

LABORATÓRIO KUMÃ DE PESQUISA E EXPERIMENTAÇÃO EM IMAGEM E SOM

**CINEMA, SUJEITOS E TERRITÓRIOS**

**Relatos enviados aos participantes dos encontros do primeiro semestre de 2019**

**Ana Luísa Mariquito Reis**

*Coordenadora do projeto*

*lulismariquito@gmail.com*

**Keven Fongaro Fonseca**

*Coordenador do projeto*

*kevenfongaro@gmail.com*

Niterói – Rio de Janeiro, 2019

*Texto enviado para os participantes do encontro do dia 19/07/2019, promovido pelo projeto Cinema, Sujeitos e Territórios.]*

\*\*\*\*\*

Olá pessoal,

Na sexta do dia 19 pudemos conversar um pouco sobre as impressões que o projeto deixou em cada um. Revisitamos alguns momentos, falamos de algumas atividades e filmes que gostamos ou desgostamos, e refletimos sobre o papel pedagógico dos encontros. Esse semestre tivemos processos incríveis e é uma alegria perceber que cada um do grupo também sentiu isso!

Após nossa curta conversa, recebemos o Jean-Claude Bernardet para um diálogo em grupo. Ele está muito debilitado e quis fazer algo mais contido, então não foi feita uma divulgação pública. Além do nosso grupo, convidamos a comunidade acadêmica do Cinema UFF para participar, então estávamos também com alguns professores e alunos da graduação e da pós.

Em conversas prévias com Benardet, foi proposto o seguinte dispositivo para mobilizar o encontro que tivemos:

- Selecionar três imagens: uma que retratasse politicamente algo histórico do Brasil, outra que retratasse o Brasil atual, e outra que se relacionasse com o filme que ele está fazendo no momento;
- Fazer uma narração de cada uma das três imagens;
- Pensar em uma relação de montagem entre elas.

Depois que vimos as imagens, começamos falando que houve uma quebra de expectativas. Esperávamos imagens que se relacionassem com a história do Cinema, talvez algo do século

XX, e o Bernardet trouxe imagens “de antes do cinema”: antes das fotos, um vídeo que alternava o campo capturado para caber o escrito de uma manchete de jornal; vieram então as fotografias, uma foto de uma gravura de um índio, uma foto de uma gravura de um príncipe, e uma foto de outro índio com vários adereços tecnológicos no rosto. A primeira fala do Bernardet já trouxe uma contestação interessante (e rica), quase uma dupla quebra de expectativa: “não são imagens anteriores ao cinema pois fui eu quem fiz estas imagens.” Ele ainda completa essa fala com outra sobre as gravuras: “O *conteúdo* das imagens é anterior ao cinema, mas a materialidade das fotografias e de sua construção não”.

Essa foi a fala necessária para poder nos introduzir sobre o novo filme que está trabalhando, neste momento, não só nos contextualizou dos processos do filme, mas também levantou a importante questão de autoria dentro do cinema. Ele falou ora sobre a possibilidade de pensar um filme com autores múltiplos quando pediu que um cineasta do Capão Redondo dirigisse as sequências que se passariam lá, e ora sobre a possibilidade de pensar um filme sem autores, em que essa figura de autoria se dissipa ou perde o sentido no momento em que não se pode apontar quem fez o quê, tudo tem um pouco de todos.

Pensar na segunda frase de Bernardet, nos coloca duas questões: 1. quem faz a imagem e 2. quem faz o que faz a imagem ser ou aquilo que ela registra. Lidamos com isso em várias de nossas atividades ao longo do semestre, passando desde expressões bastante individuais até expressões em que individualidades se misturavam numa autoria múltipla, e até misturas tão intensas que ficava a ideia de autoria era um conceito que não se aplicava.

Depois começamos uma conversa sobre o processo de montagem do filme do Bernardet e levantamos o ponto de que entregar a câmera para alguém filmar mas não deixar essa pessoa participar da montagem não tem serventia: a autoria não passa a ser dela, já que a responsabilidade de dizer o que entra e o que sai do filme fica para o montador. A defesa foi: ao entregar uma câmera para que o outro conte sua própria história, ele precisa participar também da montagem para que possa ser considerado verdadeiramente responsável pelo filme. Bernardet concordou trazendo que “o risco não é de fazer uma montagem, mas que alguém faça uma montagem”.

A conversa foi toda gravada e assim que estiver no ar repassaremos pela lista. Embora tenha bagunçado o planejamento de assistir tudo que fizemos, foi uma ótima forma de encerrar o

semestre! Isso de receber um convidado tão querido para a história do cinema e ter um tempo para conversar com ele também é bem diferente do que vínhamos fazendo e do que o espaço do projeto se propõe a ser, mas o diferente é sempre bem vindo.

\*\*\*

Por fim, nós dois, Ana e Keven, gostaríamos de agradecer muito todos que participaram até aqui. Fazer os encontros foi também um processo de intensa descoberta para nós. Nossas experiências juntos trouxeram muitos aprendizados que vamos levar para sempre em nossos trabalhos com Educação e Cinema.

Se alguém quiser compartilhar sugestões, opiniões, ou qualquer outra coisa sobre a experiência do semestre, por favor faça, pois pode ajudar a melhorar no próximo semestre! :)

Em breve enviaremos os certificados por email. Logo confirmaremos também a data de volta, mas desde já garantimos que continuaremos às sextas à tarde no IACS.

[Link para as fotografias narradas do encontro anterior, agora com áudio sincronizado.](#)

Forte abraço a todos,  
Ana e Keven.

*Texto enviado para os participantes do encontro do dia 12/07/2019, promovido pelo projeto Cinema, Sujeitos e Territórios.]*

\*\*\*\*\*

Oi pessoal,

Tivemos uma mudança de planos para o nosso último encontro do semestre, próxima sexta, 19/07.

Neste dia, planejamos iniciar o encontro com uma conversa rápida sobre as experiências em grupo e assistir o que produzimos na semana passada. Depois, **às 15:30, estaremos recebendo o Jean-Claude Bernadet**, um dos nomes vivos mais importantes para o cinema brasileiro, que virá conversar com a gente e com os professores do departamento de cinema da UFF. Ele topou fazer uma fotografia narrada! Como nós fizemos na sexta.

Este encontro será uma oportunidade única. Conseguimos dar um jeito de marcar a visita para o horário do nosso grupo, de modo que todos poderão aproveitar. Estaremos na Sala Interartes do IACS **a partir de 14h. 14h!!**

**Começaremos às 14h** para dar tempo de conversar antes da chegada do Bernadet.

Sobre a confraternização, ainda queremos celebrar o semestre que tivemos juntos. Após a conversa com Bernadet, podemos, com quem puder, comemorar na Cantareira.

\*\*\*

Começamos o encontro do dia 12 com uma dinâmica a partir das fotos que tínhamos no celular. Cada um mostrou uma foto para o grupo e contou a história dela. Algumas coisas que surgiram:

– O poder de uma fotografia na vida social. Alguns registros imprimem um forte posicionamento político – não exatamente pelas questões estéticas, mas simplesmente por existirem enquanto registros mesmo. Às vezes trazem em si a presença em um evento conhecido, um gesto que deixa transparecer um posicionamento, etc, e escolher publicizar esse registro pode ser uma decisão difícil de se tomar! Uma foto e tudo que ela carrega ataca relações, insere problemas em tecidos sociais e gera complicações outras que podem ser uma dor de cabeça. O ato político de tirar a foto, poderoso e demandador de um posicionamento forte, aparece também em igual ou maior intensidade no ato político de mostrar a foto.

– O que mobiliza um clique? Por um lado, falamos das fotografias que não nascem de uma experiência ou situação imediata, mas como registros de processos longos que antecedem o próprio momento da captura, transformando a imagem em um marco para esse processo. E, por outro lado, falamos também das fotografias que nascem sim de experiências e situações imediatas, mas de experiências e situações que foram desagradáveis ou frustrantes, gerando uma quebra de expectativa ao ver a fotografia e conhecer a história.

Depois, fizemos um dispositivo parecido: uma pessoa cede uma foto, outra pessoa inventa uma história para essa foto e a narra diante da câmera; alguém filma, outro alguém grava o som, e o resto do grupo faz perguntas durante a apresentação da fotografia.

Não tivemos tempo de ver as imagens ou ouvir os sons para ver como ficaram, mas a experiência em si já se valeu e se mostrou profundamente cinematográfica. Partir de algo fixo, que lhe é entregue pelo outro, por exemplo, é fundamental em toda uma escola de cinema documentário; apareceu quando inventamos histórias de fotos que não eram nossas. Conversamos sobre o Jogo de Cena (Eduardo Coutinho, 2007), um filme que brinca com o espectador em um jogo de narração de histórias, onde o limite da relação entre a história e quem a conta se mantém parecido com o que fizemos aqui. Outro ato importante foi o de costurar essas narrativas pensando para além dos personagens presentes nelas ou da espacialidade que retratavam, inventando todo um universo de relações que cada fotografia

demandava para existir. Para garantir o que estava na imagem foi preciso responder perguntas buscando coisas fora e, às vezes, até (muito) distante dessas imagens.

