

procura no escuro das imagens

goyania outubro ou nada
arquivos, imaginação, montagem, filme-ensaio





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
DOUTORADO

ULIANA DUARTE ALVES

goyania – outubro ou nada:
arquivos, imaginação, montagem, filme-ensaio

Goiânia
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Uliana Duarte Alves

3. Título do trabalho

goyania - outubro ou nada: arquivos, imaginação, montagem, filme-ensaio

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Uliana Duarte Alves, Discente**, em 06/12/2023, às 17:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosa Maria Berardo, Professor do Magistério Superior**, em 07/12/2023, às 18:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4216893** e o código CRC **C7D6FA78**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
DOUTORADO

ULIANA DUARTE ALVES

goyania outubro ou nada:

arquivos, imaginação, montagem, filme-ensaio

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutora em Arte e Cultura Visual.

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Maria Berardo

Área de Concentração: Artes, Cultura e Visualidades

Linha de pesquisa: Poéticas Artísticas e Processos de Criação

Goiânia
2023



Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Alves, Uliana Duarte
goyania - outubro ou nada: arquivos, imaginação, montagem, filme
ensaio [manuscrito] / Uliana Duarte Alves. - 2023.
CCXXXVII, 237 f.: il.

Orientador: Prof. Rosa Berardo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura
Visual, Goiânia, 2023.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. cinema de arquivos. 2. goyania - outubro ou nada. 3. imaginação
. 4. montagem. 5. filme-ensaio. I. Berardo, Rosa, orient. II. Título.

CDU 791



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 18/2023 da sessão de Defesa de Tese de **Uliana Duarte Alves**, que confere o título de Doutora em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e três dias do mês de agosto de dois mil e vinte e três, a partir das quatorze horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "goyania – outubro ou nada: arquivos, imaginação, montagem, filme-ensaio". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Rosa Maria Berardo (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Sabrina Tenório Luna da Silva (UFMT), membro titular externo; Professor Doutor Rafael de Almeida Tavares Borges (UEG), membro titular externo; Professora Doutora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (FAV/UFG), membro titular interno; Professor Doutor Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros, que destacaram a relevância da pesquisa, da tese e do filme-ensaio para o Programa, a linha de pesquisa e a área de Artes. A banca recomenda a publicação do trabalho. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Rosa Maria Berardo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e três dias do mês de agosto de dois mil e vinte e três.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus**, **Coordenador de Pós-Graduação**, em 17/04/2024, às 11:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosa Maria Berardo**, **Professor do Magistério Superior**, em 17/04/2024, às 11:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues**, **Professor do Magistério Superior**, em 29/04/2024, às 18:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Ata de Defesa de Tese 18 ATA (4483760)

SEI 23070.041627/2023-97 / pg. 1



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Tenório Luna da Silva**, **Usuário Externo**, em 02/01/2024, às 11:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3982428** e o código CRC **87CEE683**.

“Nunca, aparentemente, a imagem — e o arquivo que conforma desde o momento em que se multiplica, por muito pouco que seja, e que se deseja agrupá-la, entender sua multiplicidade — nunca a imagem se impôs com tanta força em nosso universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas; nunca, sem dúvida, nos mentiu tanto solicitando nossa credulidade; nunca proliferou tanto e nunca sofreu tanta censura e destruição. Nunca, portanto, — esta impressão se deve sem dúvida ao próprio caráter da situação atual, seu caráter ardente —, a imagem sofreu tantos dilaceramentos, tantas reivindicações contraditórias e tantas rejeições cruzadas, manipulações imorais e execrações moralizantes.”

(Georges Didi-Huberman, 03.04.2007)

agradecimentos

À minha mãe Zuleika e ao meu pai Carlos pelo amor incondicional, carinho, apoio, estímulo e por tantos anos de leva e traz. À Zuleika especialmente por amar a Universidade.

Às minhas irmãs e irmão Karla e Tati e Niel pelo amor, atenção, suporte, paciência e pelos vinhos.

À Rosa Berardo pela orientação, leitura atenciosa, confiança e suporte.

Ao Berg, sempre disponível e carinhoso.

Às amigas e amigo Alê Bizzera, Alê Martins, Polim, Renata Rosa, Sandrinha e Tati Marinho por terem me esperado. Agora eu vou.

Às amigas e amigo Cris, Fabíola, Renata e Marcus, pela torcida e apoio. Agora eu vou praí também.

À Gê Alexandria e Débora Antônia, designers desta tese e ao Jocy Jr., que fez a revisão. Vocês são demais.

À professora Manoela e ao professor Rafael de Almeida, pela atenção especial e indicações preciosas na banca de qualificação.

Às professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – UFG, especialmente Carla de Abreu, Carla Damião e Samuel Gilbert.

À secretaria do programa, em nome da Arletê e Juliana, pela simpatia e prontidão.

À Mari e ao Rafa, por sempre estarem por perto, pelas dicas, estímulo, pizzas, mensagens, figurinhas e suporte.

Ao Bruno e Guilherme pelas parcerias arrasadoras.

Às amigas e amigos do grupo Dossiê: Berg, Bruno, Carla de Abreu, Guilherme, Hertha e Emilliano, a turma mais legal.

Ao Rafael de Almeida pelas conversas, referências, pdfs, parcerias e presença constante.

À Fabi e à Sarah, por terem filmado comigo e pelos bons tempos.

Ao Thiago, tradutor oficial de todas as línguas, pela amizade sincera e ao Ronaldo por ter levado os cartuchos dos filmes, cujas imagens estão nesta tese.

Ao Higor por todos os anos de amor, todas as horas, por ter lido tudo e tantas vezes, pelos livros, links, discos, deliveries, cafés, pastas, prints, por cuidar tão bem das nossas crianças. Ao Tom, o caçula que chegou por um passe de mágica e coloriu o final desse processo com a cor indizível do amor incondicional. A vocês quatro, todo o meu amor.

abstract

The doctoral dissertation *goyania – october sketches*: archives, imagination, montage, essay film, is dedicated to investigate the creation process of the short film *goyania – october sketches* (2022), in which I performed the functions of researcher, screenwriter, producer, editor and director. During the long editing period, the work gradually molded itself to a different form than the one initially invented, requiring that the approach of its objects – my hometown, its history and its imagery – made a displacement towards my personal experience and the way I related to the archival images and sounds produced in different eras, media and with contrasting intentions. I rode among the archives inspired by a strong impulse to question these images and through them, at the same time that was thinking over the very experience of drawing a different portrait of Goiânia than the one presented by classical historiography. The theoretical-practical nature of the research made it possible for the notions of imagination and montage, which structured the film, to be taken as starting points for its production. The theoretical and artistic references that inspired the film were also welcomed in this dissertation in a pragmatic way, to the point where it embraced an essayistic and somewhat insubordinate writing, wishing to answer both to the movement of thought that recalled the creation process, re-elaborating the concerns that constituted it and the commitment to building a knowledge in Art that contributes to the studies of essay film, found footage film, visual culture, history and image.

keywords:

found footage film; *goyania – october sketches*; imagination; montage; collage; essay film.

resumen

La tesis doctoral *goyania – ensayos de octubre*: archivos, imaginación, montaje, cine-ensayo, está dedicada a la investigación del proceso de creación de la película *goyania – ensayos de octubre* (2022), en la que desempeñé las funciones de investigadora, guionista, productora, montadora y directora. Durante el largo período de montaje, la obra fue acomodándose a una forma diferente a la inicialmente planeada, exigiendo que el acercamiento a los objetos de la película se moviera hacia mi experiencia personal y la forma en que me relacioné con las imágenes y sonidos de archivo producidos en diferentes épocas, medios y con diferentes intenciones. Caminé entre los archivos movida por un fuerte impulso de cuestionar estas imágenes y, a través de ellas, al mismo tiempo que reflexionaba sobre la experiencia misma de dibujar un retrato de Goiânia diferente al presentado por la historiografía clásica. El carácter teórico-práctico de la investigación hizo posible que las nociones de imaginación y montaje, que estructuraron el cortometraje, fueran tomadas como puntos de partida para su ejecución. Los referentes teóricos y artísticos que inspiraron la película también fueron acogidos en la tesis doctoral de manera pragmática, hasta el punto de abrazar una escritura ensayística y un tanto insubordinada, queriendo responder tanto al movimiento de pensamiento que recordaba el proceso de creación, reelaborando las inquietudes que lo constituyeron, como a la apuesta por la construcción del conocimiento en arte que contribuye a los estudios de cine-ensayo, cine archivo, cultura visual, historia e imagen.

palabras clave:

cine archivo; *goyania – ensayos de octubre*; imaginación; montaje; collage; cine-ensayo.

resumo

A tese *goyania – outubro ou nada*: arquivos, imaginação, montagem, filme-ensaio, se dedica à investigação do processo de criação do filme *goyania – outubro ou nada* (2022), em que realizei as funções de pesquisadora, roteirista, produtora, montadora e diretora. Durante o longo período de montagem, a obra aos poucos se amoldou a uma forma diferente da inicialmente planejada, demandando que a abordagem dos objetos do filme – a minha cidade de origem, sua história e seu imaginário – fizesse um deslocamento em direção à minha experiência pessoal e à maneira como eu me relacionava com as imagens e sons de arquivo produzidos em épocas, suportes e com intenções diversas. Caminhei entre os arquivos movida por um forte impulso de questionamento dessas imagens e por meio delas, ao tempo em que refleti sobre a experiência mesma de desenhar um outro retrato de Goiânia que não aquele apresentado pela historiografia clássica. A natureza teórico-prática da pesquisa possibilitou que as noções de imaginação e montagem, que estruturaram o curta-metragem, fossem tomadas como pontos de partida para sua execução. As referências teóricas e artísticas que inspiraram o filme também foram acolhidas na tese de forma pragmática, até o ponto em que esta abraçou uma escrita ensaística e algo insubordinada, desejando atender tanto ao movimento do pensamento que rememorava o processo de criação, reelaborando as inquietações que o constituíram, quanto ao compromisso de construção de um conhecimento em arte que contribua para os estudos do filme-ensaio, do cinema de arquivos, da cultura visual, da história e da imagem.

palavras-chave:

cinema de arquivos; *goyania – outubro ou nada*; imaginação; montagem; *collage*; filme-ensaio.

lista de figuras

Figura 1: imagem do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	33	Figura S 2.10: imagens do filme <i>Travessia</i> (2017)	118
Figura 2: imagem do filme <i>Correspondências</i> (2016)	41	Figura S 2.11: cartaz do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	120
Figura 3: imagem do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	42	Figura S 3: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	123
Figura S 1: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	45	Figura S 3.1: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	128
Figura S 1.1: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	47	Figura S 4: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	130
Figura S 1.2: documentos de trabalho do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	48	Figura S 6: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	133
Figura S 1.3: documentos de trabalho do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	49	Figura S 6.1: imagens do filme <i>Sans Soleil</i> (1982)	135
Figura S 1.4: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	51	Figura S 6.2: imagens dos filmes <i>goyania...</i> (2022) e <i>Saudações, cubanos!</i> (1963)	139
Figura S 1.5: imagens do filme <i>Um Casamento</i> (2016)	53	Figura S 6.3: imagens do filme <i>Saudações, cubanos!</i> (1963)	140
Figura S 1.6: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	54	Figura S 5: imagem do filme <i>goyania...</i> (2022)	142
Figura S 1.7: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	57	Figura S 5.1: imagem do filme <i>goyania...</i> (2022)	143
Figura S 1.8: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	58	Figura S 5.2: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	144
Figura S 1.9: imagens do filme <i>48</i> (2009)	62	Figura S 5.3: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	145
Figura S 1.10: imagens do filme <i>Paulo Moura – Alma Brasileira</i> (2013)	64	Figura S 6.4: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	146
Figura S 1.11: imagens do filme <i>Paulo Moura – Alma Brasileira</i> (2013)	65	Figura S 10: imagem do filme <i>goyania...</i> (2022)	149
Figura S 1.11.Sh – imagens do filme <i>A queda da dinastia Romanov</i> (1927)	68	Figuras S 10.1 e S 10.2: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	150
Figura S 1.12: imagens do filme <i>Os catadores e a catadora</i> (2000)	70	Figura S 10.3: imagem do filme <i>Terra em transe</i> (1968)	152
Figura S 1.13: imagens do filme <i>Os catadores e a catadora</i> (2000)	70	Figura S 10.3.1: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	152
Figura S 1.14: imagens do filme <i>Os catadores e a catadora</i> (2000)	71	Figura S 10.4: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	153
Figura S 1.15: imagens do filme <i>Os catadores e a catadora</i> (2000)	71	Figuras S 7 e S 11: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	155
Figura S 1.16: imagem do filme <i>Os catadores e a catadora</i> (2000)	72	Figura S 7.1: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	159
Figura S 1.17: imagem do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	76	Figura S 7.2: Imagens do filme <i>Imagens do Estado Novo</i> (2016)	163
Figura S 1.18: imagem do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	77	Figura S 7.3: imagens do filme <i>goyania...</i> , 2022	164
Figura S 1.19: imagem do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	78	Figuras S 7.4.1 e S 7.4.2: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	165
Figura S 1.20: imagem do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	79	Figura S 7.5: imagem para divulgação do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	167
Figura S 1.21: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	80	Figura S 7.6: imagem do filme <i>goyania...</i> (2022)	169
Figura S 1.22: imagem do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	81	Figura S 8: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	171
Figura S 1.23: imagens do filme <i>Manhatta</i> (1921)	87	Figura S 8.1: biblioteca da autora	172
Figura S 1.24: imagens dos filmes <i>Manhatta</i> (1921) e <i>goyania...</i> (2022)	88	Figura S 8.1: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	173
Figura S 1.25: imagem do filme <i>goyania...</i> (2022)	89	Figura S 8.2: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	174
Figura S 1.26: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	90	Figura S 8.3: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	175
Figura S 1.27: imagem do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	92	Figura S 9.1: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	178
Figura S 1.28: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	92	Figura S 9.2 e S 9.3: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	180
Figuras S 1.29 e S 1.30: <i>The Bigger Splash</i> (David Hockney, 1967) e imagem do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	93	Figura S 9.4: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	181
Figura S 1.31: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	95	Figura S 9.5: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	183
Figura S 2: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	97	Figura S 9.6: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	184
Figura S 2.1: documentos de trabalho	98	Figura S 9.7: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	186
Figura S 2.2: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	100	Figura S 9.8: remontagem a partir do filme <i>goyania...</i> (2022) e de <i>Levantes</i> (DIDI-HUBERMAN, 2017b)	187
Figura S 2.3: imagens do filme <i>The Maelstrom – A Family Chronicle</i> (1997)	104	Figura S 9.9: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	189
Figura S 2.4: imagens do filme <i>The Maelstrom...</i> (1997)	106	Figura S 9.10: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	190
Figura S 2.5: imagens dos filmes <i>The Maelstrom...</i> (1997) e <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	106	Figura S 9.11: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	194
Figura S 2.6: imagens do filme <i>goyania – outubro ou nada</i> (2022)	109	Figura S 9.12: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	196
Figura S 2.7: imagens do filme <i>Travessia</i> (2017)	115	Figura S 9.13: <i>Enchanted Garden</i> (Ana Maria Pacheco, 2011-2015)	197
Figura S 2.8: imagem do filme <i>Travessia</i> (2017)	116	Figura S 11.2: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	200
Figura S 2.9: imagem do filme <i>Travessia</i> (2017)	117	Figura S 11.3: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	202
		Figura S 11.4: imagens do filme <i>goyania...</i> (2022)	205
		Figura S 11.5: imagem do filme <i>goyania...</i> (2022)	206
		Figura C 1: documentos avulsos de arquivos pessoais de Pedro Ludovico Teixeira	212
		Figura C 2: imagem do filme <i>goyania...</i> (2022)	213

