pela televisão contribuiu para ampliar o repertório, chamando a atenção dos documentaristas para o fato de que as imagens do passado também são tão importantes quanto as do presente para o cinema de não ficção. Desta forma, os documentos visuais passam a ter o mesmo valor histórico que os documentos escritos. A obra de De Antonio⁵ dará maior peso ao material de arquivo, ampliando o espaço do documentário para além da revisão histórica, mas também estabelecendo um lugar na representação histórica (WEINRICHTER, 2009). Aos poucos, o documentário de compilação, bem como o de *found footage*, passam a lançar mão de outros materiais além dos advindos da propaganda, utilizando também documentários antigos, noticiários e programas televisivos. Surge, assim, um novo formato de documentário, que propõe uma montagem criativa, na qual os esforços se

⁵ *In the year of the pig* (1968), *Point of order* (1964), *Millhouse: a white comedy* (1971), filmes de Emile Francisco de Antonio, cuja produção se concentrou entre os anos de 1960 a 1980.

voltam para explorar as possibilidades das imagens, enquanto o modelo anterior apostava somente no recurso da voz. De Antonio influenciou a geração de documentaristas que surgiu a partir dos anos 1970 e que foi responsável pelo movimento conhecido por Novo Documentário Americano⁶.

Ao contrário do Cinema Direto, que propõe a sincronização do som e da imagem, De Antonio recorre à diacronia que vai contextualizar historicamente temas e personalidades, modelo que irá influenciar, mais tarde, a vertente do documentário biográfico. Seus trabalhos dão vida própria ao formato de arquivo, para além dos parâmetros estritos da compilação.

4.3

Imagens da intimidade

As imagens domésticas ou filmagens caseiras são realizadas por um membro da família e acabam por revelar aspectos de uma determinada época, que não são enfocados pela história oficial: a intimidade da vida familiar, seus costumes, hábitos e comportamento. As imagens da intimidade estão profundamente relacionadas com a memória. Sua existência se justifica como o registro de um tempo, da passagem cronológica da formação das famílias. São as imagens caseiras que confirmam a convivência familiar, mostram que algum dia fomos crianças, marcam os encontros e celebrações e, sobretudo, revelam a percepção de que os momentos em família são efêmeros.

A cronologia imprime nas imagens domésticas o que Bazin chamou de embalsamento do tempo, “a defesa contra o tempo”. A fotografia retém o presente, mesmo artificialmente oferece uma aparência de eternidade (BAZIN, 2003).

⁶ Realizadores que fizeram parte do Novo Documentário Americano: Connie Field, Barbara Margolis, Jayne Loader, Kelvin Rafferty, Pierce Rafferty, Jerry Bruck, entre outros (NICHOLS, 2001).

O estranhamento causado pelas presenças e ausências de pessoas queridas nos transporta ao passado e provoca a reflexão sobre a passagem do tempo e da vida. Muitas vezes, as imagens do passado nos colocam diante de uma presença que está ausente, instaurando uma sensação fantasmagórica. As imagens caseiras confirmam a efemeridade da vida, conforme ressalta Weinrichter: “Sem dúvida nas velhas cenas de um filme familiar, íntimo, por mais precário que seja, a ideia de que são pessoas desap arecidas está muito presente”. O sentimento de impotência diante do tempo que escorre entre as mãos: “nasce espontaneamente essa ideia de que são pessoas que não estão aqui e que os mortos no cinema se movem com a mesma naturalidade que os vivos, em uma sorte de indiferença estranhíssima.” (WEINRICHTER, 2009, p. 98).

O cineasta húngaro Peter Forgács, famoso por ter realizados a série *Private Hungary*, produzida com filmes caseiros das décadas de 1930 e 1960, explica sua fascinação pelos também chamados *amateur film footage*: “A razão pela qual comecei a colecionar filmes caseiros está em um passado distorcido, censurado e destruído.” (WEINRICHTER, 2009, p. 98). Ao reescrever a história oficial, trazendo à tona a marca da micro-história, há o resgate de um passado que ficou encoberto ou foi aniquilado pela História com H maiúsculo. As imagens de arquivo particulares proporcionam a recuperação do passado, imprimindo uma carga emocional forte. A compilação do material doméstico realiza uma espécie de “arqueologia da vida privada”, conforme expressão de Forgács, cujo tempo é única distância entre realizador e imagens. O olhar sobre as imagens privadas vai se transformando com a simples passagem do tempo, assim, tais imagens adquirem um valor alegórico que será explorado pelo documentarista (WEINRICHTER, 2009, p. 99).

O material caseiro ganha uma dimensão afetiva na autobiografia, que pode ser denominada de autodocumentação ou autodocumentário. Nessa vertente, o documentarista acaba descobrindo um aspecto novo que vem à tona com as imagens de seu arquivo particular, se destacando aqui o

envolvimento do realizador com suas imagens pessoais, um vínculo afetivo que não está presente em outros filmes de arquivo.