Esse talvez tenha sido o elemento que saltou aos olhos nessa sexta: *que imagem quê!* Embora tenhamos partido de fotografias, o cinema se apresentou muito mais nas pessoas, nas memórias, nas relações estabelecidas, nas experiências, e em todas as outras coisas que se deram entre nós mesmos. Fizemos um cinema que tomou imagens, memórias e outras matérias como ponto de partida, e que teve como ponto de chegada o encontro (entre nós, nossos modos de ser, sentir e estar)...

[Link para a pasta no Drive com os vídeos que fizemos.](#)

...

Confirmando que no próximo semestre – que na UFF começará em agosto – o Cinema, Sujeitos e Territórios vai continuar fazendo esse “cinema de encontro” toda sexta à tarde no IACS! Em breve traremos as datas direitinho.

Abraços e até mais,  
Ana Luísa e Keven

*[Texto enviado para os participantes do encontro do dia 05/07/2019, promovido pelo projeto Cinema, Sujeitos e Territórios.]*

\*\*\*\*\*

Olá, queridxs,

Como vão?

Primeiro, fica o convite para nosso próximo encontro prático dia 12/07 às 14h30, na sala C304 do IACS.

...

Na sexta-feira passada, começamos o encontro com uma curta dinâmica. Reunidos, pensamos individualmente em uma obra de arte (filme, música, peça de teatro, dança, fotografia, etc) que nos tocou de forma significativa. Fizemos um tempo de silêncio, e depois cada um começou a preencher um papel em branco com elementos que lhe vinham à mente. Depois de alguns minutos, trocamos os papéis e continuamos a preenchê-los, de forma que cada um interferiu na folha do outro. Quando os papéis retornaram a quem fez o primeiro esboço, conversamos sobre a experiência.

Percebemos que não era tão fácil reconhecer mais qual era realmente nosso papel. Houve uma apropriação coletiva e diversos padrões apareceram em diferentes folhas. Respostas surgiram, tanto no sentido verbal de um texto ter sido escrito retrucando outro, mas também no sentido de inspiração: às vezes, ao receber uma folha, a leitura de uma palavra ou a observação de alguns traços impulsionava uma criação específica e demandava alguma colocação no papel. Isso também gerou um movimento de soltura, e aos poucos alguns de nós foram se sentindo mais à vontade para escapar das ideias iniciais e criar a partir de um fluxo daquilo que circulava, e não tanto a partir de uma ideia fixa.

Depois da dinâmica, assistimos o filme espanhol *Frágil Equilibrio* (Guillermo Garcia Lopez, 2016) e conversamos sobre dois pontos importantes. O primeiro foi sobre como a obra causa maior interesse no público quando a figura de articulação dos discursos tem um papel maior do que ser uma voz isolada e superior, não passível de identificação e que só anuncia os acontecimentos. No caso deste filme, temos a voz do ex-presidente do Uruguai, José Mujica, em uma entrevista sobre a vida em sociedade que consegue ser o fio de transporte entre três realidades completamente diferentes. O filme é compassivo e leva em conta o público que provavelmente não conhece o ex-presidente: explica sua trajetória nos créditos iniciais, enquanto introduz os contextos visuais de grandes cidades. Assim, essa voz que tenta aparecer como um ponto comum entre três histórias diferentes, às vezes as sobrepondo ou entrando em relação com elas através dos encadeamentos, possui todo um contexto e se estabelece com muitos aspectos humanos e, desta maneira, empáticos.

Outra conversa foi sobre os sistemas sociais e os modos de vida representados. Falamos mais sobre o tratamento estético e narrativo, principalmente no tocante ao fim do filme, se ele respeitava ou não tudo o que tinha sido apresentado até então e de que maneira esse pedido por respeito aparecia; mas falamos também das demandas da sociedade japonesa (algumas que apareceram efêmeramente no filme e, ainda assim, geraram reflexões) e das filosofias apresentadas e defendidas nas falas do Mujica.

...

Lembrando que dia 19 tem o último encontro do semestre com uma confraternização. Quem puder trazer coisinhas, traz, quem não puder, venha ainda assim.

Agradecemos pela presença,

Ana e Keven.

*[Texto enviado para os participantes do encontro do dia 28/06/2019, promovido pelo projeto Cinema, Sujeitos e Territórios.]*

\*\*\*\*\*

Oi pessoal,

Na próxima sexta, 05/07, estaremos na Sala Interartes do IACS a partir de 14h. Entre outras coisas, veremos o filme:

FRÁGIL EQUILÍBRIO (direção de Guillermo García López, Espanha, 2016, 81 min)

"Três histórias em diferentes continentes se entrelaçam: dois executivos em Tóquio cujas vidas estão presas no ciclo vicioso do consumismo e do trabalho exaustivo, uma comunidade subsaariana que arrisca sua vida diariamente para atravessar para o Primeiro Mundo, e famílias na Espanha despejadas pela crise econômica e pela especulação imobiliária. Essas histórias são articuladas pelas palavras de Pepe Mujica, ex-presidente do Uruguai, que trata de questões universais que ameaçam a humanidade, questionando as bases do mundo em que vivemos."

\*\*\*

No último encontro nos aproximamos novamente do som. Primeiro, com a seguinte dinâmica:

- Um metrônomo faz uma marcação de tempo para o grupo, que se organiza em roda;
- As luzes são apagadas;
- Cada um adiciona os sons que se sentir à vontade;
- Alguém fica livre pela sala com um gravador.

A proposta foi parecida com a que fizemos no encontro do dia 03/05, mas dessa vez partimos de uma base comum. A relação com o cinema, sobretudo com o cinema documentário, é grande: essa base comum acaba colocando certas determinações sobre as invenções. Com a câmera, o mundo está aí e apenas o filmamos; a criação se dá a partir de uma matéria prima que é o mundo mesmo. O desafio da criação cinematográfica é partir daquilo que é dado. Na

dinâmica que fizemos, a marcação de tempo que nos era colocada demandava um certo respeito, mas também um jogo: inventar sons e ritmos a partir de uma marcação que já estava lá. Depois, ouvindo as gravações, percebemos esse jogo mais na construção coletiva que nas manifestações individuais, embora, enquanto inseridas no coletivo, estas tenham ou trazido momentos de quebra (célebre grito repentino) ou encadeado algum movimento no resto do grupo (sons que se repetiam e criavam padrões). Importante também o deslocamento do gravador, que nos levava mais pra perto ou mais pra longe das fontes de som e criava toda uma configuração e registro do espaço com isso.

Ainda fizemos algumas relações com o Como Perder Amigos e audiolivros que usam efeitos sonoros para criar atmosferas de cenas ou ilustrar passagens. Nessa linha, discutimos também o papel do som no cinema: por um lado, o som sozinho possui uma abertura grande de significados; por outro, seu elemento verbal traz marcações bem mais certeiras. Frequentemente, a relação entre som e imagem no cinema, principalmente no cinema comercial norte-americano, se dá por meio da limitação de significados: ou com sons que reiteram as imagens ao invés de questioná-las e abri-las, ou com imagens que determinam um som que sozinho seria polivalente (vídeo: chuva ou bacon?), ou com sons que explicam as imagens ambíguas, etc. Falamos rapidamente da “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”, resposta soviética aos primeiros “filmes falados” feitos nos Estados Unidos. O texto, assinado por Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, apontava que o som trazia uma riqueza de possibilidades para o cinema, e que por isso mesmo seria um erro deixar de usá-lo como um elemento de montagem capaz de sobrepor e justapor as imagens para usá-lo de forma naturalista e reiterativa.

Depois, partimos da proposta de dispositivo:

- Escolher uma palavra da classe dos adjetivos.
- Ficar com ela um pouco. Todos fazem silêncio por alguns minutos.
- Esquecer a palavra.
- Fazer um vídeo de 30 a 60 segundos.

Foi a proposta mais aberta que lidamos até agora. Geralmente as propostas do projeto vêm com limites e orientações mais claras em cima do fazer; dessa vez vieram antes. A ideia era simplesmente produzir um vídeo sentindo alguma coisa, por menor que fosse. No caso da

criação audiovisual, passamos por um período de banalização da produção; a criação comovida é uma maneira forte de deslocar isso. Acabamos mobilizando alguns novos olhares, ora pelo enquadramento, ora pelas relações de montagem, ora pela duração dos planos. Também fizemos ótimas experimentações com o som: vimos os filmes sem som, depois com som, e depois misturando as imagens com os sons da dinâmica anterior... o que queriam os cineastas soviéticos – na prática!

Obrigado pela presença de todos e até a próxima,

beijos!

Keven

*[Texto enviado para os participantes do encontro do dia 31/05/2019, promovido pelo projeto Cinema, Sujeitos e Territórios.]*

\*\*\*\*\*

Amigxs,

Nessa sexta (07/06) veremos o filme "Terra de Muitos Palácios" (China/Reino Unido, 2015).  
Sinopse: "O filme acompanha uma funcionária do governo chinês cujo trabalho é convencer camponeses a deixarem suas terras, a fim de povoar cidades-fantasma e levar em frente o plano de desenvolvimento do Estado."