lista de siglas

ABPA – Associação Brasileira de Preservação Audiovisual

AHE – Arquivo Histórico Estadual

CEDOC – Centro de Documentação

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

DOCTV – Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro

FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental

GV – Getúlio Vargas

MIS – Museu da Imagem e do Som

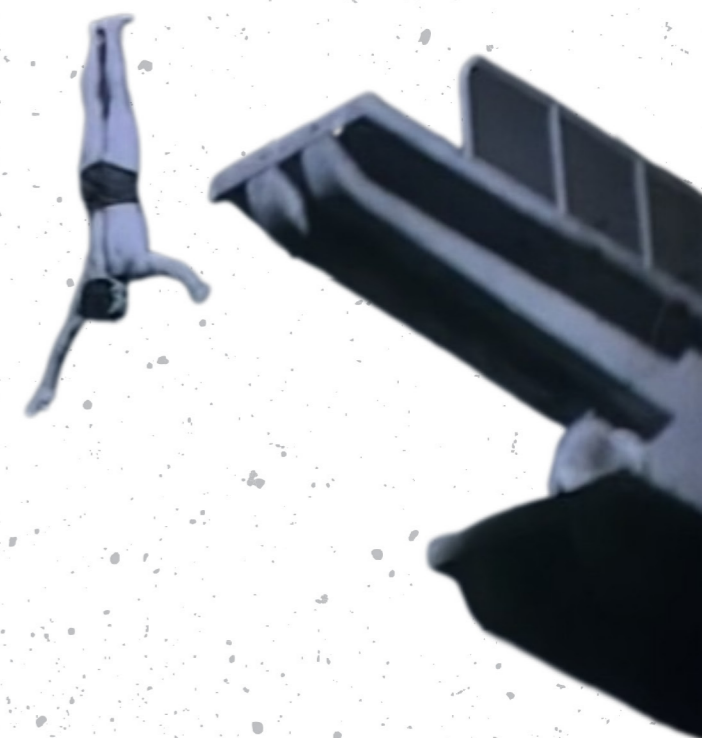
OJC – Organização Jaime Câmara

PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado (Portugal)

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

sumário

18	<i>introdução</i>	229	<i>anexos</i>
31	cinema de arquivos	230	anexo I
36	uma pesquisa em poéticas artísticas	236	anexo II
44	<i>sequência 1 ou introdução</i>		
96	<i>sequência 2</i>		
120	comentário verbal e as vozes ensaísticas		
122	<i>sequências 3, 4, 5, 6 e 10</i>		
123	sequência 3		
127	a voz metacrítica		
130	sequência 4		
133	sequência 6		
136	a voz heteroglóssica		
142	sequências 5 e 6		
148	sequência 10		
154	a voz pneumática		
158	<i>sequência 7</i>		
159	imaginação e montagem		
170	<i>sequência 8</i>		
173	planalto central		
176	<i>sequência 9</i>		
198	<i>sequência 11</i>		
207	<i>considerações finais</i>		
215	<i>referências bibliográficas</i>		
227	<i>referências filmográficas</i>		



introdução

"Pergunto-me como escrever com distância se mexo na memória, mas a distância, apercebo-me então, é condição da memória, não uma ética. Todo o passado é um satélite conveniente." (Djaimilia Pereira de Almeida, 2022)



Esta pesquisa surgiu de um desejo e de uma necessidade. O desejo, já antigo, de unir minha produção artística à pesquisa acadêmica e a necessidade de destravar um difícil e longo processo de realização de um filme, agora finalizado, mediante o apoio de uma investigação científica, materializada na tese que aqui apresento. Assim sendo, este trabalho se constituiu como uma reflexão sobre o processo de criação do filme curta-metragem *goyania – outubro ou nada* (2022), que produzi e dirigi.

Escapando ao domínio ao qual foi originalmente circunscrita, a obra fez uma passagem gradual do documentário ao filme-ensaio, desafiando-me a compreender os gestos que conduziram o processo de criação a partir do estudo das noções que os informaram e que iluminaram esse caminho.

De alguma maneira – emulando o movimento que caracteriza seu objeto ou simplesmente porque a intenção inconfessa da artista-pesquisadora que busca compreensão dos próprios atos criativos é também enxergar uma imagem de si mesma, esta tese fez igualmente uma inflexão para entender a minha relação com as imagens, o que elas podem a partir de mim, o que eu alcanço com elas, observando e comentando esse movimento duplo, prazeroso e sofrido, de construir um pensamento por e com imagens e ao mesmo tempo me construir. Ou me inventar.

Nascida caçula de três irmãs e criada numa família de classe média goianiense, o cinema não está presente nas minhas lembranças mais remotas, já que não possuíamos câmeras filmadoras e o costume de filmar não pertencia ao nosso universo. O hábito de “tirar fotografia”, porém, fazia parte do nosso cotidiano familiar, apesar do elevado custo dos rolos de 36 (trinta e seis) poses e conseqüentemente, da sua ampliação. Das primeiras câmeras fotográficas eu não guardo lembranças, mas ainda vejo com clareza mediana, já que

me chega ligeiramente desfocada, a imagem das minhas mãos abrindo, fechando e reabrindo dezenas de vezes os álbuns mais antigos, aqueles com fotos do casamento e formatura do meu pai e da minha mãe, as cantoneiras de madeira que me fascinavam, as folhas pesadas. Meus dedos percorriam insistentemente a superfície granulada das fotos com muita curiosidade e carinho, sem repressão dos adultos. As cores e texturas dessas imagens de infância estão sempre presentes nas minhas lembranças, figurando não exatamente um tempo, mas um lugar sempre confortável e prazeroso de voltar.

Sem impedir que estas primeiras linhas se assemelhem ao início de uma fábula urbana, é incontornável trazer a lembrança de um momento cinzento, que enquadrava uma criança entristecida. Nada contra o cinza e a isso voltarei depois, mas àquela época eu me queria sépia. Sépia como a imagem ardente de um sorriso de menina capturado e emoldurado num formato gigante – aos meus olhos de criança – como os retratos das minhas irmãs mais velhas, devidamente pendurados acima de suas camas, como nunca tive igual e que muito invejei. O momento era cinza como a lembrança de uma falta que já não arde mais. Provável cinza em que se tornaram os enormes retratos em chassis de madeira, perdendo aos poucos seu calor e lugar: fora das paredes, empenados, empoeirados, até que deles não se soube mais. Tenho certeza de que, dentre toda a família, é a mim que eles mais fazem falta. Hoje não mais seriam gigantes, porém as imagens de duas das minhas maiores referências estariam num filme e talvez numa grande tela de cinema.

Na infância e durante toda a adolescência assistir filmes sempre foi meu programa favorito. Esforço-me para lembrar minha primeira ida ao cinema: as imagens do filme *Marcelino pão e vinho* (Ladislao Vajda, 1955) me chegam misturadas à de uma pessoa adulta me entregando um lençinho para enxugar as lágrimas. A experiência com as imagens não pode ser reduzida

ao visível: eu me lembro do perfume e textura do lenço emprestado que apertava nas mãos, do aperto por dentro, vindo da dor e da recusa em aceitar o destino de Marcelino tanto quanto do castanho de seu cabelo e das batinas dos monges que o acolheram. Utilizo essa passagem como meu exemplo de afirmação do pensamento de Didi-Huberman (2020) de que nossa relação com as imagens vai muito além de uma experiência de visualização. A imagem que carrego até hoje, a *minha* imagem de *Marcelino pão e vinho* foi construída tanto pelo antigo filme reprisado na tela como pela emoção de entrar pela primeira vez numa sala de cinema; de assistir a um filme cujo personagem principal tinha aproximadamente a minha idade; por sentir e guardar no meu corpo (e no lençinho molhado) o medo informe da orfandade e da morte.

Desde então segui frequentando avidamente as salas de cinema de rua onde assisti, aos seis anos de idade, ao primeiro *Super-Homem* (Richard Donner, 1978); aos oito anos ao *remake* de *Flash Gordon* (Mike Hodges, 1980) numa sessão lotada, sentada no chão, quase embaixo da tela, e aos nove às aventuras de *Annie* (John Huston, 1982), a valente musa infantil em seu vestidinho vermelho que desejei durante anos ter no guarda-roupa.

Na primeira sala de cinema em shopping center de Goiânia, aos domingos de manhã, assistia, na companhia de uma das minhas irmãs, aos desenhos animados clássicos da Turma da Mônica nos idos dos anos 1980. Não se tratava de cinefilia, mas uma forma de aprender sobre o mundo: a chave que usei, dentre outras disponíveis a uma pessoa com os privilégios que tive, para acessar a fantasia e a realidade que constituíram meu plano sensível.

Meu envolvimento profissional com o audiovisual teve início no ano de 2002, pela via do cinema documental, após entrar numa movimentada sessão no Cine

Cultura, pequeno cinema público situado no coração de Goiânia, para assistir *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2002) o gatilho que me fez sentir que, de alguma forma, era aquilo que eu queria fazer na minha vida. Meses depois me inscrevi na primeira oficina em Goiânia oferecida pelo extinto projeto DOCTV¹, responsável pela formação de toda uma geração de realizadora(e)s e pesquisadora(e)s do cinema documentário oriunda(o)s das cinco regiões do Brasil. Participei da primeira e de todas as oficinas que viriam a acontecer até o ano de 2005. Além de estudos, colaborei na produção de curtas-metragens e em 2006 tive meu primeiro trabalho, o documentário *Muitchareia*, exibido na mostra competitiva principal do VIII FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental.

Nos anos seguintes participei de oficinas e cursos no campo do audiovisual em Cuba e em Nova Iorque e fundei a produtora nonanuvem filmes em 2008, sempre com o interesse voltado ao cinema documentário. Fui convidada a compor a equipe de curadoria do festival de documentários *Pirenópolis doc* de 2016 a 2018. Também em 2018 tive a oportunidade de realizar um desejo antigo de proporcionar aos meus pares e às que vieram depois de mim a experiência de participar de cursos de formação em cinema de forma gratuita, um pouco do que vivi nas oficinas do DOCTV, por meio da 1ª, 2ª, 3ª e 4ª edições da REAU – Rodada de Estudos Audiovisuais², ciclo de estudos e mostra de filmes, inicialmente presencial e em seguida com continuidade em versões expandidas e totalmente *online* nos anos 2020 e 2022, com um alcance jamais imaginado.

Aqui faço um retorno cronológico para trazer o episódio que me liga de forma direta a esta pesquisa. Foi novamente numa sala pública de cinema que senti despertar em mim o grande interesse que tem orientado meu fazer poético, acadêmico e profissional: o trabalho com arquivos de imagens e sons.

Ao assistir no Cine Ouro ao filme goiano *Ressignificar*, da realizadora Sara Vitória (2009), e sobre ele trocar ideias dentro do extinto projeto *DesBitola*³, tive a percepção de que a interessante temática do filme, que muito me atraiu, foi eclipsada por um tratamento convencional fruto de uma montagem que *despotencializa* as imagens. Saí do cinema de alguma forma desafiada pelo assunto e instigada a imaginar outras possibilidades de uso de arquivos do passado. Surgia o desejo de realizar um filme sobre Goiânia a partir da retomada de imagens e sons de arquivos.

Então, com o objetivo de realizar o filme, iniciarei há alguns anos uma pesquisa sobre a(s) história(s) de Goiânia, seu universo simbólico e sobre as imagens que aqui foram produzidas. No início do percurso de construção do filme fiz uma imersão na História da cidade; suas micro-histórias; meus próprios lembretes e lembranças; documentos e imagens de arquivos de família (cartas, fotografias, filmes antigos); arquivos do Museu da Imagem e do Som – MIS; cinejornais produzidos na década de 1940 pelo DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda; materiais de pesquisas acadêmicas, procurando conhecer, por meio das imagens do passado, as visualidades que caracterizam meu local de origem e de partida para o mundo.

Munida desse vasto material produzido em variados suportes e épocas e da telecinagem das imagens que filmei em super 8 no ano de 2011, dei início ao processo de escritura de roteiro e montagem. Ao buscar uma forma para o filme que fizesse jus à potência das imagens encontradas, imaginei diversas possibilidades, não excludentes: a de reescrever a história de Goiânia por meio do gesto de rever imagens do passado; desenhar um retrato da cidade traçando outra versão à historiografia clássica; criar uma visualidade da minha cidade ao visitar seu imaginário e simbólico (poemas, músicas, artes visuais) revisitando também a minha história pessoal.

3 O projeto DesBitola – Ciclo de Debates do Cinema Goiano, iniciativa de produtoras e produtores independentes, aconteceu entre os anos de 2008 e 2009 em sessões mensais realizadas no Cine Ouro, Goiânia, com o objetivo de promover o debate e a reflexão sobre o fazer cinematográfico em Goiás.

1 Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro, o DOCTV, criado em 2003, foi o maior programa de produção de documentários com apoio estatal implementado no Brasil.

2 REAU – Rodada de Estudos Audiovisuais. Ciclo de estudos e mostra de filmes. @reau.go

Essa percepção começou a tomar forma justamente após a realização de um primeiro corte e minha insatisfação com o resultado que obtive. Nessa primeira versão utilizei na banda imagética as imagens de arquivos com sobreposição de banda sonora da gravação em *off* da minha voz na leitura de um texto escrito por mim, e outros arquivos sonoros de entrevistas provenientes de projetos realizados pelo MIS – Museu da Imagem e do Som com pioneira(o)s da fotografia em Goiás e personalidades ligadas à história da fundação e dos primeiros anos da capital goiana. Mesmo reconhecendo o valor de resgate de memória empreendido por essa estratégia de abordagem do objeto-arquivo, o trabalho se traduzia numa representação da história da cidade, com um viés informativo, fazendo dos arquivos de imagens meros elementos de ilustração dos fatos narrados na banda sonora e não agentes ativadores da imaginação, pelo espectador, de uma outra Goiânia que não aquela já trazida pelos livros didáticos.