A maioria dos filmes caseiros realizados com material encontrado trata do tema da descoberta de algo que foi perdido, ou de questões mal resolvidas no passado do realizador. A confecção do filme autobiográfico se converte em uma espécie de pesquisa que visa confirmar identificações, aplacando os efeitos de traumas sofridos na infância. O professor Adrian Danks destaca as principais funções dos materiais fotográficos utilizados nas autobiografias em seu artigo *Photographs in Haunted Rooms: The Found Home Experimental Film and Merilee Bennett's A Song of Air*:

A primeira é iluminar as “mentiras” que revelam essas imagens; em seguida, descobrir as verdades ocultas não reconhecidas no contexto inicial da imagem, mas que guardam revelações por meio de recursos como câmera lenta, congelamento, re-enquadramento e recontextualização de elementos como as expressões faciais, os gestos e o contato físico. Finalmente, estes filmes experimentais caseiros tentam mostrar um mundo representacional e doméstico para o qual nunca se poderá voltar. (DANKS, 2002, p. 2, tradução minha).

O found home experimental – uso o termo experimental por se tratar de expressões isoladas –, filmes relacionados ao cinema amador e doméstico, promove uma recontextualização com as imagens do passado, lançam mão de procedimentos estéticos e acabam descobrindo novas formas de utilização das fotos de famílias e outros materiais biográficos. Jonas Mekas, já mencionado acima, também transita pelo cinema doméstico e experimental, ao colocar em prática uma proposta radical de subjetividade em *Journey to Lithuania* (1972).

As fontes dos materiais são ampliadas no momento em que entram em jogo esses arquivos privados. O recurso do arquivo deixa de ser exclusivo da compilação fílmica e dos documentários convencionais. Michael Moore, em *Roger and me* (1989), cria um formato no qual trabalha com filmes domésticos na abertura do filme, com uma narração do próprio diretor para contar a história de sua família e da montadora General Motors, estabelecida em sua cidade natal, Flint. Moore atrela sua história privada à

história da indústria automobilística americana. Os documentários com traços autobiográficos passam a utilizar o arquivo com mais liberdade, lançando mão de recursos utilizados na ficção, tais como a repetição de imagens, o plano detalhe, a fixação da imagem e o *flash-back*. A criatividade dos documentaristas extrapola: as imagens de arquivo passam a ser utilizadas como ilustração da história, construindo associações com imagens exteriores à narrativa. Esse novo modelo avança para a montagem também do áudio, trazendo materiais sonoros alheios à história, estabelecendo, desta forma, múltiplas conexões intelectuais. Nesse cenário, o americano Alan Berliner se destaca como um realizador interessado no tema da identidade. Seu primeiro filme, *The Family Album* (1986), não utilizou a câmara em nenhum momento, foi totalmente realizado com material de *found footage* e trabalhado somente na mesa de montagem. Imagens domésticas em 16 mm, rodadas por famílias anônimas entre anos de 1920 e 1950, são empregadas por Berliner para contar a história da vida privada americana. O documentarista produz um descompasso entre áudio e imagem que provoca um estranhamento inesperado, ressignificando materiais que foram originalmente produzidos para o consumo privado. *The family Album* levou 10 anos para ser concluído e foi um aprimoramento técnico da remontagem, tanto das pistas de imagem como sonora, que Berliner viria aplicar em seus próximos documentários, nos quais passou a utilizar os filmes domésticos de sua própria família, rodados por seu pai. Em seus próximos trabalhos, *Intimate stranger* (1986), *Nobody's business* (1996) e *The sweetest sound* (2001), Berliner aprofunda sua busca identitária, recorrendo a uma série de recursos técnicos inovadores no âmbito da montagem. As obras de Berliner e do argentino Andrés Di Tella, ambos assumidamente performáticos, serão analisadas no quinto capítulo desta tese, dedicado ao estudo de casos.

O documentário de compilação moderno se liberta, portanto, da necessidade de classificar e da autorização de utilização das imagens documentais históricas. Mas, principalmente, conquista o direito de ampliar

o significado das imagens, ao invés de atribuir a elas um único sentido. Subverte, assim, o que Jay Leyda chamou de “regras de decência”, as quais todo compilador deveria estar submetido. Se, de um lado, o compilador clássico buscava aplacar o conteúdo polissêmico das imagens, de outro, o compilador moderno procura expandir todo o potencial semiótico do material. Ganha força, na produção documental de compilação dos anos 1970-1980, a ideia de desestabilizar o conteúdo apresentado nas imagens originais, tornando possível o surgimento de múltiplos sentidos e de uma profusão de vozes que estavam encobertas. Processo que se configura numa espécie de montagem arqueológica, conforme descrita por Georges Didi-Huberman em *Cuando las imágenes tocan lo real*:

Tentar fazer uma arqueologia sempre é arriscado colocar, juntos entre si, pedaços de coisas supervenientes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas pois vem de lugares separados e tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 4, tradução minha).