Começaremos a partir das 14h, provavelmente com alguma dinâmica enquanto aguardamos as pessoas chegarem. Venham! :)

\*\*\*

No último encontro (31/05) fizemos a seguinte dinâmica:

- Entregamos papéis em branco, propondo que cada um pensasse em um objeto que lembrasse alguém e então o descrevesse sem dizer que objeto era esse. Também propomos que quem se sentisse à vontade escrevesse porque o objeto lembrava alguém.
- Os papéis foram colocados dentro de um recipiente, (à princípio) sem identificação. Tiramos um por vez, lemos em voz alta, e discutimos os objetos.
- No fim, cada um revelou qual objeto havia descrito.

Quatro questões interessantes que apareceram:

1. O ato de trazer para o grupo um objeto ausente. Já tínhamos feito isso em vários encontros a partir das imagens, que, se são imagens, são imagens de alguma coisa, e por isso mesmo sempre mostram mais ou menos do que o objeto: nunca exatamente a mesma coisa, ou então não seria imagem, seria o próprio objeto. As imagens que são produtos dos dispositivos que fazemos nos encontros práticos e as imagens dos filmes são formas de nos tornar acessível um objeto que não temos acesso direto, embora o acesso das imagens seja mediado por algumas questões (enquadramento, distância, ângulo, luz, cores, etc). No último encontro conseguimos acessar objetos com um distanciamento ainda maior: quando a discussão começou, não tínhamos nenhuma imagem para ser vista por todos; cada um formou sua própria a partir de linhas disparadoras e a discussão foi um momento de externalizar isso e de buscarmos algo em comum.

2. A escolha de como descrever. Alguns se atentaram em descrever formatos, medidas e cores, de modo mais objetivo, outros se expressaram de forma bastante subjetiva, deixando margem para muita interpretação. Eleger uma maneira de descrever é um pouco como olhar para o objeto a partir de um certo ponto de vista: dependendo do ponto, ele dará a ver certas coisas em desfavor de outras. Descrever em palavras tem muita relação com a escolha de um enquadramento na hora de filmar, o que já discutimos em alguns encontros.

3. A descrição como ato de expressão (artística mesmo). O termo “descrição” é carregado e traz em si uma ideia de buscar no objeto suas características objetivas, para além de percepções individuais, e de listá-las. Pensar objetos partindo de suas relações pessoais e afetivas já aparece como uma maneira de questionar essa compreensão. Os diferentes objetos e relações que apareceram demandavam certas abordagens para que as propriedades essenciais pudessem ser trazidas: identificar, ou *inventar* mesmo essas abordagens, é expressão artística.

4. Capacidades de desindividualização. As dinâmicas que fazemos se aproximam muito de brincadeiras despreziosas. Mas, como falamos depois, o grupo é um lugar de desindividualização, e as dinâmicas já deixam um espaço que demanda isso. Ao desindividualizar, discutindo em grupo o que antes era algo individual, entramos em uma dimensão estética, sensível, que é própria da obra de arte e sobretudo do cinema (que mobiliza nossos encontros), mas também dos sujeitos e dos territórios, nossas outras duas linhas

mobilizadoras. Parece impossível definir quais coisas essas linhas de cinema, sujeitos e territórios pedem que sejam desindividualizadas para o grupo (as imagens dos filmes e dos dispositivos, por exemplo, parecem claras), mas agradecemos aos que sempre nos trazem questões que exigem um certo avanço e que evidenciam como nosso grupo consegue movimentar as coisas de fora para dentro e de dentro para fora.

Depois, propomos o seguinte dispositivo:

- Em duplas, com o celular, fazer 1 minuto de vídeo mobilizado pelas ideias de cores e texturas.
- Usar a função de pausar e continuar a gravação para fazer uma montagem na câmera.

Algumas coisas que surgiram:

1. Negociação na produção de imagens. Quando usamos *aquilo que está aí* como matéria prima, frequentemente precisamos pedir permissão e, em um certo sentido, negociar mesmo a aquisição de imagens. Às vezes as pessoas podem colocar limites por conta da preocupação com o uso que será feito das imagens, e então cabe a nós conduzir essa negociação. Fazer recortes, como fizemos, é sempre uma boa: convencer alguém a dar uma entrevista filmada é mais complicado que convencer alguém a dar a mesma entrevista apenas por áudio, sem filmagem; bem como filmar um braço é mais simples que filmar um rosto, embora tenhamos que lidar aí com outras questões como “o que será feito com a imagem do meu braço?”, como conversamos.
2. Fazer um filme é mais fácil que parece. Fizemos sete vídeos de 1 minuto, todos extremamente diferentes uns dos outros – mas todos partindo da mesma proposta. A ideia de dispositivo consiste justamente em colocar algum tipo de limite que contém uma grande liberdade criativa. Qualquer um de nós poderia facilmente dedicar uma semana a registrar uma hora e meia de material mobilizado pela ideia de cores e texturas, e seria impossível prever o que surgiria. Limites que orientam uma prática – liberdade criativa.
3. Desvio. O gesto cinematográfico traz um entendimento de que vemos um objeto ligeiramente diferente de como ele realmente é, ou então, como destacado, não estaríamos vendo “imagens”. Isso, somado ao ato de ver em grupo e em uma tela grande, traz um desvio e

uma desfamiliarização das coisas filmadas. Quando transformamos as coisas em imagens de cinema, elas dão a ver propriedades que não vemos geralmente. Um zoom, uma câmera parada, um recorte de enquadramento, etc, são maneiras fortes de marcar isso. É uma ideia antiga, e no cinema data pelo menos do soviético Dziga Vertov (meados dos anos 20) quando falava que o uso da câmera no cinema era um “cine-olho”, um olho que, por ver diferentemente, vê *mais* que o olho humano, e que por isso mesmo o cine-olho é uma maneira mais perfeita para ver os objetos do mundo como são do que nossa visão comum.

4. Como desafiamos um cinema hegemônico com esses filmes. Toda uma maneira de produção e consumo de cinema ficam um tanto afastadas dos nossos encontros. Nos aproximamos muito do cinema experimental, sobretudo dos mais antigos, e isso significa que para nós o processo determina mais o filme do que o filme determina o processo. Nas propostas de dispositivos, não partimos da palavra – no sentido de que nunca produzimos um roteiro antes de sair filmando –, mas de ideias que mobilizam um encontro com o mundo. Cores e texturas, e é isso.

5. Experiências de Méliès e Kuleshov reaparecendo mais de cem anos depois. [Aqui tem o vídeo de 1 minuto do Hitchcock exemplificando o Efeito Kuleshov, que comentamos no encontro.](#)

Os filmes que fizemos estão no drive.

Obrigado por virem e até a próxima,  
beijos a todos.

Keven e Gabriel.

[Texto enviado para os participantes do encontro do dia 24/05/2019, promovido pelo projeto *Cinema, Sujeitos e Territórios.*]

\*\*\*\*\*

Queridxs,

Na próxima sexta (31/05), estaremos na Sala C304 do IACS fazendo um encontro prático. Venham! Imagenzinha de divulgação no anexo. :)

...

Do início do projeto até então, a pluralidade de filmes que vimos tem cada vez mais evidenciado a pluralidade do próprio cinema documentário. Mesmo não sendo o recorte das exhibições, temos encontrado no documentário, e principalmente em suas formas híbridas, uma maneira de criar personagens verdadeiras e profundas. Os filmes que assistimos no último encontro, Estamos Todos Aqui e Baronesa, se encaixam nessa categoria. Embora exista uma concepção bastante popular de que documentários são filmes que fazem registros da realidade, concepção essa que às vezes até associa elementos estéticos – voz over (“narração”), câmera lenta, super zooms, etc –, passemos por filmes que não param de questionar essas propriedades mas que, ainda assim, afirmam-se como possuidores de, pelo menos, uma dimensão documentária.

Vale a pena retornar a questão do realizador dentro do filme e como o documentarista se coloca ao longo do processo. Por exemplo, já passamos por alguns regimes: em *Terra Solitária*, falamos sobre como a documentarista se colocava bastante pela montagem e através de cartelas de textos muito pontuais; em *A Terceira Margem*, falamos da voz over chamando para si um certo ar de “dona da verdade”; em *O Conto do Burro Amarelo*, destacamos a documentarista

que estava presente fisicamente nas cenas, mesmo que no extracampo, conversando com os personagens, e como isso afetava a matéria audiovisual nascida disso.