Vale lembrar que bem antes de iniciar a produção do filme, eu me dedicava à realização audiovisual e aos estudos no domínio do cinema documentário, me interessando cada vez mais, à medida que me aprofundava nas pesquisas, pelos “cinemas não narrativos” (TEIXEIRA, 2004) e por formas não hegemônicas do fazer documental. E assim prossegui, em busca do filme que supostamente encontraria, um tanto apegada à pretensão de abarcar e de tornar visível, num único curta-metragem, o rico e volumoso acervo de que dispunha.

Abrindo mão de lançar um olhar para a História com h maiúsculo e interessada “numa abordagem mais particularizada” (HOLANDA, 2006) das histórias vividas em Goiânia, escrevi o roteiro para uma segunda versão. Permanecia minha narração em voz-over, dessa vez combinada à voz-over de pessoas convidadas, em leituras de cartas antigas coletadas na pesquisa – cartas pertencentes ao acervo do fundador de Goiânia, Pedro

Ludovico Teixeira, cartas da minha família e de outras famílias que narravam episódios pitorescos ocorridos na cidade, pequenas anedotas do cotidiano, trocas de afetos. Esses áudios seriam sobrepostos às imagens de arquivo e às imagens por mim filmadas. Gravamos todos os áudios, mas antes mesmo de inserir o material na *timeline* do programa de edição, percebi que, apesar de em tese fazer todo sentido, aquele, mais uma vez, ainda não era o filme que eu imaginava.

Isso porque, ao vislumbrar as possibilidades que mencionei anteriormente e ao tentar alcançá-las, já estava se operando na minha imaginação e no meu desejo (e então ali eu me dei conta) uma virada no projeto, que me afastava do documentário clássico e permitia ao trabalho uma espécie de expansão, de liberdade, abraçando o ensaísmo e abrindo espaço para uma reflexão que partia mesmo das imagens e da forma como elas me atravessavam. Uma reflexão, dentro do próprio filme, sobre o processo de produção – “tomada” e de montagem dessas imagens – “retomada” (LINDEPERG, 2010).

Assim, desobrigando-me da realização de um documentário, me permiti não apenas engendrar uma montagem criativa revisitando nosso passado histórico, mas sobretudo empreender uma jornada pela realidade e imaginário, inventando uma escrita que combinasse poesia, reminiscências, reflexão e contemplação, sem pretender prover-me (e a espectadora) com respostas e sim compartilhar dúvidas e impressões sobre nosso mundo.

Percebi que desejava, ao invés de apenas elaborar uma narrativa sobre Goiânia, deixar aflorar na tela “pensamentos ocasionados por” uma cidade (CORRIGAN, 2015) e talvez por tratar-se de minha cidade de origem, vi tais pensamentos se entrelaçarem à experiência mesma de ensaiar um retrato fazendo com que me inserisse nesse desenho, pessoal e subjetivamente. Entrava no não-lugar do filme-ensaio.

E por que digo não-lugar? Voltemos no tempo para lembrar que, por ocupar um lugar entre os despropósitos, indeterminado, aberto e em última instância indefinível, como colocou Adorno (2008), o ensaio percorreu, graças ao seu caráter múltiplo, um longo caminho desde os escritos de Montaigne até chegar à forma audiovisual, não sem inspirar perspectivas divergentes e por vezes conflitantes e permanecer, ainda, numa “desfronteira” (ROCHA, 2016).

Uma forma que pensa; uma culminação do cinema documentário; etnografia experimental; um ponto de vista documentado; documentário reflexivo; uma forma híbrida. Ainda ligado à literatura e sendo confundido com o cinema documentário, o filme-ensaio se faz consenso quanto a caracterizar um processo autorreflexivo; uma narrativa fragmentada que se constrói enquanto se pensa; uma interação entre a visão subjetiva da realizadora e a realidade que a atravessa.

Lembremo-nos de Michel de Montaigne, escritor francês que publicou em 1580 seus *Essais [Ensaaios]* e deu início à tradição literária do ensaio. Sobre esse primeiro livro, escreveu: “(...) sou eu mesmo a matéria deste livro” (MONTAIGNE, 2016, p. 40). Sua escrita não era confessional nem autobiográfica, podendo ser considerada uma autobiografia de uma mente (KRAMER, 2009). Ele seguia a si mesmo onde quer que seu pensamento se estabelecesse e sua atenção era sempre a mesma – aplicado, divertido e irresistivelmente eclético. Ele poderia saltar de um discurso de Platão sobre o poder dos sonhos para um comentário sobre o jantar no castelo – fazendo justiça a ambos. Discorria sobre os autores gregos e romanos de suas prateleiras e a vida prosaica, mas sempre retornando a si. Entre a sua história e a história do mundo que o cercava, ensaiava-se a si mesmo.

Provavelmente iluminado pelos escritos de Montaigne e Adorno, o filme *goyania – outubro ou nada*

(2022), depois de muito ser rascunhado em papel e nos programas de montagem, indicou-me uma senha para sua construção: poderia descrever um vínculo entre minha história pessoal e os acontecimentos pretéritos e atuais da minha cidade, questionando minhas impressões, visitando minhas lembranças mais antigas e investigando os sentidos das imagens encontradas, as que eu mesma produzi e, enfim, as que me constituem, caracterizando um fazer ensaístico.

Compreendo o gesto ensaístico, como por exemplo, o de deslocar o sentido de um registro de um chefe de Estado travando uma conversa com um trabalhador negro da construção da capital, ao comentar em voz-over que aquela foi a única imagem de um homem negro encontrada nos registros realizados pelo DIP e preservada pelas arquivistas. Também é um gesto ensaísta compartilhar com a espectadora o questionamento sobre aquela conversa ser uma simulação para a câmera e para o público que cercava a comitiva de Getúlio Vargas ou uma real troca de ideias, bem como observar que aquela possante narração em voz-over dos cinejornais não liberava à espectadora espaço para o pensamento, questionando, em seguida, a minha própria narração em voz-over.

Nesse ponto de inflexão do filme iniciei meu doutoramento: para que da compreensão do trajeto que me conduziu ao filme-ensaio resultasse tanto a poética como uma construção reflexiva sobre o processo de sua criação. Para isso, desenhei um programa de trabalho dividindo a pesquisa em três etapas consecutivas: cumprimento das disciplinas obrigatórias e eletivas; retomada da montagem e finalização do filme; escrita da tese.

Conforme era natural acontecer, já que a execução de uma pesquisa acadêmica sofre revezes, ocorreu uma justaposição das duas últimas etapas. Na verdade, como traz Sílvia Zamboni (2012), as etapas do

processo de pesquisa em arte não se sucedem sempre de modo linear e variam de trabalho para trabalho. Por isso, entendo que essa concomitância entre a finalização da poética e início de escrita da tese, embora parecesse retardar o processo como um todo, se mostrou também bem-vinda quando considerada a natureza teórico-prática dessa pesquisa em arte e o ganho a partir de uma articulação realmente viva e fluida entre as descobertas da ilha de montagem e o pensamento teórico que as ilumina e é por elas iluminado.

Abro aqui um espaço para trazer um outro acidente de percurso, que, se por um lado obstaculizou a montagem do filme e conseqüentemente retardou a escrita, por outro lado contribuiu para acrescentar ao filme um certo “peso” ou “tensão”: o conturbadíssimo contexto político brasileiro e mundial e a pandemia da COVID-19 que desestabilizaram a minha rotina e meu estado emocional a partir do dia 13 de março de 2020. Desde então me senti imbuída de uma espécie de “missão” a cumprir – explicitar tanto na poética como na tese a demanda íntima, estético-política de refletir sobre o papel das imagens na história que atravessamos, principalmente no Brasil, buscando efetivamente a construção de conhecimento por meio de uma espécie de política da imaginação.

Afinal, podemos entender que a ensaísta é aquela que observa criticamente seu tempo, mantendo uma relação de contemporaneidade com sua época. Segundo o filósofo Giorgio Agamben, contemporâneo

não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la

segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Acredito, assim, que a mediação operada pela realizadora ensaísta que critica, questiona, vira e revira a realidade ao seu redor constitui um gesto de resistência ao “escuro” de sua época, mesmo sabendo que (ou justamente porque) ela não pretende chegar a uma conclusão ou atingir uma verdade definitiva. A liberdade que retira dessa realizadora uma necessária conexão com formas hegemônicas de construção de narrativas lhe abre espaço para a tentativa, para a experimentação e principalmente para ensaiar uma “escrita” de si que diz ao mundo.

Para alguns estudiosos, como Rascaroli (2009) e Bellour (2011), a estrutura do filme-ensaio há de pressupor uma enunciadora que fale por meio de uma narradora de forma evidente e pessoal, expondo sua própria subjetividade, endereçando-se diretamente à espectadora tomada como indivíduo, e não como plateia, numa tentativa de estabelecer uma relação dialógica, em que a última se torne a partir de então ativa – intelectual e emocionalmente, e interaja com o “texto” (RASCAROLI, 2009, p. 34-35).

Ao estabelecer essa conversa com o sujeito do outro lado da tela, a ensaísta não apenas o torna presente, mas o retira de uma postura de observador e, segundo Rascaroli (2009), o insere numa posição capaz de formular respostas às questões colocadas pela narrativa. Alinhando esse raciocínio à noção desenvolvida por Jacques Rancière, pode-se inferir que o filme-ensaio “exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da ‘história’ e fazer dela sua própria história” (RANCIÈRE, 2014, p. 25). Conclama e ao mesmo

tempo faz emergir a presença de uma espectadora emancipada.

goyania – outubro ou nada (2022) se propõe, enfim, o desafio de entabular um diálogo com a espectadora que a leve a interagir com o filme, compartilhando a construção de outras versões à historiografia clássica não apenas dessa, mas de qualquer outra cidade. Assim, nesta pesquisa, retomo o processo de realização cinematográfica, comentando o referencial teórico, audiovisual e literário, a inspiração, as ideias e dúvidas, as reminiscências e inquietações, enfim, que possibilitaram entrelaçar imagens e sons de arquivo a objetos diversos para reinventar a história e *imaginar* outros mundos.

cinema de arquivos

*A prova cinematográfica, onde de mil quadros se compõe uma cena, e que, desenrolada entre um ponto luminoso e um lençol branco, faz levantar os mortos e os ausentes, esta simples fita de celulóide impressa constitui não só um documento histórico, mas um pedaço da história.*⁴
(Boleslas Matuszewski, 1898, tradução da autora)

Se, como diz o pesquisador Laurent Véray (2003, p. 73, tradução da autora⁵), “o uso de arquivos sem o esforço do conhecimento e do pensamento não interessa à historiografia”, seu uso sem a liberdade da imaginação tampouco interessa ao cinema sobre o qual se debruça este trabalho. Isso porque a noção de imaginação permeia toda a escrita desta tese, não apenas por ser um dos vieses que escolhi para pensar as categorias conceituais aqui discutidas, mas sobretudo por traduzir uma preocupação constante no meu fazer poético ligado ao uso de arquivos, inspirada pela aparentemente singela colocação de Didi-Huberman (2012, p. 208): “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação”.

Assim sendo e considerando a importância de refletir, na condição de artista-pesquisadora, sobre o processo criativo do filme *goyania – outubro ou nada* (2022) que parte da apropriação de arquivos audiovisuais tomados como base para se construir uma ou algumas histórias sobre a cidade, julgo oportuno principiar adotando um entendimento acerca do que vem a ser minha matéria primordial: o material de arquivo, já que é a partir dessa categoria imagética que o filme foi erigido.

Cinejornais produzidos na década de 1940 e 1950 pelo DIP – Departamento de Informação e Propaganda; telerreportagens do acervo CEDOC – Centro de Documentação da Televisão Anhanguera (filhada

⁴ No original: “L’épreuve cinématographique, où de mille clichés se compose une scène, et qui, déroulée entre un foyer lumineux et un drap blanc, fait se dresser les morts et les absents, ce simple ruban de celluloid impressionné constitue non seulement un document historique, mais une parcelle de l’histoire.” (MATUSZEWSKI, 1898)

⁵ No original: “L’utilization des archives sans effort de connaissance et de pensée ne présente pas d’intérêt pour l’historiographie.” (VÉRAY, 2003, p. 73)

à Rede Globo); filmes de ficção em 35mm das décadas de 1950, 1960 e 1970; filmes de família e antigas entrevistas acadêmicas – todo esse material foi aqui, em uma primeira fase do processo, tomado como *documento*, assim como definido por Jacques Le Goff (1990): “o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram” (p. 7). Resultado do esforço da sociedade que o gerou com o intuito de impor ao futuro determinada imagem de si própria, torna-se monumento. Le Goff (1990) defende que “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (p. 6).

Le Goff ancorou seu entendimento no raciocínio antes desenvolvido por Foucault, para quem a função fundamental da história é não mais interpretar o documento nem determinar se diz a verdade, mas “trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis” (FOUCAULT, 2004, p. 7). Abraçando essa noção e olhando para os arquivos audiovisuais como documentos-monumentos, podemos dizer que o trabalho da historiadora se assemelha ao da realizadora cinematográfica, a quem não deve interessar a “veracidade” de um arquivo, mas, primeiramente, investigar o contexto de sua elaboração: a serviço de quem foi produzido, com qual objetivo e por que foi preservado. O material carece de profunda análise, demandando tanto crença quanto desconfiança, desafiando discernimento e capacidade de interpretação.

Segundo o historiador da arte Georges Didi-Huberman (2012), “o próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar” (p. 210) e carrega, como documento de cultura, uma “possibilidade de arqueologia crítica e dialética” (p. 211). Alerta que tentar fazer essa arqueologia é se arriscar por “traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrôni-

cas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem” (p. 211-212).

Quando pensamos em imaginação e montagem, estamos falando também do próprio ato criativo que edifica uma obra audiovisual. E se dado produto audiovisual toma por base arquivos do passado,



abre-se a possibilidade de construção, pela montagem, de narrativas criativas sobre o passado histórico, revisitando-o, questionando-o, propondo um outro olhar sobre uma imagem fixa, um evento registrado em filme, um material sonoro.

Não por acaso, ao considerar filmes que de alguma forma abordam fatos, figuras, eventos históricos, pensamos em filmes de arquivo, ou como preferem algumas: filmes de montagem. Pois é por meio da montagem que a realizadora opera a resignificação do “real”

Figura 1: imagem do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

contido nas imagens. Valendo-se de recursos de edição, pode-se deslocar, recortar, rimar e repetir, lentificar, reenquadrar, inverter, congelar (os sons e) as imagens. O acervo imagético-sonoro é um ponto de partida a ser trabalhado na mesa de montagem para a recriação de “verdades”, de novas histórias, de retratos mais complexos do mundo em que vivemos.