A nova compilação passa a desempenhar o papel de *arquivo performático*, como destaca Weinrichter (2009), “a imagem remontada se abre a novos sentidos e associações que a relacionam tanto com o novo contexto em que aparece como com seu relato de origem.”. A imagem de arquivo se torna, nesse sentido, mediadora entre o conhecimento do passado e novas descobertas, propiciando um diálogo entre ideias universais e particulares, na perspectiva da *mônada*⁷. Há, nessa tensão entre ideias universais e particulares, o avanço no campo do conhecimento. Assim, o documentário torna-se aberto a múltiplas significações, adquirindo sentidos circunstanciais, de acordo com o contexto de exibição e da plateia que o assiste. A ideia de arquivo é deslocada: abandona o vínculo com a

⁷ Leibniz utilizou o termo para designar os elementos simples de que o universo é composto. Segundo Solange Jobim, “a mônada é a realidade miniaturizada. Em Benjamin, este termo se refere ao modo como a verdade é apreendida no reino das idéias, permitindo que um fragmento da realidade seja a expressão do particular no âmbito do universal.” (JOBIM, 2009, p 188).

história oficial para se desdobrar em um manancial de sentidos, definindo-se “como um processo ativo e dinâmico de transformação semântica.” (WEINRICHTER, 2009, p. 105).

Contra a verdade imutável pretendida pelo arquivo clássico, ganha tonus uma dimensão alegórica, que traz a promessa de novas interpretações. Na leitura alegórica, a busca do significado se dá através de uma construção intelectual, na qual está implícita uma pluralidade de interpretações.

A questão dos direitos de propriedade também é abalada. A imagem de arquivo passa a pertencer a quem a utilizará, não somente o objeto imagem, o significado também será intercambiado. O que está em jogo na nova proposta de propriedade é o significado da imagem que poderá ganhar novos autores. Mesmo as leis do *copyright* entendem que a venda dos direitos de uma imagem, pressupõe uma flexibilidade semântica na sua utilização. Contudo, é preciso estar alerta ao que o artista Allan Sekula diz sobre os novos proprietários de um arquivo, pois, haverá sempre um interesse por trás das imagens. Ainda assim, Weinrichter destaca, no pensamento de Sekula, a defesa da liberação do significado das imagens de arquivo: “[...]o que oferece um arquivo é um repertório léxico de elementos, a espera de que alguém construa novas combinações gramaticais e semânticas com eles, isto é, atribuindo-lhes novos significados sem fazer necessariamente referência ao significado original que tiveram.” (WEINRICHTER, 2009, p.105). O arquivo se torna um território de imagens fértil de sentidos.

Do mesmo modo que uma biblioteca, o arquivo armazena escrituras e oferece também uma enorme fonte de textos, se tornando um lugar gerador de conhecimento e sentido ao invés de somente depósito.

O potencial do arquivo vem sendo ampliado pela tecnologia que, cada vez mais, tem aprimorando a prática da apropriação e circulação das imagens, trazendo à tona uma questão típica da pós-modernidade: “Até que ponto cabe sugerir que se produziu uma troca epistemológica do conceito

de apropriação, ao passar de uma cultura analógica de intertextualidade e palimpsesto a uma cultura digital presidida por *sampling* como modelo de práticas estéticas”, reflete Weinricher (2009). De fato, a apropriação de imagens parece se multiplicar sem limites com as tecnologias digitais, tanto do ponto de vista da acessibilidade e circulação, quanto às possibilidades de modificar e criar novos contextos com imagens depositadas no arquivo infinito em que a internet acabou se transformando. Nesse sentido, surgem novos modelos de apropriação, resultado de materiais reutilizados por amadores ou profissionais, que se configuram na chamada economia criativa, tais como a *bricolage*, o *sampling* e o *remix* ⁸.

A identificação do cinema experimental com o moderno paradigma de compilação colocará em prática novos parâmetros para o *found footage* e para o documentário de arquivo.

A apropriação artística empregada pelo *found footage* está associada às vanguardas que surgiram no início do século XX, principalmente, à ideia de *ready-made* de Marcel Duchamp, movimento deslançado a partir de 1917. A utilização de material encontrado também se aproxima das *collages* dadaístas, que, no início de 1916, exerciam práticas como o *objet trouvé* e outras relacionadas ao movimento do *appropriation art* (1912). Posteriormente, a *pop art*, que emerge em meados de 1950, recorre a práticas similares de apropriação de imagens.

O *found footage* subverte a função narrativa das imagens, quebrando a construção de causalidade do cinema convencional, liberando, em última instância, as amarras da temporalidade linear do discurso. Tais procedimentos radicais, associados à apropriação das imagens, se acercam do método surrealista de expressar os desejos do inconsciente.