Hoje, em *Estamos Todos Aqui*, vimos uma retomada marcante do uso da cartela de texto como algo equivalente a um plano autônomo, isto é, um elemento de montagem que pode entrar em relação com o que vem antes e com o que vem depois para causar efeitos e criar significados a partir do embate com esses outros elementos. Pensamos em retomada, pois desde que o cinema se tornou sonoro, convencionou-se não utilizar mais as cartelas dessa forma. O “tim tim!”, por exemplo, parece cumprir uma função estética de encadear um discurso e causar algum efeito na audiência, justamente por vir onde vem, por vir depois de um plano específico e antes do outro, o que é bem diferente dos textos de *Terra Solitária*, que tinham mais um caráter de comentários sobre os planos. Falamos rapidamente de uma aproximação de *Estamos Todos Aqui* com a montagem soviética por conta disso: em Eisenstein, uma cartela de texto tinha, assim como um close up ou qualquer outra coisa, a clara função de causar algum impacto na audiência e de entrar em relação com os demais fragmentos do filme. Como diz simplesmente o soviético, “então, montagem é conflito.”

Ficamos tentando situar os filmes, tentando descobrir em qual medida o que estava na tela era fruto de ensaios e roteiros... os dois nos colocaram margem para vacilação entre documentário e ficção. Enquanto o termo “docuficção”, já muito bem estabelecido para falar de filmes como “Avenida Brasília Formosa” (Gabriel Mascaro, 2010), “Era o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2017) e “A vizinhança do Tigre” (Affonso Uchoa, 2014), aparece como algo que pode trazer alguma luz, parte da nossa conversa deu conta de definir esse conceito: os filmes mostram coisas que talvez não sejam reais no sentido da realidade filmada – talvez o som do tiroteio tenha sido inserido na montagem e talvez a câmera tenha sido derrubada depois de alguns ensaios, etc –, mas que são reais no sentido da realidade apontada: sabemos que em inúmeros lugares duas pessoas conversam, começa um tiroteio e elas se jogam ao chão em desespero, da mesmíssima forma que o filme mostrou.

Outra distinção foi entre filmes que partem da palavra e filmes que partem do encontro. O primeiro tem muito a ver com o Cinema como algo capaz de expressar um discurso, enquanto o

segundo propõe mais o Cinema como alguma coisa que interfere no mundo, que encontra um mundo já posto, afeta e é afetado por ele, e só então o registra.

Ao assistir os filmes, nos aparentou que a construção coletiva dos roteiros produz acontecimentos que se baseiam em experiências passadas, que foram combinadas e estruturadas de forma a criar situações instaladas no cotidiano, capazes de impactar o espectador com a impressão da verdade em cena. Relacionamos isso com o *neorrealismo italiano* – cinema feito no pós guerra que, nas palavras do teórico André Bazin:

"caracteriza-se sobretudo por sua adesão à atualidade. [...] A ação não poderia se desenrolar em um contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato, como os cenários de tragédias, tais como são no mais das vezes, em graus diversos, os do cinema americano, francês ou inglês. A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou."

Se considerarmos que a matéria prima da câmera é aquilo que se coloca diante dela, o mundo, falar de cinema documentário também é falar de como transformar o mundo em um filme. Em um certo sentido, o mundo é dado a quem tem a câmera; à nós, chega por meio de um filme. Toda essa dimensão estética do Cinema de que falamos na conversa (e também nos últimos encontros) parece estar atrelada à dimensão ética, ao como viver em sociedade – aos sujeitos e aos territórios –, que também discutimos bastante; uma câmera que cai no chão diante de um tiroteio se coloca como um gesto ético e estético a um só tempo; o mesmo para a Rosa Luz esperando a moradora da comunidade definir como o filme devia acabar, e tantos outros momentos destacados. Lembra outro paralelo que fizemos com o cinema soviético: o papel do coletivo dentro do filme, seja na atitude produtora, seja na instância representada, seja na narrativa – em todo caso, ética e estética.

Por fim, no encontro prático do dia 03/05, em que fizemos um exercício de produção de som e de escuta, conversamos sobre como a separação das trilhas de imagem e som liberava a câmera para buscar a realidade a ser filmada. Isso se relaciona com o que conversamos hoje sobre como a câmera se comportava nos dois filmes – ora mais solta, ora mais parada –: convidamos

a conferir o relato daquele dia (em pdf); nota que o paralelo com o cinema italiano também surgiu.

Alguns links:

- A citação do Eisenstein vem do texto “Fora de Quadro” (ou “O princípio cinematográfico e a cultura japonesa”), pp. 43-48 do livro “A Forma do Filme”.
- Os trechos do Bazin são do (*incrível*) texto “O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação”, pp. 233-257 da coletânea “O Cinema: Ensaios”.
- A vizinhança do tigre : empatia e interterritorialidade, de Vitor Zan .
- Ficção & documentário: hibridismo no cinema brasileiro contemporâneo, de Maria Helena Brás e Vaz da Costa.
- A tão falada plataforma Porta Curtas.

Lembrando que de 31/05 a 12/06/2019, em São Paulo, estará acontecendo a 8º Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental. A programação está incrível e é gratuita! Mais informações no site deles.

Abraços,

Ana e Keven.

*[Texto enviado para os participantes do encontro do dia 17/05/2019, promovido pelo projeto Cinema, Sujeitos e Territórios.]*

\*\*\*\*\*

Olá, queridxs!

No nosso próximo encontro, 24/05, assistiremos o longa-metragem “Baronesa” e o curta “Estamos Todos Aqui”.

Segue a sinopse dos filmes:

“Estamos Todos Aqui” (Rafael Mellim e Chico Santos, 2017, 20’):

Rosa nunca foi Lucas. Expulsa de casa, ela precisa construir seu próprio barraco. O tempo urge enquanto um projeto de expansão do maior porto da América Latina avança, não só sobre Rosa, mas sobre todos os moradores da Favela da Prainha.

“Baronesa” (Juliana Antunes, 2017, 73’)

Andreia quer se mudar. Leid espera pelo marido preso. Vizinhas em um bairro na periferia de Belo Horizonte, elas tentam se desviar dos perigos da guerra do tráfico e evitar as tragédias trazidas pela chuva.”

VIVA O CINEMA NACIONAL!

...

No nosso último encontro, movidos pelos filmes do dia 10/05, propomos o seguinte dispositivo:

- 1 - Pensar na memória mais antiga que viesse à mente;
- 2 - Narrá-la ao grupo;
- 3 - Juntar-se a alguém, formando uma dupla;
- 4 - Juntar as duas memórias e transformá-las em um filme de um minuto.

A proposta do dispositivo era a de fugir de uma representação dramática das memórias, buscando maneiras de *transformá-las mesmo* em imagens através de suas ideias, seus sentidos, e outros elementos que as atravessavam.

Como algumas propriedades acabaram chamando atenção no momento de assistir aos filmes, gostaríamos de sugerir três princípios chave para a construção do sentido cinematográfico dentro do cinema narrativo clássico – princípios que marcam cinemas que se propõem a transmitir alguma coisa (sobretudo narrativas, mas também ideias, memórias, etc), como foi nosso caso, justamente por serem elementos que funcionam como códigos que são comuns à quem faz o filme e a quem o assiste. Seriam estes a *mise-en-scene* (“pôr-em-cena”, a maneira que os elementos do cenário são colocados diante da câmera e como os movimentos se dão por esse espaço), a *movimentação da câmera* e a *montagem*. No primeiro caso, temos o forte exemplo do *Expressionismo Alemão*, uma vanguarda cinematográfica marcante dos anos 1920, que espelhava o interior do sujeito nas paredes e construções dos cenários – à exemplo de Q Gabinete do Dr. Caligari (1920, Robert Wiene). Já um certo cinema japonês realizou esse tipo de construção subjetiva a partir da movimentação de câmera e enquadramentos, mesmo em meio a cenários “realistas” (vide uma das grandes cenas de Yojimbo, 1961, do Akira Kurosawa). Por fim, a montagem foi elemento central no Construtivismo Soviético, que identificava o personagem colocando-o em relação com as imagens que o antecedem e o seguem (ex: sequência do liquidificador em A Linha Geral, 1929, do Sergei Eisenstein).

Nos 4 filmes que produzimos no encontro, é possível identificar como esses três princípios se manifestam.

A divisão de quadro em um dos filmes nos leva para a forte ideia de lugar. Uma coluna no meio do quadro pode tanto ser uma divisão temporal, geográfica ou emocional. Mas, quando um dos

protagonista pertencente a um dos lado cruza a pilastra, alcançando o outro, a divisão estabelecida é quebrada e um outro lugar paralelo se estabelece. É um dos momentos que o cinema utiliza de sua própria construção para desfazer as convenções - como quando a imagem é “rebobinada” em “Fantasmas” (André Novais, 2010) ou quando a filmagem é simplesmente interrompida pela polícia no fim de Monty Python em Busca do Cálice Sagrado (Terry Gilliam e Terry Jones, 1975).

Tivemos ainda, em outro filme, a presença da câmera como guia do olhar sobre o personagem. A câmera que gradualmente se desespera junto ao protagonista e expressa isso em sua movimentação e nos recortes que busca. Neste caso, foi levantada uma questão sobre o som. Em uma abordagem clássica, poderíamos esperar que a trilha sonora correspondesse à imagem, esperávamos até uma música opressora que crescesse junto a cena, contudo não foi isso que nos foi entregue como espectador. No lugar, um silêncio constante. Curiosamente, quando a possibilidade de inserir junto ao filme uma trilha sonora sincronizada à imagem surgiu lá no fim dos anos 1920, três grandes realizadores-teóricos soviéticos, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, logo se prontificaram a escrever um manifesto chamado “Sobre o futuro do cinema sonoro”, em que defendiam justamente que não há nada a se ganhar utilizando o som para transmitir algo que já está na imagem; diziam, ao contrário, que o poder do som no cinema viria justamente da possibilidade de usá-lo para fazer um *contraponto* à imagem, trazendo uma informação outra ao invés de ser apenas algo que reforça o elemento visual.