O cinema documentário, porta, já em sua etimologia, uma vinculação ao que é da ordem do documento, da prova de veracidade, da demonstração, de representações oficiais. O documentário clássico não pretende se distanciar da função informativa e da descrição de fatos, almejando preencher lacunas – da memória, do tempo, das ideias e revelar realidades preconcebidas acerca de situações e sujeitos.

Segundo a estudiosa do cinema documentário Stella Bruzzi (2006, p. 13, tradução da autora⁶), que inicia sua “análise do documentário como uma perpétua negociação entre o evento real e sua representação”,

a questão fundamental do filme documentário é a maneira pela qual somos convidados a acessar o documento ou registro por meio da representação ou interpretação na medida em que o material de arquivo, ao invés de um ponto de referência estático, se torna mutável. (BRUZZI, 2006, p. 17, tradução da autora⁷)

Existe hoje uma profusa gama de filmes documentários, experimentais, ensaísticos, que se valem da apropriação de imagens de arquivo para compor sua narrativa e diversas estratégias de abordagem desses objetos são por eles adotadas. O sentido dos arquivos, por conseguinte, vai sempre depender da forma como são contextualizados: seu significado terá variações de acordo com a moldura em que serão afixados, apesar de existir uma tendência na crença de que a significação lhes é inerente.

Tomo emprestada a questão colocada por Andréa França, Consuelo Lins e Luiz Rezende:

Como trabalhar, no campo da arte, com essa perda gradual da história de cada imagem, de cada plano, de cada documento? (...) Como trabalhar com imagens descoladas de seu contexto social, histórico e, ao mesmo tempo, evocar a história complexa dos olhares que se colocaram sobre elas? (FRANÇA; LINS; REZENDE, 2011, p. 64)

Pois não interessava a esta proposta e tampouco a uma crescente parcela de realizadoras que têm arquivos audiovisuais como objeto e tema de trabalho, simplesmente usar esse material como ilustração de algum tipo de informação geralmente fornecida por uma entrevista ou para confirmar uma ideia predeterminada por um roteiro comprometido com uma “verdade” estabelecida pelas fontes históricas tradicionais. Ao contrário, percebe-se a proliferação de um fazer cinematográfico que pretende “abrir” as imagens e problematizar circunstâncias do passado que por certo nos afetam e se encontravam no escuro de gavetas imemoriais.

Seguindo esse pensamento e de forma a operar uma ressignificação dos arquivos ou mesmo uma reinvenção do passado, me senti, desde então, compelida a realizar um gesto constante de questionamento. Compreendi que, questionando a imagem, dela desconfiando, eu poderia *qualificá-la*. Qualificar uma imagem pode ser entendido aqui como o gesto contrário ao de desqualificá-la simplesmente porque sofreu uma manipulação. Ora, todas as imagens do mundo sofrem, de saída, algum tipo de manipulação (DIDI-HUBERMAN, 2013). Pretendi qualificar imagens ao acolhê-las justamente pela espessura da carga de intervenção que continham e/ ou pela potência de interpretação e operações que desafiavam. E, ao combiná-las com outras imagens e mais outras, almejava, assim por diante, ensaiar um olhar que problematizasse e coubesse num mundo que transborda imagens por todos os lados.

6 No original: “an analysis of documentary as a perpetual negotiation between the real event and its representation” (BRUZZI, 2006, p. 13)

7 No original: “The fundamental issue of documentary film is the way in which we are invited to access the ‘document’ or ‘record’ through representation or interpretation, to the extent that a piece of archive material becomes a mutable rather than a fixed point of reference” (BRUZZI, 2006, p. 17)

uma pesquisa em poéticas artísticas

Não seria bom que os poetas e os escritores se exprimissem de vez em quando sobre seu material, suas criações, sobre prosa, poesia, fragmentos, versos e frases? Creio que daí poderia surgir uma teoria respeitável, no âmbito da qual o processo estético se apresentaria não apenas como fruto da criação, mas também como fruto da reflexão sobre a criação. Além do mais, tal teoria teria a vantagem de ser de origem ao mesmo tempo racional e empírica.
(Max Bense, [1947]⁸/2014).

Então esse mundo que se derrama em imagens, ele, que (in)justamente e em grande medida não tem sido capaz de preservar e tampouco de ver suas próprias imagens, me demandou, como artista, a recriá-lo, e como pesquisadora, a refletir sobre esse processo.

Reformulo. Como artista me senti interpelada a reinventar o mundo, revisitando suas histórias, reempregando suas imagens, tentando, enfim, me relacionar de forma sensível com o tempo deste mundo, quem sabe apaziguar algumas inquietações. E, como pesquisadora, tenho sido movida a investigar os meandros do processo de criação por um desejo de constituir e compartilhar um pensamento acerca dessa poética, uma forma de restituir ao mundo desmontado o conhecimento construído com as imagens de que me apropriei.

Ao pensar em restituição, chamo atenção para os perigos da amnésia. Se os arquivos reempregados no filme *goyania – outubro ou nada* (2022) não estivessem preservados, não haveria imagens e sons a serem remontados, memórias não seriam reconstruídas. Enfim, esse filme não existiria tal como ele é.

O esquecimento pela perda de imagens bloqueia as possibilidades de evitar no futuro os mesmos erros históricos que colecionamos, impede que a memória seja reelaborada para cicatrizar feridas profundas nunca devidamente curadas, restando uma latência incômoda como um pesadelo que em qualquer noite pode voltar.

Como realizadora dedicada aos arquivos e como pesquisadora da imagem, pretendo que esta tese sirva como um estímulo de retorno aos arquivos, sejam eles públicos ou privados. Que sirva como uma lembrança de que a preservação da memória audiovisual, a criação de acervos e sua *experimentação* nos permitem ser mais donas de nossas próprias histórias, sobretudo para reinventá-las.

Durante muito tempo me perguntei como instrumentalizar essa investigação, como construir um pensamento sobre minha poética sem aprisioná-la em explicações e justificativas textuais. A pesquisa em poéticas artísticas não se constitui como uma interpretação nem se pretende uma crítica da obra. Tampouco me interessava realizar uma análise do meu próprio filme ou apresentar um memorial descritivo elencando os pressupostos teóricos e metodológicos que orientavam a criação.

Isso porque, havendo um período de concomitância entre a montagem do filme e a escrita da tese, o que me interessava e cabia era garantir que o aporte teórico que eu recebia fosse investido na produção audiovisual de forma a construir e compartilhar um conhecimento em arte. Muito me honrará se esse conhecimento oferecer noções e ideias para outros estudos das poéticas artísticas em geral e do cinema de arquivos, do filme-ensaio, da montagem e para o desenvolvimento de novas pesquisas sobre a cidade e suas relações com a história e a imagem, dentre outras possibilidades no campo das humanidades.

⁸ Foi publicado pela primeira vez em 1947 na revista Merkur, número 3. Tradução de Samuel Titan Jr.

Interessou-me, e ainda hoje me interessa, fazer do rememoração do processo uma oportunidade para a descolonização das metodologias, não apenas utilizando na escrita uma forma aberta, mas indo além de uma revisão bibliográfica para recontar a nossa história por meio das imagens, da autobiografia, da fabulação e de referenciais poéticos.

Pretendi realizar e estimular a formulação de sucessivas demandas ao real, a exemplo da razão da manutenção de nomes de avenidas e monumentos em louvor à violência de nossa colonização; a urgência no resgate, preservação e reapropriação pela academia e por outros produtores de conteúdo das imagens de violência do Estado; como reativar as imagens intencionalmente apagadas?; o estímulo ao questionamento constante das imagens que nos chegam pela televisão, pela tela do cinema, pelos *streamings*, pelas redes sociais digitais e pelos álbuns de família – desconfiar das imagens.

Shaun McNiff (2008) entende que a “busca por um método é sempre caracterizada como uma prova severa de tensões, contendas, um certo grau de caos e de destruição de hipóteses acalentadas” (p. 39, tradução da autora⁹), mas garante que “invariavelmente o encontro com essa experiência é o mecanismo transformador que leva o pesquisador a novas descobertas importantes” (p. 39, tradução da autora¹⁰).

Interessava-me criar uma forma que interligasse o rigor da pesquisa acadêmica à fidelidade ao fazer poético, compreendendo que

O artista/pesquisador se coloca como um observador implicado em seu objeto, com o dever de dele distanciar-se o suficiente para criar “espaço” para a observação e a interpretação, num vai e vem semelhante ao que exercita quando da fatura do seu trabalho. Esse espaço é tensionado pela

rememoração da experiência, pela autocrítica e, por conseguinte, pela invenção. A implicação do artista/pesquisador com seu objeto de estudo contraria em muito a requerida em alguns campos do conhecimento onde o pesquisador deve, de certa forma, isolar seu objeto a fim de aplicar-lhe o rigor do método. (GONÇALVES, 2009, p. 139)

Influenciada pelas ideias de Didi-Huberman (2019, p. 132), que aposta na montagem – que “supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído” – como forma de conhecimento, assim como se desmonta um relógio para entender melhor como funciona, procedi literalmente a uma desmontagem, uma divisão do filme em onze sequências, acompanhadas de uma remontagem de fotogramas e do texto da narração em voz-over.

Utilizei, assim, a montagem como metodologia: montagem das imagens, dos sons, das ideias, do texto, das referências, deixando espaço aberto para a liberdade do pensamento, acolhendo a inflexão ensaística que a escrita tomou.

Assumi a construção de uma escrita em aproximação com o objeto, por defender a ideia de que “a forma e o conteúdo podem e devem se identificar, o que quer dizer que a reflexão sobre o processo de criação de um filme-ensaio pode ser escrita de maneira ensaística, num movimento contínuo que questiona, vira e revira seu objeto.” (DUARTE, 2023).

Após uma desmontagem, costumamos olhar para cada uma das peças isoladamente como se fosse a primeira vez, examinando, descobrindo ali novos contornos e detalhes que não havíamos percebido. À medida que procedemos ao reencaixe desses elementos, outras tramas se organizam dentro de nós, ideias vêm à tona, uma compreensão se estabelece.

⁹ No original: “The search for a method, in art, and research, is invariably characterized by a crucible of tensions, struggles, a certain degree of chaos, and even the destruction of cherished assumption.” (MCNIFF, 2008, p. 39)

¹⁰ No original: “Invariably the encounter with this experience is the transformative engine that carries the researcher to significant new discoveries.” (MCNIFF, 2008, p. 39)

Ao desmontar as sequências do filme e ver imagens e texto numa tela branca de rolagem infinita, irromperam lembranças que não constavam no caderno de notas, os aforismos, a autocrítica. Durante uma década me envolvi com o *goyania – outubro ou nada* (2022), um curta-metragem. Havia ali muito de mim, um quinto da minha vida, e claro, muito de Goiânia também. Revisitei não apenas o fazer poético, mas minha história de vida, de realizadora e de pesquisadora, o que me trouxe entendimento sobre várias escolhas.

Procedi de forma a não fazer dos fotogramas ilustração dos assuntos, pelo contrário, pois à medida que revisitava as imagens, elaborava os conceitos que delas partiam, refletia sobre as operações que elas desafiavam. O processo de investigação se constituiu como uma obra autônoma, ligada ao filme não por uma relação de dependência e sim de complementaridade.

A tese não remontou o filme tal qual ele se mostra originalmente, algumas sequências acabaram por se avizinhar por compartilharem as mesmas noções mobilizadas pelas imagens e sons, como as de número 3, 4, 5, 6 e 10, originando um longo pensamento sobre narração e vozes ensaísticas.

Revisitando as sequências 1 e 2, fiz uma reflexão sobre descoberta, apropriação e preservação dos arquivos; cinema e poesia; o mergulho em imagens e o que dele *respinga*; cinema doméstico; fabulação e sobre uma noção que emergiu – *sob o risco do arquivo*. Quase todas as sequências demandaram diálogos com filmes diversos, operando um cruzamento de imagens e conceitos para além daqueles suscitados no próprio *goyania...* (2022).

As noções de imaginação, montagem; *collage* e filme-ensaio perpassaram todas as sequências e mais de-

tidamente as de número 7, 8, 9 e 11 que examinaram a construção do imaginário de Goiânia; o contexto da sua fundação e construção; as estratégias de repressão da legítima ocupação da cidade; a construção e destruição da memória arquitetônica; as representações do indígena, do homem negro, da mulher e do feminino.

Nesse ir e vir do pensamento refleti sobre o não realizar tudo o que desejava e percebi que realizei algo que não sabia.

Por meio da trilha sonora final deixo clara a inquietação e o sentimento profundo que guiaram meu caminho e meu pensamento, que, vale repetir, em nenhuma ocasião avançou num sentido único, os vários momentos entrelaçados como um tapete, como bem imaginou Adorno (2008).

A tese se permitiu, enfim, construir-se enquanto se pensava, sem pretender chegar a uma conclusão, um fechamento. Firme no entendimento de que o pensamento por imagens jamais será capaz de esgotar uma releitura do mundo, esta investigação finaliza sem concluir, assim como o filme *goyania – outubro ou nada* (2022). Aqui, ao invés da dedução conclusiva, deixo duas imagens: pergunta e reflexão.