Embora críticos e estudiosos venham se debruçando sobre as questões que envolvem a apropriação das imagens no documentário, as ideias que

⁸ Os termos *bricolage*, *sampling* e *remix* estão ligados a apropriação de materiais visuais e sonoros surgida no contexto da modernidade. Tais manifestações artísticas se caracterizam pelas fusões estilísticas e recriações experimentais, principalmente, no território da música eletrônica. Esses movimentos entram em choque com a ideia de propriedade intelectual.

balizam o *found footage* e a *collage* cinematográficas ainda permanecem emaranhadas. Nesse sentido, é pertinente a tentativa de distinguir as duas formas. Técnica que tem por princípio a montagem, a justaposição e o contraste, a *collage* ou *assemblage* se trata, a rigor, de um procedimento presente no *found footage*, que, por sua vez, só veio a ser reconhecido como categoria a partir do cinema experimental americano nos anos 1970. A *collage*, por outro lado, veio das artes plásticas e ganhou evidência no projeto das vanguardas documentais do começo do século XX. A técnica tem uma profunda afinidade com a montagem cinematográfica, chegando mesmo a se confundir com este procedimento. Como sabemos, o cinema se destaca por sua capacidade de articular diferentes realidades ao mesmo tempo, através da superposição de fragmentos de imagem. Ora, esta capacidade de articular lugares e situações distintas, ao longo de um filme, é similar ao processo empregado na *collage*. Eis porque ambas, montagem e *collage*, têm as mesmas raízes.

Vale observar, por outro ângulo, a semelhança entre as técnicas de *assemblage* e a montagem cinematográfica: é possível pensar que a *collage* se refere ao processo utilizado em superfície plana como no design gráfico, assim, de outra forma, a montagem estaria relacionada às imagens em movimento. Contudo, vale ressaltar que ambas as técnicas recorrem a imagens de contextos alheios, que serão aplicadas a uma nova estrutura, deste enfoque, seriam propostas similares.

A *collage* fílmica é responsável pelas inovações e desdobramentos do documentário contemporâneo, lançando mão de conceitos-chave do design, mais especificamente da comunicação visual. No campo do design, programação visual e design gráfico são conceitos considerados sinônimos. Seus enfoques estão relacionados à linguagem visual, que tem como finalidade estabelecer uma comunicação através das imagens e elementos gráficos. É nesse sentido que as propostas do design gráfico se confundem com a *collage* cinematográfica. Ambas têm o mesmo objetivo: transmitir uma mensagem visual para o espectador. Segundo Simone Formiga (2008),

a programação visual deve ser considerada como um projeto. Da mesma forma, a técnica da *collage* também exige um plano descritivo para a sua execução. Mas, é possível pensar, se ainda prevalece a diferenciação entre projetos tridimensionais (produto) e bidimensionais (impressos). Contudo, há, atualmente, o consenso de considerar até mesmo os próprios objetos como mensagens: “Sua cor, textura, a simplicidade de suas linhas, suas formas arredondadas ou ângulos retos, ou seja, a CONFIGURAÇÃO deste objeto transmite mensagem. Os valores agregados ao PRODUTO muitas vezes são transmitidos por sua configuração.” (FORMIGA, 2008, p.143). Nesse sentido, as imagens em movimento podem ser lidas porque os elementos visuais que compõem o plano do filme estão ali para transmitir informação, em última instância, foram escolhidos para construir um sentido. Podemos dizer que, no caso específico da montagem, a técnica da *collage* ocorre pelo mesmo enfoque adotado pelo design gráfico. Os mesmos conceitos visuais são empregados na construção do plano. Destacamos, a seguir, algumas ideias que dão ênfase aos aspectos gráfico-visuais da mensagem utilizados na *collage* cinematográfica:

- Legibilidade – Está relacionada à clareza estética na transmissão da mensagem. Deve ser observada do ponto de vista do receptor, seu repertório e subjetividade são fatores importantes na interpretação da informação visual. A montagem de planos pode ser pensada como a montagem de um texto, na qual, semelhante às palavras, os planos formam frases e parágrafos que comunicam. Visualmente falando, quando estamos diante de um texto impresso, a composição tipográfica, as entrelinhas, os espaços em branco nos dão conforto e nos conduzem a um entendimento. A essa composição e compreensão de um determinado contexto se deu o nome de legibilidade.