Por fim, um dos filmes apresenta a quebra do dispositivo em busca de alcançar a memória por meio da montagem dentro da câmera. Ele vai para o registro quase surreal, do sonho metafórico, para representar as memórias. Criando essa sensação pela relação entre imagens de diferentes registros. Nos vemos, como espectadores, movidos por repetições e relações diferentes de atuação e posicionamentos de câmera.

Nesse filme, nos lembramos de Maya Deren e seus trabalhos no regime experimental, principalmente em “Meshes of the Afternoon” (1943), um dos trabalhos mais influentes do movimento experimental americano. Este tipo de cinema se aproxima muito do que fazemos em nossos encontros e do que alcançamos com o dispositivo da última sexta.

No manifesto “An Anagram of Ideas on Art, Form and Film”, Maya Deren diz:

“Este filme [Meshes of the Afternoon] se concentra nas experiências interiores de um indivíduo. Ele não recorda um evento que poderia ser testemunhado por outras pessoas. Mas sim, reproduz o modo em que o subconsciente de um indivíduo irá desenvolver interpretar e elaborar um, aparentemente, simples e casual incidente tornando-o em uma experiência emocional crítica.” - Maya Deren sobre *Meshes of the Afternoon*, do DVD *Maya Deren: Experimental Films 1943-58*.

A busca dela é parecida com a proposta do dispositivo: transformar algo subjetivo em imagens. Tanto para nós quanto para ela, vale destacar a não-necessidade de verbalizar ou estruturar em palavras o que se quer dizer, já que os outros elementos do filme – montagem, mise-en-scène, som, etc – já são, por si só, criadores de sentido.

[LINK PARA VER OS FILMES QUE FIZEMOS NO DRIVE.](#)

Até o próximo encontro :)

Ana Luísa e Keven Fongaro

*[Texto enviado para os participantes do encontro do dia 10/05/2019, promovido pelo projeto Cinema, Sujeitos e Territórios.]*

\*\*\*\*\*

Amigxs do *Cinema, Sujeitos e Territórios*,

Esta sexta 17/05, teremos mais um encontro prático com oficinas e dinâmicas! A partir das 14h na Sala C304 do IACS.

E também estaremos nesta quarta, dia 15, das 11 às 12:30, com uma tenda na Praça Araribóia conversando sobre Cinema e Educação. Dêem uma passadinha por lá! :)

\*\*\*\*\*

Parece que não estava dando para acessar as fotos do encontro do dia 03/05. Reenviamos o link para o drive e também para o imgur:

– <https://drive.google.com/drive/folders/1wqaMdD5MlqIQiwB5yI5iv7Y7kcDW8s5T?usp=sharing>

– <https://imgur.com/a/zubAcHP>

\*\*\*\*\*

No nosso último encontro (10/05), assistimos e conversamos sobre dois filmes, "O CONTO DO BURRO AMARELO" (Diana Mendes, 2017) e "A TERCEIRA MARGEM" (Fabian Remy, 2016).

Começando com O Conto do Burro Amarelo, conversamos sobre a conversão da contação de histórias em linguagem cinematográfica – um trunfo para colocar o imaginário popular daquela região em um filme. Primeiro, éramos sempre apresentados a novos personagens que adicionavam camadas ao objeto procurado, (re)contando algum caso do Burro Amarelo e adicionando novas informações a cada vez. Falamos também da utilização de desenhos, que fomentavam a ideia da recuperação da memória a respeito de um ser imaginário que, para aquela comunidade, podia ser real até demais. Os desenhos apareceram como uma forma de construir, na imagem, a realidade de algo que não estava no mundo, mas no imaginário: o burro verdadeiro que aparece no fim do filme não tinha estatuto nenhum de realidade cinematográfica se comparado aos desenhos que vêm logo em seguida – tanto concluímos que a retomada aos desenhos, substituindo o burro “verdadeiro”, agradaram mais ao grupo. Isso nos levou a considerar o cinema de animação (que, cabe dizer, para as crianças é tão real quanto uma filmagem qualquer) e o modo como os filmes do Studio Ghibli conseguem preservar uma certa dimensão vazia, calma, despreocupada com propósitos, e que, por isso mesmo, eles conseguem deixar espaços para interferências de quem os assiste – e destacamos como isso se perdeu nos filmes que produzimos aqui no ocidente atualmente. Falando sobre os narradores (no sentido de “os contadores de história”), Walter Benjamin faz essa ligação entre a história oral, características de ambientes de vida pacata (contrários às grandes metrópoles), e o ritmo que ela estabelece para a interpretação. Eis uma defesa do tédio para que a narrativa alcance seu potencial:

“Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. [...] Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se

desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.”

Falamos também sobre como o primeiro filme utiliza a entrevista de personagens locais como forma de chegar mais perto de seu ser mitológico, o Burro Amarelo. Contudo, os entrevistados não são apenas um meio, mas são vistos como parte construtora desse ser imaginário (afinal, o Burro Amarelo, conforme a contação oral, só existe à medida que se conta histórias sobre ele), assim são tratados com a devida importância. É possível identificar camadas em sua caracterização, seja na fala, na dança, ou no cenário. Daí a importância das falas que, por vezes, nem conseguíamos entender: os microfones ou foram deixados abertos para as interferências do ambiente, ou essas interferências foram adicionadas depois, na pós-produção; nos dois casos, intencionalmente, porque o meio em que aquelas pessoas se inseriam era tão importante para constituí-las como personagens quanto o conteúdo das falas. Pensamos isso até de modo comparativo: enquanto para o primeiro filme a preocupação parecia estar mais com a textura vocal regional do que a informação, para o segundo – A Terceira Margem -, é priorizada a informação clara (não só na clareza dos sons, mas no didatismo das explicações eles carregavam).

Por vezes, a informação se colocava acima das personagens e encontrávamos dificuldade em nos relacionar com os que rodeavam o protagonista ao longo das entrevistas. O que chama atenção em Thini-a é justamente o seu caráter de mobilidade – característica que guia os dois filmes. Ele é um personagem de não lugar, não pertencimento. Uma temática comum nos dias de hoje. *Inclusive, esse colocação nos remete ao nosso primeiro encontro prático, onde a pergunta "De onde você é?" nos levou a pensar no nosso lugar de pertencimento.* Pensamos que daí viria o nome do filme: A Terceira Margem, como um terceiro lugar entre os dois lados dos índios e das grandes metrópoles. Está nessa posição quem, por não pertencer por completo a nenhuma, pode ir e vir entre elas.

Nesse momento, cabe uma visita às palavras do João Moreira Salles para pensar nas diferentes formas com que os dois filmes abordam o cinema documentário:

“A fórmula tradicional do documentário pode ser resumida a **eu falo sobre você para eles**. Existe o documentarista, eu, existe o personagem, você, e existem eles, os espectadores. Na maioria das vezes, entretanto, essa fórmula na verdade significa **eu falo sobre ele para nós**, uma vez que o público de documentários é sempre mais parecido com o documentarista do que com o índio, o menino de rua, o nordestino da seca, o artista popular, o bandido ou o esquimó que formam o elenco-padrão do gênero. [...] Mas nesse ponto é preciso fazer uma observação importante: nos últimos anos, o cinema documental vem tentando encontrar modos de narrar que revelem, desde o primeiro contato, a natureza dessa relação. São filmes sobre encontros. Nem todos são bons, mas os melhores tentam transformar a fórmula **eu falo sobre ele para nós** em **eu e ele falamos de nós para vocês**. Desse encontro nasce talvez uma relação virtuosa entre episteme e ética. Filmes assim não pretendem falar do outro, mas do encontro com o outro. São filmes abertos, cautelosos no que diz respeito a conclusões categóricas sobre essências alheias. Não abrem mão de conhecer, apenas deixam de lado a ambição de conhecer tudo.”

No nosso último encontro, tivemos a surpresa em encontrar filmes de temáticas similares, mas com abordagens cinematográficas distintas. A cada sessão fica mais claro que cabe ao grupo continuar o empenho em analisar as formas de construção dos sujeitos na tela e construir novas possibilidades de relações democráticas de representação através de sons e imagens.

Os dois textos citados:

- “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, do Walter Benjamin. Pdf: <http://bit.ly/2vYdOt4>
- “A Dificuldade do Documentário”, do João Moreira Salles. Pdf: <http://bit.ly/30hlddd>

Até a próxima,

Ana Luisa e Keven

*[Texto enviado para os participantes do encontro do dia 03/05/2019, promovido pelo projeto Cinema, Sujeitos e Territórios.]*

\*\*\*\*\*

Amigxs do *Cinema, Sujeitos e Territórios*,

Essa sexta (10/05) exibiremos e conversaremos sobre dois filmes:

"O CONTO DO BURRO AMARELO" (dir. Diana Mendes, 30', Brasil, 2017)

Sinopse: "Ao tentar resgatar as memórias de seu avô sobre o misterioso retrato de um burro amarelo, a neta depara-se com recordações de sua própria infância."