Figura 2: imagem do filme *Correspondências* (2016)

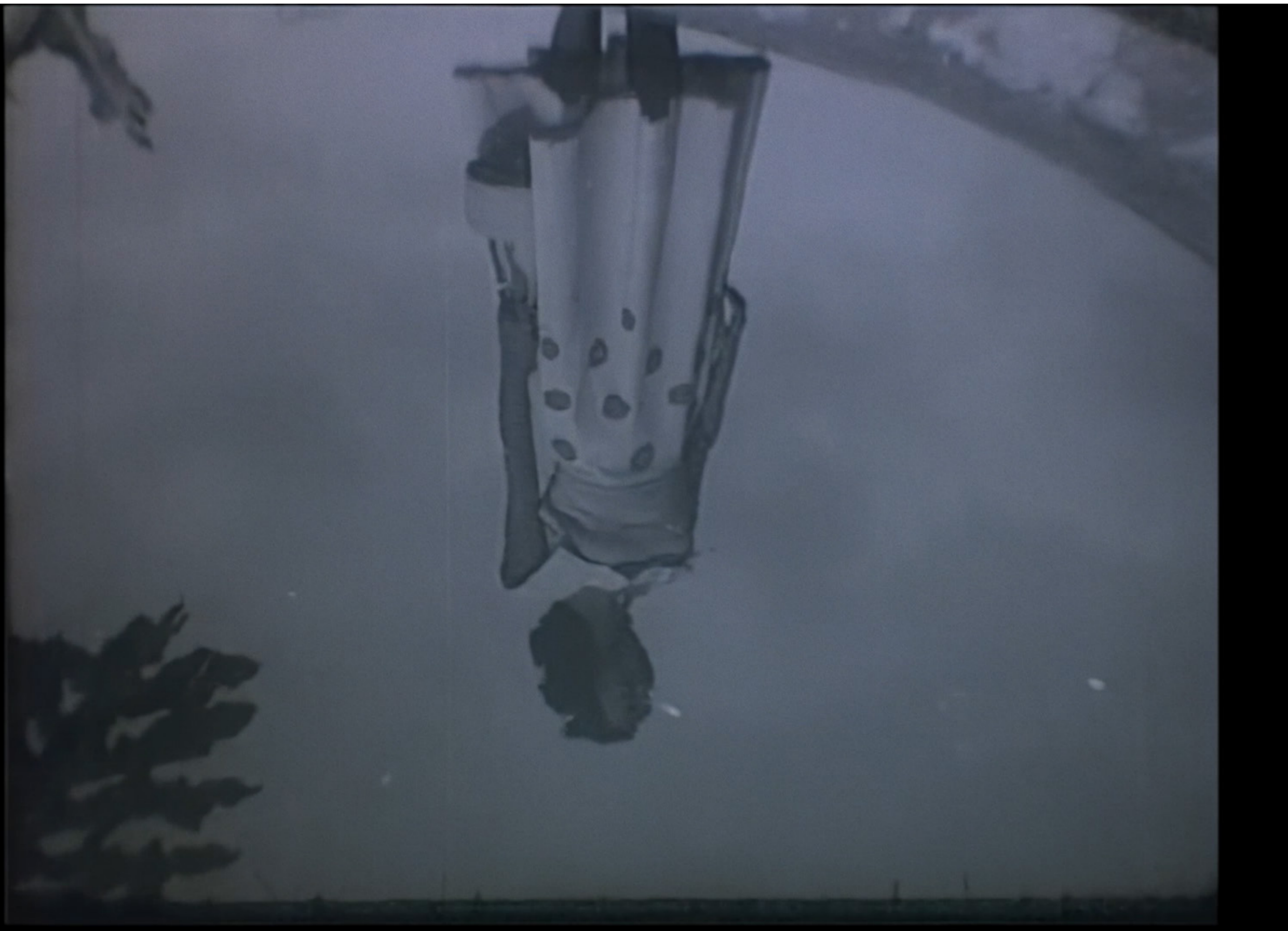


Figura 3: imagem do filme
*goiania – outubro
ou nada* (2022)

*Minha mais querida,
É insuportável a (im)possibilidade de me dirigir a você*

*Ir ao seu encontro sem medo ou vergonha
Me entregar, te despir
Por que há tanto tempo eu ensaio a palavra perfeita, o
momento ideal?*

*Irreal
Sempre adiante
Eu poderia falar dos seus melhores momentos, da sua obra
que mais me agrada
E soar catequese*

*Poderia apontar tantas das suas falhas
Fazendo juízo
Ou simplesmente me declarar
Gritar o amor
Sendo mulher*

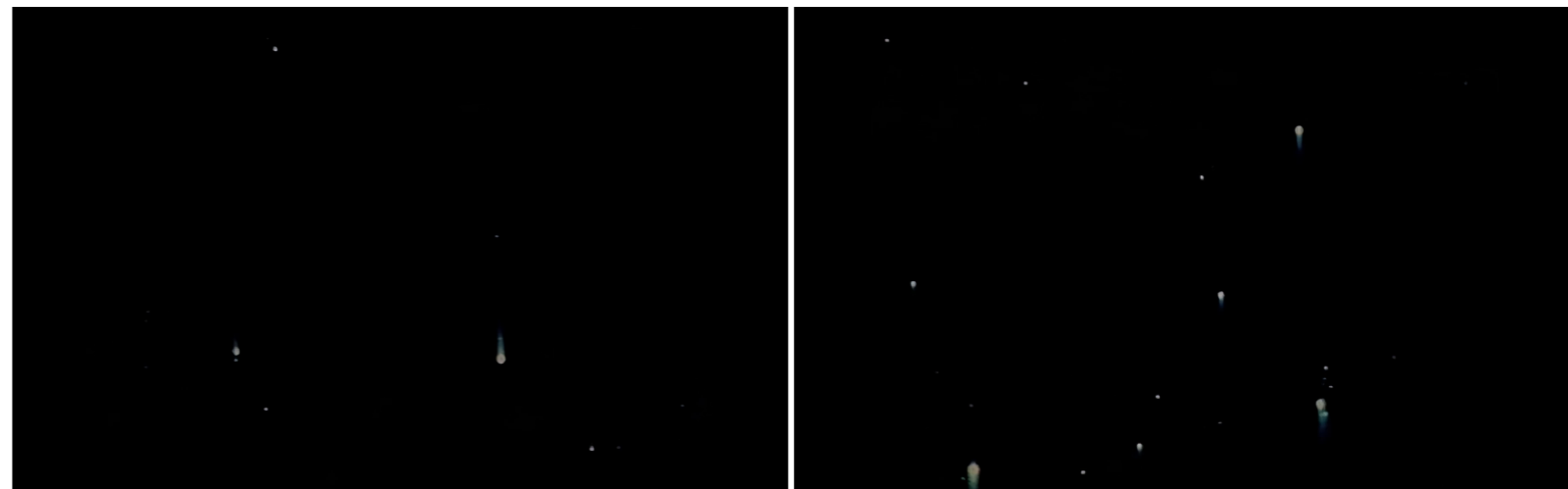
*Tanto temi
Fugi
Trilhei um círculo*

*Sabendo, desde o início,
Um trapézio sem proteção*

(goyania - outubro ou nada, 2022)

Não comecei com a tela totalmente escura num *fade in*, mas com poeira de luz: estrelas, trazendo o brilho que veio do passado. Estrelas nascem, evoluem e liberam energia ao viajar numa velocidade assombrosa. Seu piscar é o resistir às mudanças de ares cósmicos rumo a um encontro duvidoso: provavelmente estarão mortas quando sua força nos atingir, mas até então sua luz segue pulsando, primeiro mais forte, chegando azulada, e depois abrandada, em tons de vermelho, já em sua última etapa de vida. Não assimilamos seu apagar,

pois a luz de bilhões de outras estrelas igualmente nos alcança, infalível, desde que tentamos nos entender como espécie, nos guiando por águas e terras; nos salvando de nossos abismos; iluminando sonhos ou tocando nosso real, eternamente, essa luz que veio do passado.



Ofereci simples frestas de luz impressas na película (figura S 1.1) em duração suficiente para figurar um céu estrelado, um lugar com profundidade infinita para (se) construir, (se) constelar, para imaginar (-se): um lugar de criação partilhada, a partir de vestígios do passado. Assim iniciei minha tentativa de construção de conhecimento por imagens, levando junto comigo a espectadora: para que, de uma carta destinada à minha cidade de origem e fundada em imagens registradas em seu território em tempos diversos, aflorem recordações, histórias, perguntas, emoções. Para que irrompa a imaginação, seja a partir da Pedra do Bendegó¹¹, de alguma poeira em veludo ou de vagalumes brincando.

Tomei contato com os fotogramas acima no ano de 2011, durante a pesquisa para o filme *goyania - outubro ou nada* (2022), visualizando um conjunto de imagens dessa cidade arquivadas no centro de documentação de uma emissora de televisão.

Acompanhada por um técnico da instituição e guiada por fichas reunidas num arquivo de texto

Figura S 1.1: imagens do filme *goyania - outubro ou nada* (2022)

¹¹ Encontrado no sertão baiano em 1784, o meteorito de Bendegó é o maior exemplar da coleção brasileira de amostras extraterrestres. Estudos defendem a importância de meteoritos como autênticos arquivos repletos de informações sobre o que ocorreu nos primórdios do sistema solar e nos processos de diferenciação química dos planetas e asteroides.

contendo numeração das fitas, tempo de duração e indicações de conteúdo (figura S 1.2) localizadas por meio de palavras-chave como Goiânia; história; capital; transferência da capital; Pedro Ludovico Teixeira¹²; Venerando de Freitas¹³; fundação; inauguração; pedra fundamental; batismo cultural¹⁴, passei várias tardes mergulhada numa imagética de outros tempos e suas respectivas texturas, cores, paisagens.

12 Pedro Ludovico Teixeira (1891-1979) foi o idealizador e árduo defensor da criação de uma nova capital para o Estado de Goiás, e seu fundador. É considerado uma das mais importantes lideranças políticas da história do estado. Imagens nas sequências 4, 6, 10, 11.

13 O professor Venerando de Freitas Borges (1907-1994) foi o primeiro prefeito de Goiânia. Imagens nas sequências 2, 5, 11.

14 O batismo cultural de Goiânia aconteceu no dia 05 de julho de 1942. Imagens na sequência 4.

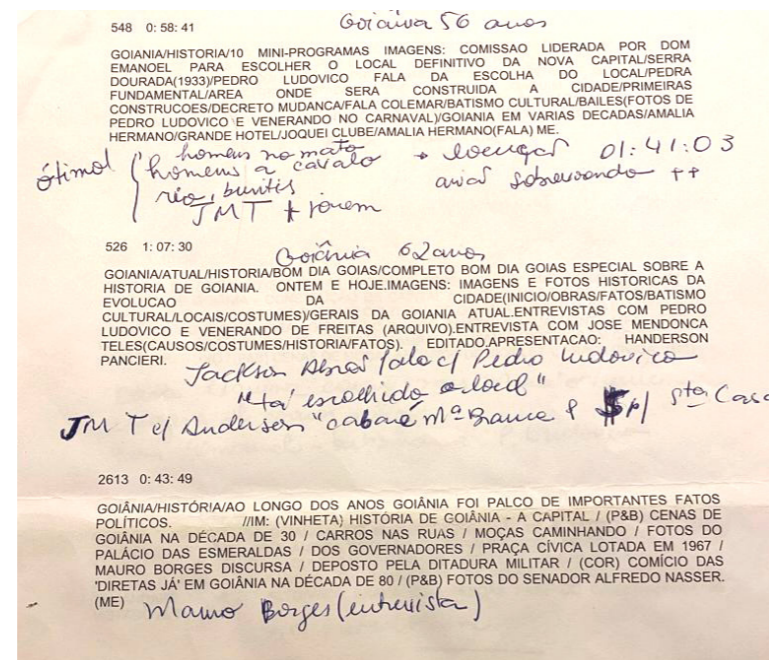


Figura S 1.2: documentos de trabalho do filme *goiania – outubro ou nada* (2022)

Aquela época, os itens do acervo do então Centro de Documentação da Organização Jaime Câmara (CEDOC OJC) por mim consultados e visionados eram constituídos por material produzido e exibido pela emissora de televisão do grupo (TV Anhanguera) e por material produzido alhures e nela veiculado, provavelmente oriundo da Rede Globo. Valho-me aqui da imprecisão do termo “provavelmente”, porque, de fato, não constavam nem nas fichas de catalogação (figura S 1.3) nem tampouco no material que visualizei, informações técnicas de qualquer ordem sobre os registros ali depositados. E, ao usar o termo “depositados”, me posiciono como pesquisadora de arquivos audiovisuais chamando atenção para a inadequação das condições de catalogação e acessibilidade de todo aquele acervo, que (repito, até 2011), se mostrava mais como um depósito não apenas

de fitas quadruplex, U-MATIC, BETACAM e outros materiais sensíveis, mas principalmente de um mero depósito de nosso patrimônio audiovisual.

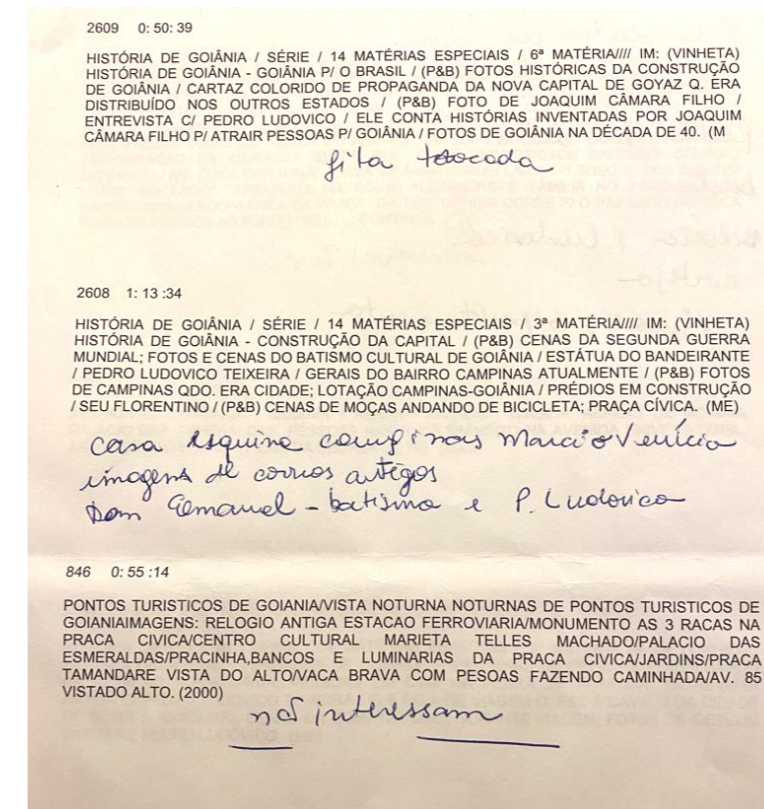


Figura S 1.3: documentos de trabalho do filme *goiania – outubro ou nada* (2022)

A Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), considerando a necessidade de implementação de uma política que norteie a preservação audiovisual no Brasil, elaborou em 2016 o Plano Nacional de Preservação Audiovisual contemplando instituições públicas e privadas detentoras de acervos audiovisuais. Consta em seu diagnóstico, entre outras, a articulação ineficiente entre as instituições públicas e privadas de preservação, bem como entre as unidades federativas; disparidade entre os acervos espalhados pelo Brasil, com concentração de recursos e ações no eixo Rio de Janeiro-São Paulo e a existência de instituições detentoras de acervos audiovisuais com diagnóstico e catalogação deficiente dos acervos (ABPA, 2016) – situações que identifiquei durante a pesquisa imagético-sonora para o filme.

Trago para este trabalho a problemática da preservação audiovisual em nosso estado porque diz

respeito tanto à reflexão em curso no âmbito desta pesquisa e à condição de possibilidade de realização do objeto-filme e de outras pesquisas e obras artísticas erigidas a partir de materiais de arquivos, quanto à mais-do-que-nunca fundamental salvaguarda de nossa memória audiovisual, parte integrante do patrimônio cultural do Brasil, alvo de ataques do “ex-governo” federal (2018-2022), a exemplo do fechamento e suspensão das atividades da Cinemateca Brasileira¹⁵ por quase dois anos, uma enchente em um de seus edifícios em fevereiro de 2020 e um incêndio em julho de 2021.