- Contraste – Se refere a oposição e a diferença das formas. Contudo, a ideia de oposição se relaciona diretamente com o antagonismo. Enquanto o contraste busca, através do reforço das diferenças, dar significado aos

objetos. O princípio da *collage* cinematográfica está intimamente ligado a ideia de contraste. As diferenças no cinema podem ser realizadas em dois níveis: sonoro e visual. No primeiro temos os ruídos fora do lugar, vozes heterogêneas, músicas de outro contexto. No segundo, fotos e filmes com texturas diversas, cores distintas, alteração de intensidade da luz, claros e escuros, discrepância de tamanho dos objetos, espaços vazios ou cheios, a conexão entre figura e fundo, e o efeito da tela totalmente preta ou totalmente branca. Essas relações são importantes porque estabelecem identidades visuais, dando significado aos objetos em cena. Através do contraste, a *collage* chama a atenção do espectador para a montagem, revelando a manipulação dos materiais. Ou seja, o contraste está relacionado a montagem opaca, procedimento que revela a intervenção do autor na construção do filme.

- Identidade visual – Pode ser percebida no conjunto de elementos físicos que representa uma empresa ou pessoa. Esses elementos sinalizam particularidades de um determinado grupo, que se pode reconhecer através da visualidade, tais como cores, formas e marcas, entre outras. As imagens de família trazem fortes marcas identitárias, pois são elementos que reforçam o sentimento de reconhecimento e, sobretudo, de pertencimento. As imagens da intimidade apresentam manifestações visuais, sonoras e corporais relevantes e com carga afetiva. Assim, roupas, casas, objetos utilitários, móveis, brinquedos, bem como músicas, maneira de falar e gestos são impressões de identidade que distinguem as famílias.

Nas artes visuais, a *collage* nasce no seio da sociedade de consumo, lançando mão de sobras da industrialização, tais como recortes de jornais, fotografias, cartões de visita e etiquetas. Há, na reciclagem de imagens e de objetos produzidos em série, uma crítica às distorções produzidas pelo consumo, como depreciar o culto exagerado a determinados objetos que acabam se tornando fetiches. Um exemplo de contestação empreendido através da *collage* está na proposta dos dadaístas, que, segundo Walter

Benjamin (1996, p. 191) , desejava tornar imprópria a contemplação de suas obras – “tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material.”. Encontramos, em seus quadros, objetos prosaicos como botões e bilhetes de trânsito – “com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reproduções, com os instrumentos da produção.”(BENJAMIN) Como forma de subverter o comportamento reservado da burguesia, a estratégia dadaísta buscou chocar o espectador com a própria obra de arte – “*O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo.*”. “Eles desejavam “suscitar a indignação pública.” (BENJAMIN, 1996, p. 191).

O ponto de partida da *collage* consiste em justapor ou sobrepor materiais heterogêneos numa superfície bidimensional. Com o tempo, porém, esta técnica foi adquirindo formas mais complexas, explorando outros suportes e se tornando multimídia.

Desde o início, a *collage* tem passado por mudanças em sua forma, permitindo pensar que este caráter proteiforme está na origem da própria colagem: se trata, portanto, de uma técnica mutante por natureza. Além da reutilização das sobras, a colagem tem como marca descontextualizar os materiais empregados, recombinao resíduos da cultura de massa com o intuito de produzir uma articulação em um novo discurso e, neste sentido, desloca tanto a procedência e natureza dos materiais quanto altera os signos do tempo impressos nas imagens ou objetos. A colagem audiovisual se apropria, desta forma, das sobras de filmes, que são efetivamente fruto da industrialização. (LÓPEZ e VAQUERO, 2009).

A reutilização das sobras industriais tem servido, conforme afirmam López e Vaquero (2009), para sustentar “um discurso que questiona radicalmente os pressupostos da sociedade de consumo.” (2009, p. 20). A partir da segunda metade do século XX, a poética do resíduo começa a aparecer em práticas como o *Do-it-yourself*, bem como na adaptação

filosófica anti-consumista por parte de movimentos como o *punk* e mais recentemente os *adbusters* ⁹.

No que diz respeito ao cinema, o documentário em especial, a *collage* acaba se tornando um meio de viabilizar economicamente os filmes, ao mesmo tempo em que estabelece um lugar privilegiado para lançar críticas ao sistema capitalista.

Merece, contudo, destacar que o próprio sistema capitalista acabou incorporando tais formas que surgiram para o contestar, como é o caso da onda retrô que tomou conta da cultura nas sociedades na modernidade. O culto ao passado dá origem a inúmeros *remakes* e *remixes* presentes tanto na indústria cultural e publicidade como também na produção de objetos. De certa forma, essa tendência atende a um desejo de remeter ao passado, lugar mais confortável diante dos desafios e das incertezas do futuro.

No processo de desenvolvimento da sociedade industrial, por exemplo, é possível perceber que os objetos eram pensados com a intenção de atender a um sentimento nostálgico que proporciona aconchego: “[...] o design foi empregado habitualmente para disfarçar ou mudar sua verdadeira natureza e enganar nosso senso cronológico.” (FORTY, 2007, p. 22). O estilo *vintage* cresceu de tal forma que alcançou o território das redes sociais, onde uma famosa rede de compartilhamento de imagens disponibiliza filtros que dão um ar de passado às fotos digitais. Desta forma, momentos vividos no presente ganham, pelo menos na imagem, um aspecto de passado. Conforme Andreas Huyssen (2000) argumenta em seu livro *Seduzidos pela memória*: “o passado está vendendo mais do que o futuro”. O grande risco dessa obsessão nostálgica é, como alerta o professor alemão, que “Nós já estamos comercializando passados que nunca existiram.”