"A TERCEIRA MARGEM" (dir. Fabian Remy, 57', Brasil/França, 2017)

Sinopse: "Thini-á deixou sua tribo Fulni-ô com quinze anos de idade. Há trinta anos, vive nas metrópoles do Brasil. Nesse documentário, viaja pelo Brasil Central em busca do passado de João Kramura, filho de sertanejos roubado e criado pela tribo Kayapó durante a Marcha para o Oeste de Vargas. Durante a viagem, inspirado pela saga de João, Thini-á compartilha dúvidas e reflexões a respeito de uma decisão que pode mudar sua vida." Trailer: <https://vimeo.com/241094990>

SALA INTERARTES do IACS (Rua Prof. Lara Vilela, 126, São Domingos, Niterói)

Começaremos às 14:30 (tentem chegar antes, a sala abre por volta das 14h).

\*\*\*

No último encontro (03/05) fizemos a seguinte dinâmica:

- Nos organizamos em uma roda.
- Cada um devia bater palmas independentemente e *de olhos fechados*.
- O objetivo era que o grupo sincronizasse as palmas a partir da escuta.
- Uma pessoa ficou de fora, com um gravador e um fone de ouvido, livre pela sala para registrar os sons.

Fizemos isso seis vezes. Em algum momento o grupo se entendia, encaixava um ritmo, e a partir dali a sincronia não era mais quebrada. Tudo sem nenhuma referência ou liderança, mas como uma autogestão que surgiu a partir da nossa necessidade de resolver um problema dado. As palmas se tornaram uma base sonora para a configuração do espaço, e, assim, outros sons também entraram na roda. No momento da escuta e conversa sobre as gravações, percebemos que alguns ritmos surgidos lembravam músicas específicas como *We Will Rock You* (Queen, 1977); já a exploração do espaço, em momentos como quando uma gravação ocorreu fora da sala, nos colocou em contato com uma dimensão documentária do Cinema: tínhamos falado rapidamente sobre o que significava desvincular a gravação do som do registro de imagens, utilizando equipamentos separados para cada um. Essa separação trouxe possibilidades imensas para um Cinema que se propunha a ser marcado pela realidade.

André Bazin, teórico importante do campo, falou sobre isso em relação a um momento histórico do Cinema chamado “neorrealismo italiano”, caracterizado pelos filmes produzidos na Itália durante o pós-guerra, a partir de *Roma, Cidade Aberta* (dir. Roberto Rossellini, 1944). Esses filmes, às vezes portadores de personagens e outros elementos ficcionais, traziam em si muito da realidade italiana. Diz Bazin, “por falta de equipamento técnico, os diretores foram obrigados a gravar posteriormente o som e o diálogo [“refazê-los” em estúdio]: perda de realismo. Livres, porém, para brincar com a câmera sem relação com o microfone, eles aproveitaram para estender seu campo de ação e sua mobilidade, de onde veio o acréscimo imediato do coeficiente de realidade.” (Trecho do texto “O realismo cinematográfico e a escola italiana da Liberação”. Pp. 233-257 do pdf no fim desse email).

Isso se tornou especialmente importante aqui no Brasil. Nosso Cinema é muito bom em fazer *som direto*, quer dizer, em fazer uma filmagem em algum lugar e em registrar lá mesmo o som que será utilizado no filme, sem precisar regravá-lo em um estúdio para que ele fique claro o

suficiente. Essa prática nos permite registrar um evento que não se repete e capturar um certo *espírito do tempo* através do som: entramos em uma manifestação, em uma carreata, em um evento qualquer, com nossos equipamentos de sons e de imagens, livres para caminhar e buscar o que interessa.

Um conceito conhecido no mundo da escrita e da contação de histórias é o de “ponto de vista”. Uma história pode ser contada pelo ponto de vista de um personagem ou de outro, destacando apenas aquilo que ele viu dos acontecimentos. No Cinema já podemos falar de um “ponto de escuta”. Por um lado, a câmera se posiciona em um lugar e vê tudo a partir daquele ponto, mas ignora todo o resto; por outro lado, os microfones também se posicionam e fazem seus registros a partir daquele lugar, ignorando da mesma forma o resto. Algumas vezes, os microfones do gravador foram apontados para apenas uma pessoa da roda, destacando suas palmas no meio de todas as outras; outras vezes, ouvíamos sons mais “abafados” quando o gravador estava mais próximo do chão; ou então o momento em que o gravador saiu da sala, ou quando começou fora dela e veio se aproximando aos poucos. São maneiras específicas de ouvir e de registrar um certo evento singular: pontos de escuta.

Eduardo Coutinho, grande documentarista brasileiro, tem uma fala sobre o poder da câmera e do ponto de vista. Podemos estender a fala dele sobre a câmera também para os microfones e gravadores dentro de um Cinema documentário: "Você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder. Mesmo falando com um general no período da ditadura, você tinha um poder sobre ele que era dado pela câmera, ainda que não pudesse utilizar publicamente esse material, sob o risco de tortura, mas um dia você poderia utilizá-lo. Você, quando tem uma câmera, pode deformar essa pessoa do ponto de vista da lente usada, mostrar uma verruga, mostrar um defeito físico ou coisa que o valha; você tem um ângulo da câmera que pode ser para baixo ou para cima e que também pode derrubar essa pessoa, isto é, conotá-la pejorativamente." Coutinho, aliás, aborda a questão do som no restante do texto (que é ótimo para pensar o assunto). Fica a recomendação de “O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade”, pdf: <http://bit.ly/2Lp6DwH>.

Fizemos ainda um dispositivo baseado na nossa apresentação que abriu o encontro (nome e um lugar em que se sente confortável):

- Encontrar um objeto que começa com a mesma letra que o seu lugar.
- Tirar uma fotografia dele.
- Pensar em relações entre o objeto e o lugar e tentar colocar isso na imagem.

Foi interessante como essa proposta causou uma exploração do espaço do IACS. Enquanto algumas pessoas tiveram ideias assim que ouviram o dispositivo, outras caminharam, observaram um pouco o que tinha por aí. Extraímos muito do processo, um tanto aventureiro, de buscar no externo a exploração do interno. Terminamos, na verdade, com muito mais fotos do que a proposta pedia, mas isso acabou trazendo para o dispositivo algo fundamental do Cinema, que é a ideia de montagem. Uma imagem sozinha não carrega a mesma significação que carrega quando colocada junta de outras. Podemos pensar em ordens específicas, em relações de choque, de complementação, de oposição entre elas; ou ainda em temas que perpassam e que estabelecem algo comum, o que apareceu no último encontro: tivemos duas sequências, uma perpassada pela ideia de “água” como um lugar confortável, e outra pela ideia da multiplicidade de mundos possíveis trazidos pela escrita. Nos dois casos são coisas um tanto abstratas que conseguimos materializar na imagem – algo que, na verdade, vale para todas as fotos que fizemos, já que todas tomaram como ponto de partida uma relação entre nós, que tiramos a foto, e um lugar confortável que existe no mundo: *sujeitos e territórios*, de alguma maneira. *Como fotografar uma relação?* Baita questão, mas, bem, conseguimos.

PASTA NO DRIVE COM O MATERIAL QUE PRODUZIMOS:  
<https://drive.google.com/drive/folders/1wqaMdD5MlqIQiwB5yI5iv7Y7kcDW8s5T?usp=sharing>

Recomendações caso alguém queira ler mais sobre os assuntos que surgiram no texto:

- <http://bit.ly/2Y67NQI> Capítulo 6.3 "A escuta: a auricularização", pp. 172-175, do livro “A Narrativa Cinematográfica”, de André Gaudreault e François Jost. Texto sobre “ponto de escuta” (que os autores chamam de “auricularização”).
- <http://bit.ly/2LoHlix> “O mito do Cinema Total”, texto célebre do André Bazin sobre a relação entre Cinema e um certo ideal de que essa é uma arte destinada a apreender a realidade.

Contido na coleção "O Cinema: Ensaios", pp. 27-31 (nota: páginas 32 e 33, do texto "O cinema e a exploração", estão faltando nesse pdf).

Obrigado pela presença,  
beijos.

Keven e Vinícius.

[Texto enviado para os participantes do encontro do dia 26/04/2019, promovido pelo projeto *Cinema, Sujeitos e Territórios.*]

\*\*\*\*\*

Queridxs do *Cinema, Sujeitos e Territórios*,

Essa sexta, 03/05, faremos mais um encontro prático com dinâmicas e oficinas. Ainda estaremos no IACS, mas dessa vez na Sala C304 e não na Sala Interartes. No anexo, uma imagem com a programação do mês.