Após a visualização do material pré-selecionado por mim a partir das informações catalogadas, formalizei um requerimento de cessão dos trechos que me interessaram, acompanhado por uma carta de concordância subscrita por um dos herdeiros (hoje falecido) de Pedro Ludovico Teixeira, já que os arquivos escolhidos giravam em torno de sua presença. O requerimento foi deferido e as cópias me foram entregues em DVDs.

Se o primeiro contato com os arquivos me proporcionou verdadeiro encantamento, vê-lo e revê-lo me despertaram sentimentos confusos e grandes desafios. A historiadora e pesquisadora com profunda vivência em arquivos, Arlette Farge (2009, p. 18), assim traduz esse momento: “depois do prazer físico da descoberta do vestígio vem a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele”.

Esse encantamento inicial aconteceu como uma atração irresistível que senti pelos arquivos, um fascínio pela descoberta de um tesouro perdido contendo uma “verdade” a ser revelada. Esse tipo de paixão me expôs, durante um período, aos riscos da proximidade excessiva dos objetos audiovisuais, me impedindo de enxergá-los para além da sua materialidade, como se, em determinado ponto dessa aproximação, me percebesse despossuída das minhas lentes e fosse tomada pelo efeito

da presbiopia: perto demais para ver, tomando a superfície por garantia, como se já soubesse tudo o que aquelas imagens seriam e poderiam, estando apta a controlá-las de perto, e assim, “explicá-las”, dando a elas um limite ou então conformá-las a um projeto prévio, utilizando-as como informação, prova ou mera ilustração.

Porém, com o tempo vivido diante das imagens (e lá se vai uma década), encontrei a minha justa distância e compreendi que estava face à história e que meu projeto seria questionar incansavelmente essas imagens, percebendo nelas as camadas do tempo incrustado, os poderes que as constituíram e as preservaram, seu fora de campo, suas singularidades. Desejei mais a pergunta do que a resposta, aceitando a natureza lacunar, imprecisa, todavia potente, da construção de um conhecimento por imagens.

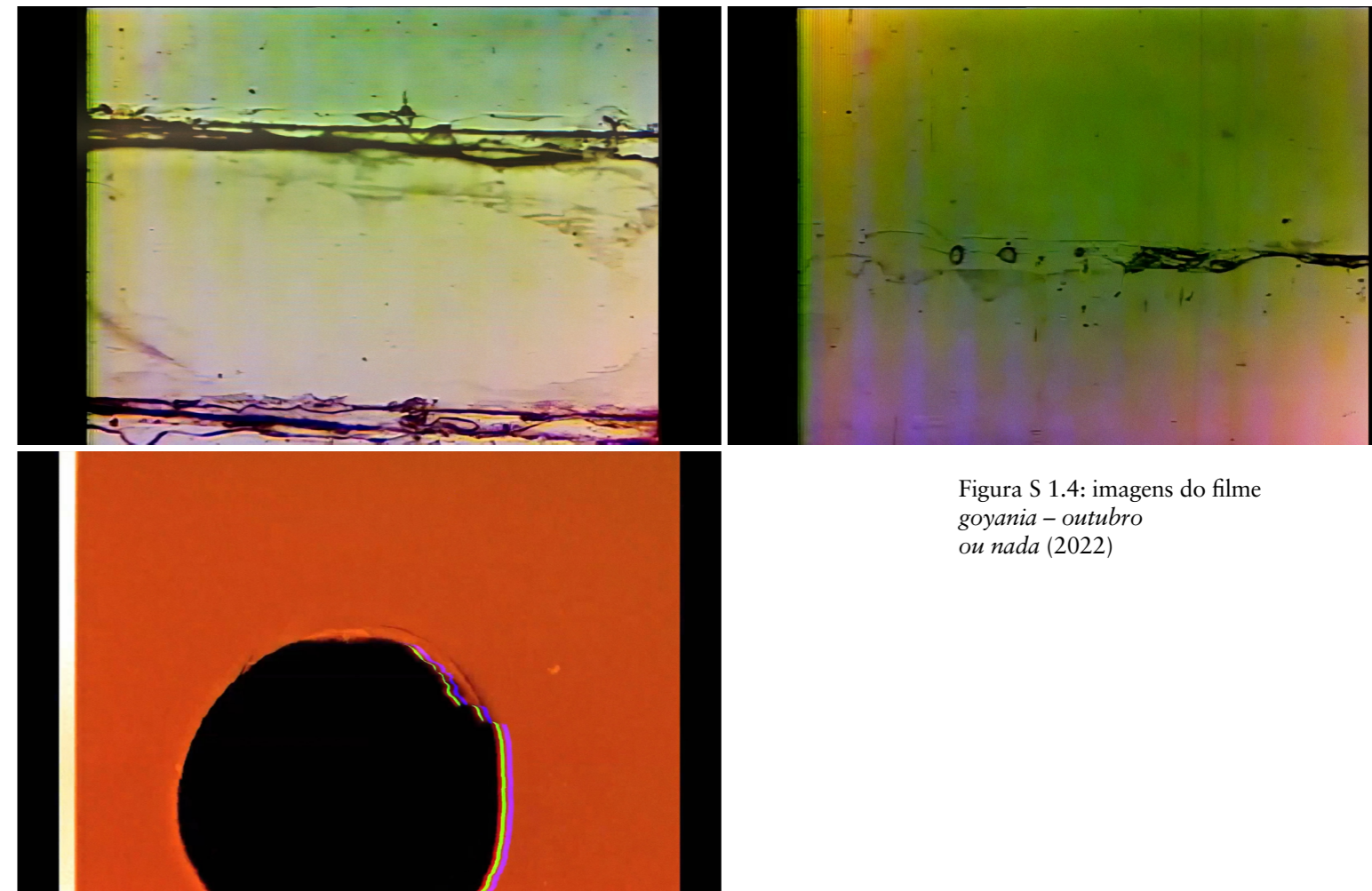


Figura S 1.4: imagens do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

15 A Cinemateca Brasileira <https://www.cinemateca.org.br/> estava fechada após imbróglis com repasses do governo federal, que foram solucionados em novembro de 2021. A instituição é a principal responsável pela manutenção da memória audiovisual do país, e conta com 250 mil rolos de filme em seu acervo e mais de 1 milhão de documentos relacionados ao cinema nacional (GAGLIONI, 2022).

Os frames acima (figura S 1.4) tentam entregar um pouco dessa descoberta de uma matéria antiga, danificada, cambiante e multicolorida: vestígio de algo que figurou ou que ainda será figurado, rastro ou início de imagem. Frequentemente desprezados, esses traços informes de imagens de outrora, incluindo aí o que se chama de cabeça (em oposição à cauda) de filme super 8 – um buraco negro envolto em vermelho vivo – anunciam esse outro tempo que aqui retorna com a marca inconfundível de cinema. O cinema como máquina criadora de tempo a nos engolir, mas também dispositivo de viagem: um círculo escuro, entrada de túnel, início de jornada.

Esses restos de imagens são “insignificantes” a ponto de passarem ao largo de qualquer tipo de preocupação na cadeia do audiovisual, inclusive de salvaguarda: conforme dito acima, são quase sempre desprezados, e talvez por isso resistem à ação do tempo e à destruição pelo humano. Sejam rastros, traços ou restos que acompanham imagens as mais diversas, despertaram em mim uma forte atração e me olhavam de volta dizendo que ali estavam por serem germe, indício, o início a que me referi. Fui fiel ao meu desejo e permiti que o céu de petróleo cravejado de estrelas fosse totalmente invadido pela luz, impressa em ondas degradês a dançar em meio às ranhuras na emulsão, formando e se transformando nas histórias que eu sonhava contar.

A documentarista Mônica Simões descobriu arquivos em película 16 mm do casamento de seus pais e os tomou como ponto de partida para a realização, 15 anos depois do achado, do longa-metragem *Um Casamento* (2016). Numa exibição *interna corporis* durante o seminário Arquivos em Movimento¹⁶, a realizadora contou que se surpreendeu com o material encontrado, ao ver *o que* a imagem seria *também*, ao ver *como* e *em que* a imagem se transformara. Numa das sequências iniciais, a personagem principal do filme, Maria, mãe da diretora, é confrontada com as imagens de seu

casamento, depois de cinquenta anos sem vê-las. E diz, para o filme, da mesma experiência de sua filha:

“É muito incrível ver esse filme assim, dessa forma dilacerada, mas isso tem um impacto assim muito interessante... eu achei incrível como ele ficou, como as coisas podem ficar né? Por outro lado, eu acho uma pena que o filme tivesse dilacerado...” (*Um Casamento*, 2016).



Figura S 1.5: imagens do filme *Um Casamento* (2016)

Acredito que essa atração pelo vestígio da imagem, por essa abstração a que ele dá lugar aconteça por nos colocar diante dos efeitos do tempo, diante da inexorável transformação do visível face à história. A perda de informação é compensada pelo ganho com a possibilidade de reconstrução da imagem pela espectadora, a criação de um “real” pela via da memória e da imaginação. O que Maria reconstruiu internamente ao se deparar com esses

16 Arquivos em Movimento: Seminário Internacional de Documentário de Arquivo foi realizado em novembro de 2016, organizado pelo Núcleo de Audiovisual e Documentário do CPDOC FGV, coordenado por Adelina Novaes E Cruz, Arbel Griner, Patrícia Machado e Thaís Blank, com publicação eletrônica dos trabalhos apresentados.

traços? Por que repetiu a palavra “dilacerada” ao dizer da sua impressão?



Figura S 1.6: imagens do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

17 Tipo de movimento de câmera, que se desloca no espaço, “durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento”. Na figura S 1.6 vemos um *travelling* para a frente. (MARTIN, 2003, p. 47)

18 Construída em 1934, a antiga casa da família de Pedro Ludovico Teixeira foi transformada em museu no ano de 1987, como uma forma de homenagear e abrigar a história de Goiânia e de seu fundador. Além da exposição permanente do acervo constituído por objetos pessoais e políticos de Pedro Ludovico, de sua esposa Gercina e seus filhos, faz parte do museu a Biblioteca Mauro Borges, especializada em

A figura S 1.6 é um fotograma do *travelling*¹⁷ de entrada nas dependências da casa de Pedro Ludovico Teixeira, hoje sede do Museu Pedro Ludovico¹⁸. O filme não traz essa informação, como aliás não *informa* em geral sobre as locações e personagens que figuram nas imagens, mesmo por não fazer parte da proposta prover a espectadora com dados históricos, estatísticos ou índices de qualquer natureza, antes o contrário, já que esclarecimento ou precisão é o que menos importa num projeto como esse, que se assume, desde o primeiro fotograma, como um *ensaio* de construção de um mundo em imagens, de criação de um novo a partir de questões suscitadas pelo rever imagens, alerta contra a “facilidade” de reduzi-las a elementos comprobatórios de fatos, a respostas ou a ateados de legitimidade de ideias preexistentes de mundo.

Esse é justamente o trabalho da televisão, de onde recortei esse fragmento: uma reportagem produzida para

um programa especial em comemoração ao aniversário de Goiânia, exatamente para cumprir o propósito de entregar à telespectadora, ano após ano, as mesmas versões dos mesmos fatos ilustrados pelas mesmas imagens e textos. Com o passar do tempo substituem-se os temas e as personagens por outros que melhor se encaixam à agenda vigente, sempre a serviço da informação-produto e do entretenimento.

Para Jean Louis Comolli (2017), tal “cobertura televisiva do mundo” segue sem *enxergar* e *escutar* os sujeitos (objetos?) retratados e a espectadora. Para ele,

cabe a nós, cineastas, reconstruirmos sem cessar a possibilidade mesma de ver e de escutar – que se vincula essencialmente à montagem das imagens e dos sons. Mais do que nunca, ver e ouvir, isto é, identificar e esperar compreender de onde nós somos, onde nós estamos, passa pela construção de uma montagem, pelo estabelecimento da relação – próxima e distante, relacionada e não-relacionada, síncrona e não – das imagens e dos sons. (COMOLLI, 2017, p. 15-16)

Em resumo, Comolli (2017, p. 15) nos exorta: “Montemos as imagens desmontadas para mostrar novamente, e, enfim, para fazer ver.”

E como isso poderia se aplicar ao arquivo de um simples plano frontal de uma casa, filmado nos anos de 1970? Explico: ao escolher as locações para o filme, o museu Pedro Ludovico era, entre todas, a mais fotogênica – um lugar que invocava os bastidores da história da capital, uma das primeiras construções com arquitetura planejada, cenário de momentos que indubitavelmente definiram o que viemos a ser como cidade: símbolo da modernidade tão almejada por uma aristocracia todavia provinciana que ansiava se distanciar da imagem da antiga Vila Boa. Uma casa-navio de dimensões palacianas,

história de Goiânia e de Goiás. O Museu Pedro Ludovico é uma unidade da Secretaria de Estado de Cultura (Secult Goiás). <https://www.cultura.go.gov.br/index.php/centros-culturais/todas-as-unidades/2-institucional/2253-museu-pedro-ludovico>. Imagens nas sequências 1, 4, 9, 11. Acesso em: 25 mar. 2021.

com suas ousadas aberturas em formato de escotilha na fachada principal; a primeira televisão a cores do estado de Goiás; uma ilustrada biblioteca; a chapeleira e o guarda-chuva; a máquina de escrever e a de costura...

Uma locação que, ao mesmo tempo, era das que mais invocavam a imagem da repetição das desigualdades fundantes da nossa história: uma casa construída por obreiros que “*viviam em ranchos de capim, recebendo salário atrasado, fazendo greve e que não apareciam em quase lugar nenhum da História com h maiúsculo*” (*goyania – outubro ou nada*, 2022), sobre os quais falei mais detidamente na sequência 6. Goiânia constituiria um dos maiores conjuntos *art déco* do Brasil, a começar pela casa de seu fundador, mas no início dos anos 1930 ainda não possuía um cemitério para sepultar os corpos dos que trabalharam em sua construção.

Não foram realizadas gravações de imagens em vídeo, todas as imagens foram captadas em película super 8mm, entre os meses de março e abril de 2011. Escolhi o filme super 8 porque buscava alcançar uma espécie de aproximação de nossas origens por meio daquela textura única, suas cores, seu batimento. Em novembro daquele mesmo ano, ao iniciar os trabalhos com as imagens do acervo televisivo, percebi que dispunha de planos similares da casa de Pedro Ludovico registrados com quase quatro décadas de diferença.

Compreendi que *mostrando novamente* o personagem central para a criação de Goiânia, começando pela retomada de imagens de sua casa e de seu universo privado, por meio de uma montagem aproximando olhares e tempos distintos, colocando suas imagens em conversação, seria possível retomar um pensamento público acerca da história da cidade. Rever para fazer ver, pois sabemos que além daqueles cujas imagens figuram nos arquivos audiovisuais, existem os fantasmas que habitam as lacunas da nossa história aguardando um gesto

capaz de libertá-los para que nos ajudem a tornar visíveis tantas outras histórias que sofreram apagamento e a desvendar histórias mal contadas protagonizadas por figuras bem nascidas.