⁹ A fundação, sem fins lucrativos, *Adbusters*, exerce uma forte crítica ao consumismo e ao capitalismo. Formada por artistas, escritores e educadores, o movimento deseja implantar um novo ativismo social no âmbito da informação. Suas manifestações acontecem, sobretudo, nas interferências relâmpagos realizadas nas peças publicitárias expostas nas ruas das cidades. Assim, alteram o sentido das mensagens e colocam em xeque o discurso das empresas e das marcas.

(HUYSSSEN, 2000, p. 24). Ganha força, portanto, na cultura da cópia, a replicação até mesmo sem a existência do original.

O culto ao passado, que se destaca na cultura contemporânea, acaba alimentando a produção audiovisual. Porém, a força da junção de imagens heterogênicas continua sendo a descontextualização, uma forma de contestar a primazia do significado único da imagem nas artes visuais.

O desenvolvimento da colagem no cinema não se limitou a reproduzir os mecanismos utilizados na pintura e na literatura. Estabeleceu uma técnica própria ao incorporar novos matizes, engajando materiais de procedência diversa. Assim, a colagem no cinema passou a adotar recursos produzidos com o próprio meio, tais como a filmagem de *collages* artísticas, a incorporação de pontas pretas, desenho ou a raspadura no celulóide, bem como a utilização de fotos fixas, e, mais recentemente, a incorporação de vídeos. Todas essas práticas de manipulação têm como princípio a incorporação de imagens alheias ao novo contexto fílmico.

4.4

Collage e vanguardas

No final da década de 1880, a partir do fortalecimento das instituições democráticas nas sociedades modernas, a cultura de massas encontra um território fértil para se instaurar. A Segunda Revolução Industrial inaugura, naquele momento, a cultura da cópia, maneira barata de acelerar o ritmo da produção e fabricar em série. Assim, a sociedade entra num período em que acontece maior distribuição de bens de consumo e de acesso à cultura, o que provoca uma mudança radical no comportamento das pessoas e na percepção de suas necessidades. “A cultura democrática é, sobretudo, uma cultura de representações uniformes, de signos e símbolos similares; uma cultura uniforme de consumo que modifica deste modo as percepções visuais e os gostos estéticos.” (SAND, 2005). A reprodutibilidade técnica, segundo Benjamin (1996), é responsável pelo incremento da cópia, tendo

início um momento no qual a destruição da aura não deixa de ser uma forma de percepção do mundo.

A vida automatizada das fábricas contamina a vida social, tornando as relações humanas cada vez mais mecânicas. Surgem, neste contexto, correntes de pensamentos filosóficos, artísticos e culturais contrárias à industrialização. No âmbito das artes, há a tendência de se lançar mão da desconstrução como método de conhecimento e pesquisa. A *collage* é, nesse sentido, desde os primeiros *papiers collés* de Picasso e Braque, uma forma de reação à produção em série, seja no território das artes ou no campo social. Mas, além disso, a utilização das sobras massivas traz implícito o questionamento da ideia de autoria e originalidade da obra de arte, uma proposta em sintonia com o *ready-made* de Marcel Duchamp.

A vanguarda do cinema documental, com nomes como Man Ray e Dziga Vertov, já havia experimentado a *collage* na década de 1920. Entretanto, é a partir dos anos 1950 que o procedimento começa a chamar a atenção em trabalhos realizados por Arthur Lipsett, Guy Debord e Alexander Kluge (LÓPEZ e VAQUERO).

Após a Segunda Guerra Mundial, a *collage* passa a retratar os desassossegos e os excessos da sociedade. O farto material filmado durante a guerra bem como a prática da utilização de imagens com fins propagandísticos revelaram aos realizadores o poder das imagens na construção de sentidos.

Nos lugares onde a sociedade de consumo estava estabelecida, como EUA e Europa ocidental, a poética da reciclagem prospera nos anos 1960. Alguns realizadores na América Latina são capazes de produzir trabalhos nos quais enxertam materiais diversos, retratando a situação política e social dos convulsionados anos 1960, tais como os documentaristas Santiago Alvarez, Nicolas Guillén Landrián e Patricio Guzmán (LÓPEZ e VAQUERO).