\*\*\*\*\*

Na última sexta assistimos e debatemos o longa chileno “Terra Solitária”, dirigido pela Tiziana Panizza em 2017. O filme trata da *Ilha de Páscoa* e surgiu a partir do achado de 32 documentários antigos sobre a ilha: eles mostravam as famosas estátuas Moais, mas quase nada da população local. Com isso, Panizza se encontrou diante de dois desafios que conseguimos discutir bastante: montar um filme a partir desse material múltiplo e heterogêneo, e resgatar essa população deixada de lado ao fazer um novo discurso imagético sobre a ilha.

A primeira questão é fundamental no cinema documentário, que frequentemente lida com as chamadas “imagens de arquivo” (imagens que não foram produzidas *para* o filme, mas para fins outros, e que acabam entrando em um processo de edição e montagem). Os 32 documentários que Panizza viu e reviu eram, cada um, filmes contidos, com começo e fim, com imagens e sons capturados e registrados para aquela obra em específica. Como selecionar um fragmento, descolá-lo de seu filme original, e atribuir a ele uma nova função em um novo filme? Um dos recursos utilizados pela Panizza que destacamos foi o do texto: aqui e ali surge

uma cartela com alguma fala que atribuímos à realizadora do filme, que atua como uma espécie de narrador. Logo no início, depois de algumas imagens dos documentários encontrados, vemos um texto: “Estas são as imagens das quais lhe falei, eu as encontrei numa feira livre...”, e essas interferências vão e voltam. Ficam como uma marca que atravessa todo o material, estabelecendo um ponto comum entre os fragmentos – além de, conforme falamos, estabelecer uma certa proximidade entre quem faz o filme e quem o assiste: pelas palavras, o filme se endereça a alguém.

Outro recurso destacado foi o da montagem, uma vez que as imagens de um filme são percebidas sempre em relação. Um dos primeiros achados da teoria do Cinema (vide experimentos do soviético Lev Kuleshov) foi o de que quando mostramos uma imagem depois da outra, os espectadores compreendem um “terceiro significado” que não se encontra contido nem na primeira imagem se sozinha, nem na segunda imagem se sozinha – exemplo clássico, uma imagem de apenas um rosto, é um rosto e todas as coisas que ele implica por ele mesmo; uma imagem de apenas um prato de comida, é um prato de comida e todas as coisas que ele implica por ele mesmo; mas a imagem de um rosto *depois* da imagem de um prato de comida pode significar que o rosto deseja a comida do prato, algo que não se encontrava em nenhuma das imagens sozinhas. Hoje em dia poucos autores defendem que, ao montar um filme, podemos “prever” as significações que serão compreendidas a partir do choque entre as imagens (vide a severa crítica do Christian Metz à teoria da montagem do Serguei Eisenstein no texto "Cinema: língua ou linguagem?", disponível no pdf no fim desse email), mas hoje é muito bem estabelecido que a montagem faz sim surgir novos significados, embora sejam eles mais ou menos livres e "subjetivos". Panizza cria uma certa unidade do discurso assim, também: selecionando alguns fragmentos e colocando eles em relação. Falamos, por exemplo, da sequência das ossadas humanas, que carregava uma carga dramática e de suspense; depois, da sequência do Alfonso Rapu, que saiu pra fazer faculdade e voltou para a ilha como um professor “bonito, articulado, e com ideias para melhorar a situação de seu povo”. Um perigo ao governo chileno! Mas são aquelas imagens ganhando novos sentidos quando colocadas em relação umas com as outras, quando vistas dentro de um contexto imagético criado através da montagem do filme.

A outra questão, como trazer para o filme as pessoas que não eram o foco dos 32

documentários? Primeiro, Tiziana Panizza fez novas imagens. Optou por fazer algumas filmagens na prisão da Ilha de Páscoa, construída sobre um prédio que havia sido residência de dois dos antigos poderosos no período da colonização: de um dos capatazes da fazenda de ovelhas britânica que havia se instalado na ilha, e de um dos oficiais de maior patente da marinha chilena. Inclusive, conversamos sobre essa estranha situação: o território foi reivindicado pelo Chile, mas “a soberania chilena consistia em um navio da marinha”, e ao mesmo tempo a Ilha foi cedida para uma fazenda de ovelhas britânica que impediu os locais de circularem pelo seu próprio território. Destacamos o sujeito que só pôde ver uma praia de sua própria ilha aos quinze anos, sobre os que só podiam circular em uma área delimitada...

Essas novas imagens feitas para o filme trouxeram algumas questões: nos pareceu que algumas haviam sido editadas para parecerem antigas. Como saber qual era qual? Em todo caso, as filmagens da Panizza buscaram alguns personagens e um pouquinho de como habitavam a ilha, mas também conversamos que, apesar disso, Panizza não fez um filme que se resume a protagonistas e suas histórias. Por um lado, destacamos trechos que focam em coisas completamente diferentes: aranhas, cavalos, lesmas, tudo gigante na tela, ganhando toda a ênfase do enquadramento; por outro lado, a montagem acelerada que não só salta o tempo todo de uma coisa para outra, como também não para de criar relações não-narrativas. Falamos da falta de planos-sequências, por exemplo, e da opção por cortar sem preocupações representativas: vez ou outra Panizza corta antes que alguém termine sua fala, ou então começamos um trecho já no meio de um discurso. Ficamos sempre com esse vai e vem entre diferentes espaços e tempos: também, é próprio da natureza do Cinema fazer isso.

Conversamos bastante sobre as “retomadas”, sobre esses pequenos artifícios que Panizza usa para fazer críticas e releituras das imagens e sons que nos mostra. Em uma das várias críticas à investigação etnográfica que encontramos no filme – dos 32 documentários, diz Panizza, mais de 20 eram filmes etnográficos feitos por pesquisadores “aventureiros” – vemos uma sequência com cientistas estudando os ilhéus, tentando desvendar os mistérios de sua origem, em seguida vem a voz, “um ilhéu disse: ‘acha que sabem tudo sobre nós mas não sabem de nada. Vocês andam o dia todo com os olhos fechados’”, e então há um corte para Pablo Neruda dizendo “hoje, 16 de janeiro de 1971, dou por decifrado o mistério da Ilha de Páscoa”. Essa é a primeira entrada do Neruda, que aparece depois com a mesma fala em outro contexto. Várias imagens e

sons aparecem duas vezes em contextos diferentes, conseqüentemente incitando leituras diferentes: releituras de imagens de arquivo feitas através da montagem. “Nos filmes que revejo não estou procurando por memórias, mas por padrões [*patterns*]. A pulsação [*the pulse*] de quem segura a câmera” – fala que nos tocou e que é sucedida por uma montagem relacionando vários fragmentos com imagens dos Moais e uma voz falando sobre o quão misterioso eles são, reiterando e reiterando essa mesma afirmação; uma estrutura de montagem que por si mesma aparece ao longo do filme várias vezes. Panizza não só apresenta os padrões dos filmes que encontrou, como também acaba caindo neles nas suas próprias imagens. Fizemos, inclusive, uma crítica a isso: não caberiam releituras também em cima das filmagens que fez para Terra Solitária, além dos 32 documentários?

Apesar disso, como falamos no começo da conversa, já é um documentário que tem o que esperamos de um documentário: registros, críticas, releituras, expressões audiovisuais, posicionamentos, e um dar-a-ver e um dar-a-ouvir que nos trouxe alguma novidade e um pouco dessas pessoas e o modo como elas estão no mundo. Enquanto vemos “a ilha mais isolada do mundo”, como destacado várias vezes no filme (tanto em cada documentário usado pela Panizza, quanto por ela própria através de uma montagem que encadeia várias dessas falas uma atrás da outra), vemos também um pouco de uma humanidade e uma cultura compartilhada e comum a nós,

que estamos aqui tão longe: o esporte, a brincadeira, a saudade de casa, o ir e o vir, a passagem das tradições às crianças, a relação com a arte – e aquele circo? –, e mesmo o audiovisual...

Enfim, amigxs, por hoje é isso, nos vemos na sexta!

Ana e Keven

"O cinema é uma linguagem da realidade, o específico do cinema é transformar o mundo em discurso, conservando a sua 'mundidade'." – METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. p. 166. Pdf aqui.

*[Texto enviado para os participantes do encontro do dia 12/04/2019, promovido pelo projeto Cinema, Sujeitos e Territórios.]*

\*\*\*\*\*

Queridxs participantes e interessadxs no projeto *Cinema, Sujeitos e Territórios*,

Nosso primeiro encontro aconteceu semana passada, dia 05/04. Nele, exibimos os filmes “A Cidade é uma só?” (2011, Adirley Queirós) e “Vazio do Lado de Fora” (2016, Eduardo Brandão), com a presença do diretor Eduardo Brandão, e pudemos conversar sobre pontos de convergência entre os dois filmes. Percebemos que ambos possuem uma característica de “multiplicidade” em sua construção que causa grande empatia ao público, além de ouvirmos um pouco sobre o processo de produção do curta-metragem “Vazio do Lado de Fora”. [Mais sobre o encontro e os filmes no relato que pode ser lido clicando aqui.](#)

#### **Sobre a dinâmica de apresentação:**

Começamos o segundo encontro, dia 12/04, com uma primeira forma de apresentação bastante simples: nome, curso, período e hobbie. Apesar disso, essas quatro informações já trouxeram para a roda um pouquinho da pluralidade do grupo. Depois entramos com outra pergunta, “de onde você é?”, que acabou mobilizando uma conversa muito maior sobre nós e nossos territórios.