Adentrar. Esse plano de um avanço lento, numa primeira sequência, reproduzindo o ponto de vista de quem cruza um portão gradeado, pretende, justamente por meio da câmera subjetiva, fazer entrar. A casa aqui funcionando também como alegoria, para *fazer entrar* a espectadora num processo de construção de um olhar sobre uma cidade, seja ela a que se pertence, a que se pretende compreender, a que se almeja reconstruir, insistir em lembrar, por meio da imaginação e da montagem.

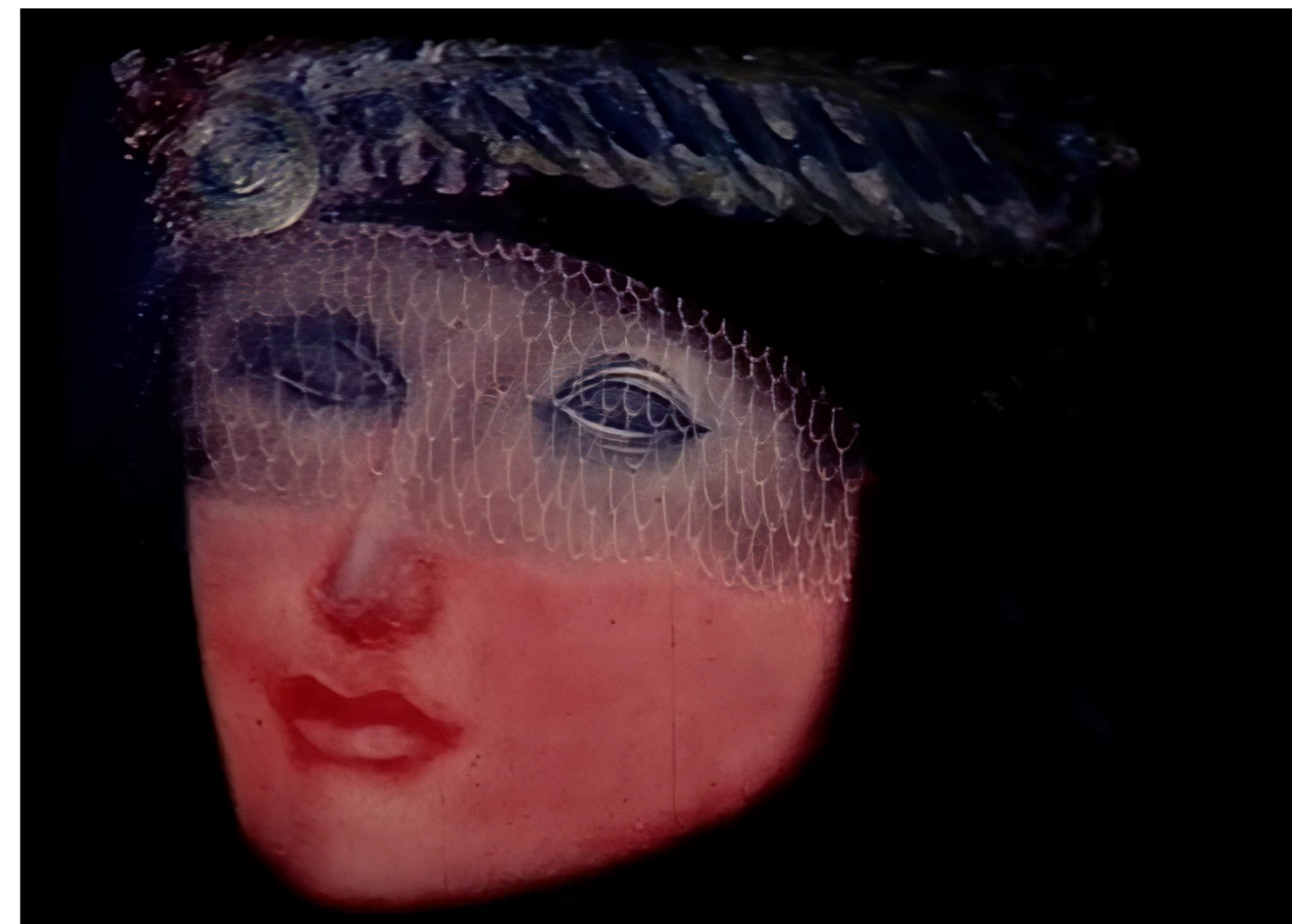
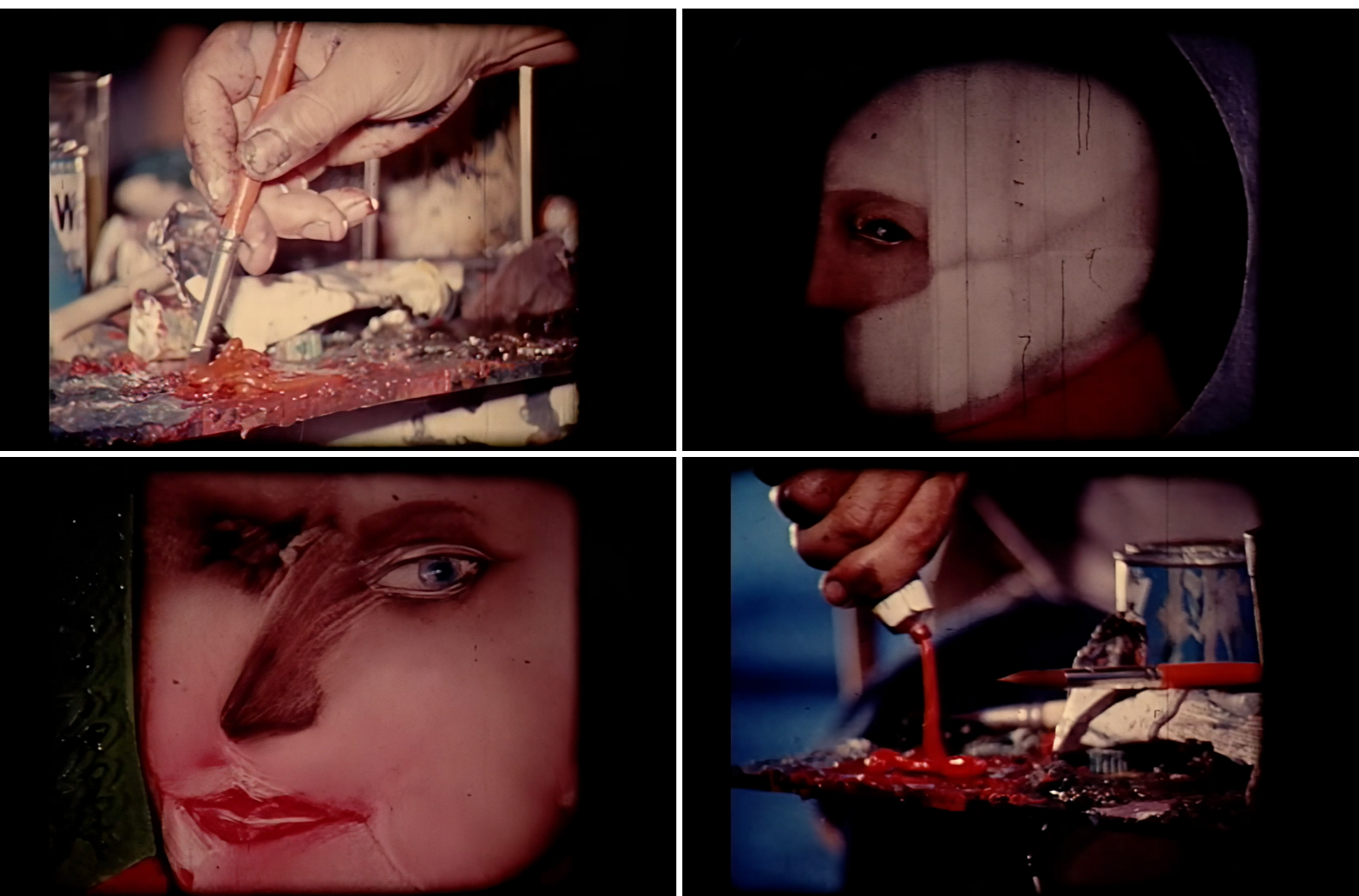


A voz-over inicial, sobreposta ao plano anterior e que continua na duração dos planos aqui representados pela figura S 1.7 revela: “Minha mais querida, é insuportável a possibilidade de me dirigir a você, ir ao seu encontro, sem medo ou vergonha, me entregar, te despir” (*goyania...*, 2022). Por meio desse comentário e da utilização de imagens que denotam, em sua superfície, o tempo a que sobreviveram, declaro que a jornada será estruturada por afetos há muito nutridos. Na linguagem textual, exponho minha grande dificuldade (haja vista o tempo decorrido desde o início da produção do filme) não apenas de formular um discurso sobre minha cidade de origem, mas de sobretudo a ela me dirigir e com ela

Figura S 1.7: imagens do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

tentar entabular um diálogo, acolhendo sua história, seu imaginário, sua trajetória, enfim, a partir e através da qual a minha trajetória também se constitui. Nas imagens, após o adentrar ou voltar para casa, um encontro amoroso seguido pelo cacto florido invocando uma metáfora de sucessivos opostos: beleza x aridez, atração x resistência, proteção x ameaça, prazer x dor. Uma conversa entre mãe e filha, entre irmãs, amigas, amantes, uma entrega a me demandar coragem, passando incontornavelmente pela escuta e inscrição do sensível.

Espectadoras que somos, recorremos ao sensível como forma de fugir da dureza da história e da política. Realizadoras, atrizes, pesquisadoras que somos, a ele recorremos como forma de abordar e resistir à história e à política.



A figura S 1.8 faz uma remontagem do trecho em que utilizei arquivos televisivos com fragmentos do que seria uma telerreportagem sobre o artista plástico Siron Franco. Não há banda sonora nem entrevistas. As imagens registram o pintor goiano trabalhando em seu ateliê, em diferentes planos de seus gestos e obras, sem referência de data e local. Nas fichas de catalogação do acervo que consultei não constava essa ocorrência, as imagens fortuitamente acompanharam outros trechos que eu havia solicitado a partir das informações fornecidas.

Esse episódio evoca duas noções que entendo merecerem atenção neste ponto: a primeira diz sobre lançar-se à realização de filmes de *found footage*¹⁹, que abordo pelo aspecto de se colocar *sob o risco do arquivo*, inspirando-me na expressão “sob o risco do real”²⁰ formulada pelo crítico, pesquisador e realizador de ci-

Figura S 1.8: imagens do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

¹⁹ *Found footage* tem como tradução: filmagem (gravação) encontrada. Trago a definição da pesquisadora e professora Sabrina Tenório Luna (2012, p. 132), para quem “*found footage* é a técnica cinematográfica que tem como premissa a apropriação de imagens preexistentes com o intuito de desafiar o padrão clássico e criar metanarrativas.”

²⁰ Cf. Comolli (2008).

nema Jean Louis Comolli (2008), noção que teve ampla acolhida e repercussão dentre os estudos de cinema no Brasil. A segunda é sobre a noção de apropriação, gesto fundante da realização dos cinemas de arquivos.

Segundo Comolli (2008, p. 170): “Os filmes documentários não são apenas “abertos para o mundo”: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda.”. Um filme documentário se realiza a depender do desejo de uma personagem, de uma instituição, de uma condição climática ou mesmo de um cenário político.

A realizadora do filme de *found footage*, por sua vez, se coloca sob o risco do arquivo que existe apesar e além desse real que rege os nossos dias. Estar sob o risco do arquivo é estar sob o risco do passado, sob o risco da História. É apostar na potência das imagens e desconfiar dos poderes que as produzem, que as manipulam, as preservam, as censuram, as destroem. É acolher o ínfimo e a falta, é intuir, desfrutar da surpresa, nutrir o rever, arriscar o devir.

Lidar com arquivos implica o paradoxo de mergulhar no passado para fazer emergir o novo: imagens descobertas, surgidas do acaso podem suscitar grandes viradas temáticas ou formais, tornando-se o cerne de um novo projeto. Imagens danificadas ao ponto da ininteligibilidade demandam pesquisas que refaçam seu trajeto de vida: ali reside uma história – no mínimo, a história da sua destruição.

Durante a pesquisa para seu filme *Processo-crime 141-53 – Enfermeiras no Estado Novo* (2000), a realizadora Susana de Sousa Dias²¹ visitou pela primeira vez os arquivos da PIDE – Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a polícia política de Portugal e descobriu ali os grandes álbuns de reconhecimento com as fotogra-

fias de prisioneiras e prisioneiros políticos da ditadura (1926-1974). Surgiu então a ideia para um outro filme, que veio a ser produzido, o longa-metragem *48* (2009), realizado a partir desses retratos de identificação. O contato com aquelas imagens de arquivo acendeu uma fagulha no pensamento de Susana, iluminando um caminho a uma poderosa fonte de reflexão sobre a ditadura e a prática da tortura em seu país. O título do filme é uma referência ao período de quarenta e oito anos de duração do regime.

Foi realizado um extenso e cuidadoso processo de produção e de montagem de imagens e de sons: um total de sete minutos de filmagem das imagens arquivadas resultou em noventa e três minutos de filme²². Isso nos diz que a realizadora apostou na potência de um trabalho a partir de fotografias muito pequenas, produzidas pela PIDE com finalidade de uso interno para reconhecimento e identificação, cujas várias retratadas nem mesmo delas tinham lembrança, para construir um outro conhecimento acerca de um período histórico obscuro e até então pouco revisitado por artistas portuguesas.

Consciente de que apenas uma justaposição das imagens de cadastro, fixas, e de áudios dos depoimentos tomados das ex-prisioneiras durante a pesquisa não sustentaria o filme, a realizadora decidiu filmar as fotografias com mínimos movimentos de câmera, por vezes lentificados (em pós-produção) em até noventa e nove por cento, o que agregou traços de “vida” às imagens, tornando a espectadora a elas mais atenta e delas mais próxima (figura S 1.9).

²² Susana de Sousa Dias (2011) falou sobre o processo de realização de *48* (2009), desde a descoberta das fotografias de identificação até a distribuição e repercussão do filme, em entrevista durante o evento PhotoEspaña.

²¹ (1962 -) Realizadora, artista e produtora portuguesa. É professora na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e fundadora da produtora de filmes Kintop: <https://kintop.pt/equipa-susana-de-sousa-dias/>. Acesso em: 27 abr. 2022.



Figura S 1.9: imagens do filme 48 (2009)

Além disso, apesar de se manter em dúvida durante todo o processo quanto a mostrar ou não o rosto mais atual das pessoas fotografadas, Susana decidiu manter apenas os retratos antigos, não criando uma ruptura temporal entre o contemporâneo das vozes e o passado das imagens (o que faria delas ilustração de uma época), e sim tratando do “tempo de uma forma mais abrangente, trabalhando toda uma copresença de tempos heterogêneos, portanto mais complexos. (...) Era toda essa pregnância temporal” (DIAS, 2011) que interessava a ela alcançar.