A natureza dialética da *collage* documental encontrou um ambiente propício, no cenário das contestações dos anos 1960, e abriu uma linha de

frente para questionar o discurso oficial sobre a realidade. Ao adotar a reciclagem das imagens e evidenciar a heterogeneidade de suas fontes, a *collage* coloca em jogo, a um só tempo, o discurso e a história oficial, a memória e a subjetividade. No documentário, a poética da reciclagem permite explorar novas formas imagéticas, como a incorporação da palavra escrita sobre as imagens. Tal estratégia de explicitar a interferência do realizador pretende despertar o espectador para novos sentidos, diferentes daqueles que o discurso dominante sustenta. Os anos 1960 foram, portanto, marcados pelo rompimento das barreiras expressivas que estabeleceram com o espectador uma nova relação com a obra.

Os primeiros realizadores a adotarem materiais preexistentes são motivados, inicialmente, pela possibilidade de refletir sobre os processos construtivos de seus filmes. No entanto, a inversão dos papéis do emissor e receptor passa a ser a grande conquista: é simbólica a tomada de posição da enunciação, que se dá através da apropriação das imagens oriundas do próprio discurso oficial.

A partir dos anos 1950, com a revitalização do documentário, muitos realizadores vêm colocando em prática as experiências das primeiras vanguardas, explorando a *collage* e redimensionando a forma de retratar a realidade. Autores como Peter Forgács, Alan Berliner, Andrés Di Tella, Harun Farocki e Godard exploram questões cruciais da modernidade, tais como memória, identidade e subjetividade, trabalhando com imagens de arquivos domésticos em seu documentários.

Para tentar entender o lugar que a *collage* ocupa no documentário, é importante examinamos onde o procedimento foi adotado no âmbito do cinema. Vale lembrar que o documentário carrega a tradição do uso de imagens de arquivo desde os filmes de compilação, como vimos no início desse capítulo. Realizadores como Paul Rotha, Frank Capra e Erwin Leiser se destacam na arte da compilação moderna.

Identificamos a presença da *collage* em trabalhos de cineasta experimentais, que centraram suas experiências na montagem, como Dusan

Makaveiver, Slavko Vorkapich, Ivonne Rainer e Jean-Luc Godard. Filmes de natureza ensaísta, como os de Alexander Kluge e Chris Marker, também adotaram sistematicamente a estética da reciclagem. Destaco, no entanto, que a difícil definição da noção acaba ganhando diversas expressões: *collagística*, *collage essays*, *collage de archives commenté*, que tentam classificar trabalhos que estariam entre a reportagem, o cinema experimental, o filme histórico e o telefilme. Todos os termos, contudo, pretendem dar conta de um conceito que tem origem nas artes plásticas e está fortemente ligado às vanguardas históricas ou clássicas. A dificuldade de tornar clara a ideia de *collage* está na transposição da noção das artes plásticas para o cinema. Nessa passagem tendemos a generalizações, como a que considera todo filme construído a partir de materiais heterogêneos, ou que apresente uma proposta de narrativa não linear, uma *collage*.

Para evitar equívocos e obter precisão, é necessário estabelecer um paradigma que norteie nossas observações. Nesse sentido, adoto o parâmetro chamado Modo de Representação Institucional (MRI), proposto por Noël Burch, que se refere à linguagem ensinada nas escolas de cinema há mais de cinquenta anos (WEINRICHTER, 2009 p.38). Buscamos também outro padrão encontrado no livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, de autoria do professor Ismail Xavier. A obra discorre sobre a linguagem cinematográfica clássica, modelo propagado por Hollywood, “como um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora.” (XAVIER, 1977). Embora o discurso da transparência – aquele que adota estratégias para disfarçar as convenções narrativas – seja comumente relacionado à ficção, ele é também empregado na perspectiva documental, que, afinal, em sua forma tradicional, confunde realidade e ponto de vista do realizador ¹⁰.

Tanto as convenções adotadas no MRI quanto as do discurso da transparência buscam tornar a narrativa fílmica diegética ou linear,

¹⁰ Em oposição à linguagem invisível ou transparente, o discurso da opacidade pretende se mostrar. Ele deseja revelar ao espectador que um filme é construído, representa o ponto de vista do autor e não a vida como ela é.

produzindo um efeito ilusionista de espaço e tempo. Para isso, lançam mão de dois mecanismos fundamentais que produzem a tal impressão de realidade definida por Nichols: a decupagem e a montagem. O primeiro diz respeito à fragmentação das sequências em planos no momento da captação das imagens e o segundo articula a justaposição das imagens a fim de estabelecer a função dramática e construir a narrativa. Ambas as operações são fruto da manipulação de elementos. Aqui é possível apontar um aspecto específico da *collage* cinematográfica. Se, por um lado, o cinema clássico procura esconder a manipulação humana para obter um efeito natural, por outro, a *collage* cinematográfica deseja expor a operação, conferindo, desta forma, um caráter autônomo a cada parte que compõe o resultado final.