A ideia inicial era fazer a pergunta e bater uma palma. Após a palma viriam as respostas de todos – detalhe, ao mesmo tempo. Depois vinha o desafio: responder à mesma pergunta não com sua resposta, mas com uma resposta dada por outra pessoa. Acabamos diante de uma

polifonia da qual pouco entendemos, o que era bastante esperado, mas também pensamos na hora em formas de alcançar as informações que estavam rodando pela sala: que tal se mudássemos de lugar? Que tal se todo mundo falasse no mesmo tom? Bem, aos poucos nos encontramos na brincadeira: e quantas foram as respostas que ouvimos!

“Rua”, “condomínio”, “Rondônia”, “Capão”, “Facada”, “Vitória”, “Rio”, “Jardim Catarina”, “Campinas”, “*Manaus*”, “*Santa Catarina*”, “Divisa”, e muitas mais foram jogadas na roda.

Percebemos que muitos destes lugares nunca existiram na fala original de ninguém e que foram produtos do grupo, como foi o caso de Minas, Manaus e Santa Catarina. E ainda, muitos lugares foram esquecidos, pois haviam se perdido em alguma das repetições. Em nossa pequena atividade, todos não ouviram todos, mas alguns ouviram alguns – cabe nos questionar, será que com mais algumas repetições esses nomes não-ouvidos chegariam em alguém e, assim, todos seriam ouvidos em um lugar em que todos falam?

Depois, quando identificamos quem falou cada lugar e convidamos a contar o porquê de aquela palavra vir à sua mente quando pensava “de onde você é?”, tivemos conversas que trouxeram alguma luz sobre os conceitos “sujeito” e “território” e qual a relação entre os dois. Fomos da saudade de casa até aquele que nunca saiu dela, e aquele que, ao sair, criou novas raízes e encontrou um novo lar. Falamos das dificuldades de um processo de mudança de território e de como precisamos enfrentar forças externas e internas para fazê-lo, e de como nossa constituição enquanto sujeitos nos impulsiona a passar por esses processos: várias vezes ouvimos alguém dizendo que “eu mudei do lugar x para o y porque *queria fazer tal e tal coisa*”...

### **Sobre o dispositivo das fotos**

Logo depois, fizemos uma atividade a partir do seguinte dispositivo:

- Dividir o grupo em duplas;
- Uma das pessoas compõe o espaço com os objetos dados;

- A mesma pessoa que organizou os objetos diz para a segunda como enquadrar e fotografar a composição;
- A segunda pessoa controla a câmera e tira uma foto;
- Cada dupla faz a atividade 2 vezes, intercalando as funções.

Esse dispositivo contém vários gestos criativos. Primeiro, o de utilizar objetos que são dados para encontrar uma configuração que lhe agrada: tivemos já aí que lidar com algumas questões, como “quais objetos vou utilizar?” ou “sobre qual porção do espaço vou dispor esses objetos?”. Depois, o gesto criativo de encontrar um lugar de onde olhar esses objetos, já que qualquer movimentação no espaço, ao alterar o que vemos e o que não vemos, altera nossa percepção desse próprio espaço. Ainda, o gesto fundamental de apertar o disparador da câmera, que vem junto com um gesto de colocar na foto o lugar de onde ela será tirada: por isso, toda foto de um objeto carrega em si informações sobre um ponto de vista que observa esse objeto – atribuir à imagem esse olhar, ou, melhor, esse lugar de onde se olha, é uma das maneiras que encontramos sujeitos no Cinema: para além de qualquer personagem, mas na imagem mesmo.

Uma parte importante desse dispositivo é o momento da troca. As fotos que fizemos têm autor? Quem seria, aquele que estava com a câmera ou aquele que dispôs o objeto e descreveu como a foto deveria ficar? Ou então seria uma autoria compartilhada? É interessante pensar que as fotos foram produto de um lugar que era acessível a mais de uma pessoa e que elas traziam em si um olhar que foi assumido tanto por um quanto por outro da dupla. E, mais que isso, no momento da projeção das imagens na tela, o olhar foi compartilhado (e acessado) por todo o grupo presente. Isso é um pouco da própria definição de Cinema, que passa por uma experiência que é ao mesmo tempo individual – cada um olha para a tela – e coletiva-universal – todos olham para a mesma tela. Alguns autores (como Jacques Rancière) tira daí que, dessa forma, as artes são lugares democráticos, onde todos podem suspender por um instante suas desigualdades e tanto quem vive, nos outros momentos da vida, em um extremo quanto quem

vive no outro podem acessar a mesma obra e podem ter, cada um, a “experiência” de contemplá-la.

As fotos que fizemos estão no Google Drive e podem ser vistas clicando aqui.

...

Semana que vem não teremos encontro do projeto por conta do feriado, voltaremos dia 26/04 com a exibição de “Terra Solitária”. Mais perto da data enviaremos um email avisando.

Esperamos que tenham gostado do último encontro, no nosso próximo ajuntamento fiquem à vontade para trazer questões, desejos, angústias, atividades, e vamos construir juntos os próximos dispositivos!

Abraços,

Ana Luísa e Keven Fongaro.

[Texto enviado para os participantes do encontro do dia **05/04/2019**, promovido pelo projeto **Cinema, Sujeitos e Territórios.**]

\*\*\*\*\*

Começamos com a exibição de “A Cidade é uma Só?”. O longa-metragem de Adirley era para ser, inicialmente, um projeto para o DOC TV, mas, no processo de filmagem, a equipe percebeu que tentar retratar o passado da Campanha de Erradicação de Invasões apenas pelo olhar de Nancy enfraqueceria o filme, levando-o para uma abordagem nostálgica da afirmação de Ceilândia como território autônomo e não-subserviente de Brasília. Decidiu-se então criar dois personagens ficcionais que constantemente se relacionavam como forças políticas de combate ao poder vindo de Brasília, mesmo marginalizadas por ele. Através desse hibridismo entre História e ficção, o cinema de Adirley dá continuidade e visibilidade à *docuficção* no cinema brasileiro. Recomendamos a entrevista do Adirley à Revista Cinética: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>

Depois, vimos “Vazio do Lado de Fora”. O curta lidava com cenas construídas a partir de fortes marcações de espaço e tempo: por um lado, tínhamos as imagens produzidas em um local cheio de peculiaridades e afetado por um processo histórico específico; por outro, temos uma *mise-en-scène* – termo que o Eduardo usou várias vezes e que quer dizer “a movimentação dos atores diante da câmera” – que cria e revela novas significações constantemente: o diretor nos falou do momento em que o personagem de branco descia pela escada, por exemplo. Essa *mise-en-scène*, marcada também pela utilização de atores profissionais em momentos mais complexos e de moradores do local em outros, poderia levar a uma forte identificação individual do público com certos personagens, mas, como conversamos, o filme, ao invés de fazer isso, se recusava a canalizar a vilania em algum personagem que aparecia na tela, apesar de apontar constantemente para uma certa força de poder por trás das situações retratadas. Eduardo nos trouxe que os sons dos tratores ao fundo das cenas eram, na verdade, sons

retirados de tanques de guerra – mais uma forte relação do cinema brasileiro com a docuficção. Através desse jogo com espaço, tempo, e sujeitos na tela, o filme acabou encontrando uma universalidade: Eduardo nos contou que foi exibido na mesma semana no ABC paulista e em um sindicato em São Petersburgo.

Ele nos relatou também sobre as formas de resistência que ele e sua equipe encontraram na vila autódromo. Segundo ele, existia uma forma muito visível de resistir às investidas de desocupação: indo à mídia, fazendo reuniões de moradores com ações organizadas, se reunindo em uma igrejinha, etc. Ainda assim, existe outra forma de resistência, e essa, segundo Eduardo, só é possível capturar com uma delicadeza estética, com paciência e observação. A equipe notou que a permanência na vila, não com consciência organizada, mas a permanência no cotidiano, o simples estar, era uma forma de resistência interessante de se acessar através do cinema. Somando isso aos direitos que os habitantes da Vila Autódromo pediram (direito a vista, ao silêncio e ao vazio), Eduardo optou por fazer um filme em que a maioria das cenas possuíam apenas um plano – um “plano”, a saber, é tudo aquilo que aparece entre dois corte – e que não tinha uma narrativa com um “lugar para se chegar” no fim. Lembrando que o roteiro do curta foi feito durante uma disciplina da UFF chamada “Cinema e Cidade”, buscando fazer uma reflexão sobre as mudanças que o Rio em função das Olimpíadas de 2016. Convidamos a ler o texto da Revista Moventes: <https://revistamoventes.com/2017/09/06/vazio-do-lado-de-fora-e-a-impossibilidade-do-lugar-qualquer/>