A *collage* cinematográfica se vincula às vanguardas e ao cinema da desconstrução – surgido nos anos 1950, em oposição ao cinema clássico e narrativo. Em outras palavras, a *collage* está para o cinema assim como as propostas do cubismo estiveram para as artes plásticas no campo da pintura. De um jeito ou de outro, a utilização da *collage* está relacionada à intenção de romper com a noção de realismo empregada na pintura desde o renascimento. Como diz Weinrichter (2006) : “ao voltar a ver uma imagem fora de contexto instaura-se uma reflexão sobre a distância (entre o sentido original e o que adquire em seu novo contexto).”.

Ambas as vanguardas pictórica e cinematográfica, cada uma em momentos históricos distintos, desejavam provocar, promovendo sobressaltos e descontinuidades que estimulam o espectador a pensar novos sentidos para a obra. Nessa perspectiva, os artistas empreendem um rompimento com a representação e com a ideia de que a obra de arte seria algo descolado da vida cotidiana e da cultura.

Merece, contudo, especificar as concepções de montagem que estariam relacionados ao projeto da *collage*.

É possível identificar, nas ideias propostas por Eisenstein, um diálogo da montagem com a técnica empregada na *collage*. As teses do diretor sobre montagem começam a ganhar visibilidade, em 1923, em seu artigo

Montagem de atrações. Eisenstein se opõe ao modelo griffithiano de cinema, que busca a imitação naturalista dos fatos, ou seja, sua proposta de montagem atinge diretamente as convenções do cinema clássico dominante e rompe com os princípios da representação. A *montagem figurativa* de Eisenstein procura explicitar a manipulação da imagem e do som, buscando a descontinuidade, conforme ressalta Xavier:

Uma montagem que segue o raciocínio, que compara e define significações claras. Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso, através da inserção dos planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia. No seu cinema a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico. Eisenstein prefere falar em “justaposição de planos”, ao invés de encadeamento. (XAVIER, 1977, p. 108).

Importante trazer Vertov novamente para o debate a fim de examinarmos alguns aspectos sobre a collage. Afinal, a técnica é marcante na montagem proposta pelo diretor russo. Em seu documentário *O homem com uma câmera* (1929), o diretor lança uma espécie de manifesto sobre montagem. O projeto do cineasta propõe mudanças radicais em dois momentos: no registro da imagem e, posteriormente, na montagem. Na tese do *Kino-glaz* – Cine Olho – a câmara assume o lugar do olho humano. Só ela, a câmera, é capaz de registrar a verdade e decifrar a vida. Radicalmente contra qualquer tipo de representação, Vertov experimentou na montagem inovações que influenciaram realizadores como Chris Marker e Jean-Luc Godard. Aceleração do movimento, animação, *travelling*, justaposição de fragmentos distintos, alteração da ordem temporal ou espacial, entre outros efeitos. Esses recursos utilizados pelo diretor exploram as diversas possibilidades visuais na montagem das imagens cinematográficas. Vertov pretendia organizar o mundo visualmente com suas experiências de recortes e junções de materiais.

A proposta desse capítulo é ampliar o debate teórico sobre as imagens em movimento, apresentando um viés ainda pouco observado do ponto de vista do design: a montagem cinematográfica. A maioria dos estudos apresenta a ponte entre cinema e design no campo da fotografia ou da direção de arte, procedimentos fundamentais na concepção visual do filme, sem dúvida. Contudo, é na montagem que o filme ganha ritmo e, no caso do documentário, é o momento no qual o filme é construído, pois um documentário pode prescindir de um roteiro prévio.

No território da montagem, a compilação inicia um processo que vai explorar as práticas das vanguardas artísticas no documentário. Tanto o *found footage*, o arquivo como a *collage* lançam mão do princípio da intertextualidade e da justaposição de materiais de origens distintas. Ao seguir a trajetória do gênero foi possível percorrer momentos que colocam o conceito da remontagem como o recurso criador das estéticas adotadas pelo documentário experimental. Vertentes contemporâneas do documentário como o cine diário e o autodocumentário se associam às vanguardas estabelecendo novos recursos formais para o gênero.

A partir do documentário moderno, momento em que o gênero se liberta do vínculo com a verdade e passa a lidar melhor com questões que o acompanham desde sua origem, como objetividade e subjetividade, entram em cena expressões artísticas de caráter performático. A obra passa, então, a solicitar a participação do espectador na construção de um sentido. A utilização do arquivo nos coloca diante dos mistérios das imagens, trazendo para o primeiro plano a memória, o imaginário e o conhecimento a partir da passagem de tempo, impressa nos fotogramas e fotografias. Em outras palavras, nos deparamos com a sobrevivência das imagens.

A configuração de elementos visuais numa superfície plana está intimamente relacionada ao design gráfico. De outro jeito, a remontagem das imagens em movimento dá forma ao filme. Sua prática utiliza materiais heterogêneos para estabelecer texturas, matizes, claros e escuros, entre

outros conceitos da visualidade. Tais recursos têm a mesma reivindicação: estabelecer uma polissemia contrária a um único significado para a imagem.