Em 48 (2009), deixar a espectadora a sós com os retratos antigos o tempo bastante para olhar atentamente para os rostos daquelas pessoas (o que em geral não se faz, olhar atentamente para outra pessoa), proporciona

uma *experiência* a partir desse *encontro* de olhares, uma descoberta acerca de fatos, feitos e personagens sobre os quais pairava poeira, silêncio, desinformação e injustiça.

Ao pensar nesse e em outros filmes de Susana de Sousa Dias que partem de *found footage*, entendo que se colocar *sob o risco do arquivo* significa liberar a imaginação para (re)atar espaços e tempos, (re)construir memórias perdidas, (r)estabelecer verdades subjetivas, que muitas vezes mobilizam irreversivelmente tanto quem realiza a obra, quanto suas personagens e também espectadoras.

Eduardo Scorel²³, uma das minhas importantes referências em estudos do cinema documentário e sua crítica, também se colocou sob o risco do arquivo e se posicionou como militante ao dirigir o longa-metragem *Paulo Moura – Alma Brasileira* (2013). Logo antes do início previsto das filmagens, o músico Paulo Moura foi hospitalizado em decorrência do adoecimento que o levaria a falecer dois anos mais tarde. Scorel não desistiu do projeto e optou por trabalhar predominantemente a partir de arquivos audiovisuais, realizando poucas filmagens. Com o agravamento da doença e a pedido da esposa do músico, Scorel filmou o sarau de despedida de Paulo Moura, já frágil, acamado no hospital, tocando ao lado de amigos.

Alguns anos mais tarde, já na fase de montagem, o realizador enfrentou o impedimento de uso no filme justamente das imagens da despedida de Paulo Moura. Conta Scorel:

Fiz uma gravação na Clínica São Vicente, já para o filme, a pedido da Halina Grynberg (viúva de Paulo Moura). Ele estava muito frágil, tocando Doce de Coco com Wagner Tiso, cercado por amigos. Mas eu precisava da autorização de muitas pessoas para mostrar essa sequência, porque ele está muito debilitado, tocando mal, e muitos acharam que

23 (1945 -) Realizador, crítico e montador brasileiro. Colunista de cinema da Revista Piauí e coordenador da Pós-Graduação em Cinema Documentário da Fundação Getúlio Vargas. Para saber mais sobre o autor, cf. Scorel (2012).

ele não devia aparecer assim. Eu vejo de forma diferente, como uma despedida dele para os amigos. Houve pessoas que não autorizaram por causa disso, outras porque pediram direitos de imagem acima do mercado, outras porque alegaram que iriam fazer alguma produção com o material, outras porque nunca conseguiram autorização antes e não queriam então que eu conseguisse... Os poderes maléficos estão soltos por aí. (ESCOREL, 2013)

Na parte final do filme, o próprio diretor revela, por meio da voz-over sobreposta a imagens de paisagens da cidade e da casa em que o personagem vivia, a impossibilidade de uso dos registros por ele mesmo produzidos.



Figura S 1.10: imagens do filme *Paulo Moura – Alma Brasileira* (2013)

Assim, ao compartilhar com a espectadora os meandros do processo de realização do filme, traz à tona a problemática do uso de arquivos, acrescentando à obra



mais uma camada de sentido, qual seja: o risco que se corre ao elaborar uma narrativa fundada em imagens do passado, mesmo que este seja um passado recente.

Figura S 1.11: imagens do filme *Paulo Moura – Alma Brasileira* (2013)

Então Escorel nos oferece o mar (figura S 1.11), cujo movimento anadiômeno nos lembra da imagem que falta, traz à tona a contradição contida na impossibilidade do uso de imagens para compor uma história sobre o próprio personagem principal a figurar em tais imagens interditas. Arquivo morto?

Trago esses dois exemplos de filmes de *found footage*, que se valeram de diferentes estratégias de abordagem e de montagem, para iniciar um pensamento acerca da noção *sob o risco do arquivo*, que venho desenvolvendo e pretendo aprofundar em um próximo trabalho, não sem antes fazer um último comentário de forma a relacionar as duas obras ao *goyania – outubro ou nada* (2022), levantando um outro aspecto desse tópico.

Ao contrário de *48* (2009) e *Paulo Moura...* (2013), para realizar o projeto de *goyania...* (2022), estive *sob o risco do arquivo* pelo excesso de material, imagético e sonoro, e não pela falta ou dificuldade em acessá-lo. Lembro-me novamente das palavras da pesquisadora de arquivos Arlete Farge (2009, p. 11): “Quem trabalha com arquivo se surpreende muitas vezes falando dessa viagem em termos de mergulho, imersão e até de afogamento...”.

Para evitar o afogamento, tive que nadar devagar no oceano dos arquivos, aceitando o que minha respiração conseguia alcançar e atenta ao que o sonhar poderia me trazer. Procedi a uma decupagem acurada dos arquivos de som e imagem, que voltei muitas vezes e durante anos a visitar, e, não satisfeita ou convencida do que a leitura daquele material estava me dizendo naquele momento, voltava a assistir o conteúdo para (re)imaginar sua inscrição no filme, ou, melhor dizendo, para construir a partir dele uma mirada mais fértil (“*nutrir o rever*”), ouvindo-o e enxergando-o melhor (inclusive seu invisível) em relação ao material como um todo e com a história que queria contar.

Isso tudo para dizer que, no trabalho com arquivos, para além da sua escassez ou excesso, o risco sempre vai existir, e, já que a ele estamos expostas, nos resta transformar eventuais percalços em soluções formais. Entendo que sempre haverá escolhas e elas vão depender do quão comprometido o projeto está com o desejo de quem dirige, produz, patrocina, ou mesmo e eventualmente, de pessoas nele homenageadas ou do interesse de alguma instituição, mas como realizadora, penso que as escolhas são, no limite, pautadas pela natureza da relação estabelecida entre o sujeito enunciativo e as imagens e sons.

Também como realizadora que parte dos arquivos para formular perguntas ao real, entendo que em

Paulo Moura... (2013) Escolhel escolheu trabalhar com os arquivos numa relação de *compilação*²⁴ mais do que criação. Ao faltar uma peça em sua coleção, necessária para compor o conjunto de imagens e sons que *traduziriam* ou *definiriam* o maestro Paulo Moura, Escolhel optou por problematizar a ausência de imagens, interessante por expor a mediação, numa solução formal condizente com seu histórico de professor, realizador com arquivos e voz prestigiosa no cinema brasileiro, ao invés de desenhar uma imagem outra, desconhecida ou alternativa e nuançar Paulo Moura a partir de arquivos diversos: retrato e homenagem, não invenção.

As soluções formais são ilimitadas, mas atente-me nesta pesquisa ao método que escolhi para instrumentalizar a montagem de *goyania...* (2022): o *collage*, falando sobre ele na sequência 9.

A segunda noção, a de apropriação, como colocada anteriormente, é a condição mesma de existência dos filmes que utilizam arquivos audiovisuais. Essa prática se manifesta nas artes visuais, na música, na literatura e no cinema, ganhando denominações e abordagens diversas, levantando questões éticas e teóricas acerca de propriedade, criatividade e autoria. A apropriação é o pilar que estrutura tanto práticas cinematográficas para as quais não há consenso de denominação, como os chamados filmes de compilação; filmes de *found footage*; filmes de montagem; filmes de arquivos, quanto outras formas audiovisuais não abrangidas por esta pesquisa, como os *live-visuals*.

No cinema, a apropriação remonta aos seus primórdios, quando o cinema de atrações²⁵, para ilustrar narrativas acerca de determinados assuntos, fez uso de imagens filmadas em contextos completamente diversos, provenientes dos vastos catálogos dos produtores de imagens captadas ao redor do mundo. Os exibidores adquiriam os filmes aos pedaços e realizavam diferentes

24 Sobre a metodologia da compilação no cinema de *found footage*, cf. Wees (1993).

25 O cinema dos primeiros anos (1894-1907) é chamado também de cinema de atrações, primeiro cinema, cinema de atualidades. Cf. Costa (1995).

montagens de acordo com a temática escolhida. Além da narração geralmente feita ao vivo pelos próprios exibidores, chegavam a fazer a remontagem de trechos também durante as sessões. O tom desse primeiro cinema era sempre espetacular, a fim de atrair a curiosidade e encantamento das audiências.

Talvez por ser indissociável do gesto de montagem, ou melhor, do gesto de remontagem, a apropriação de imagens gerou em 1927 sua primeira grande obra cinematográfica, *A queda da dinastia Romanov*, justamente pelas mãos da montadora e realizadora Esfir Shub²⁶, sobre a qual não há tanta informação cine-biográfica quanto sobre seu colega nos grupos de vanguarda artística LEF (*Left Front of the Arts*) e *October*, Dziga Vertov, e menos ainda do que sobre aquele a quem Shub iniciou na montagem, seu parceiro no roteiro de *Greve* (1926), Sergei Eisenstein.

Para realizar uma obra cinematográfica comemorativa dos 10 anos da ascensão do partido bolchevique ao poder, Esfir Shub empreendeu uma extensa pesquisa de material vasculhando porões, cofres e armários de cinegrafistas do tempo de guerra (DOGO, 2013), locais de produção e distribuição de filmes, encontrando-os muitas vezes em situação precária, já que a esse tipo de material não se costumava destinar muita atenção.



Figura S 1.11.Sh – imagens do filme *A queda da dinastia Romanov* (1927)

Usando técnicas de restauração, a realizadora salvou vários filmes da destruição, reunindo cinejornais produzidos pelo regime czarista, materiais russos e estrangeiros e até mesmo filmes domésticos do czar e de sua família de que não se tinha conhecimento até então (figura 1.11.Sh). Esfir Shub apropriou-se desse vasto conjunto de imagens, que incluía também registros dos grandiosos festejos do tricentenário da fundação da casa imperial dos *Romanov*; da Primeira Guerra Mundial e ainda da conflagração, para construir uma dura crítica ao regime czarista.

A edição tinha como premissa privilegiar a duração dos planos, não alterar sua materialidade e rejeitar qualquer encenação, e assim, procedendo à remontagem de trechos e do uso de paralelismos e de cartelas com textos explicativos, modificou seu sentido original, prestando um tributo à revolução bolchevique a partir da manipulação de imagens imperiais.

Assim, por meio de uma remontagem só possível pela apropriação de imagens preexistentes, a montadora-realizadora engenhosamente inaugurou, há quase um século, a prática do filme de compilação, que ressoa até nossos dias e se desdobrou em vertentes diversas que permanecem inspirando fazeres fílmicos.

Inspiração maior para meu fazer fílmico, a filmografia de Agnès Varda²⁷ também se vale da apropriação de imagens alheias, não apenas provenientes de filmes de arquivos, mas também de imagens de arte como pinturas, fotografias, objetos tridimensionais. Como referência a esta sequência/ introdução trago uma maneira de apropriação operada por Varda que poderia se situar entre o domínio do cinema e das artes visuais no documentário ensaístico *Os catadores e a catadora* (2000).

Varda parte da definição dos vocábulos *glaner*, *glaneur*²⁸ e da imagem da obra *As respigadoras*

27 (1933 – 2019) Fotógrafa e realizadora belga radicada na França, Varda construiu uma carreira artística de mais de seis décadas. É reconhecida como a precursora da *Nouvelle Vague* francesa e foi a primeira mulher a receber um Oscar honorário, pelo conjunto da obra, em 2017.

28 A tradução dos vocábulos *glaner* e *glaneur* é respectivamente: respigar e respigador, no entanto, a tradução para o português mais aceita e aqui usada para o título do filme *Les glaneurs et la glaneuse* é: Os catadores e a catadora.

(Jean-François Millet, 1857), que os acompanha em um dicionário ilustrado (figura S 1.12), para empreender sua viagem em busca de catadores e catadoras as mais diversas e refletir sobre sua própria atividade de *catadora* de imagens, conforme já adiantado pelo trecho final da sinopse do filme: “A curiosidade não tem idade. Filmar é também catar” (VARDA, 2000, n.p., tradução da autora²⁹).

29 No original: “La curiosité n’a pas d’âge. Le filmage est aussi glanage” (VARDA, 2000, n.p.).



Figura S 1.12: imagens do filme *Os catadores e a catadora* (2000)

Em sua jornada pela França, Varda encontra várias representações imagéticas de catadores, seja em museus, seja em pequenos antiquários e delas se apropria de diferentes maneiras para compor uma *imagem expandida* do significado do ato de catar ou recolher, que pode também ser entendido como se apropriar.

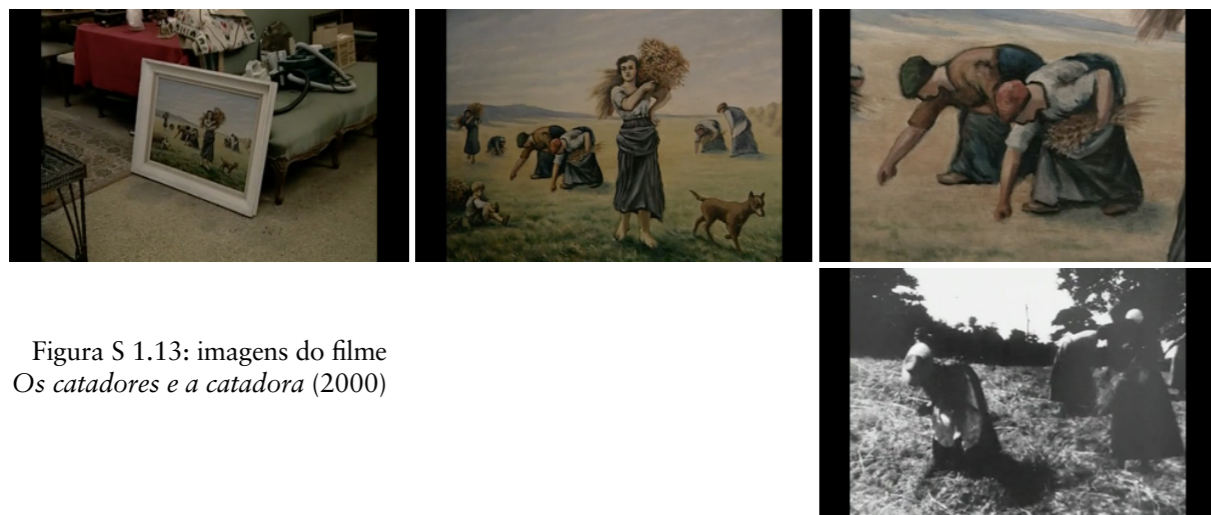


Figura S 1.13: imagens do filme *Os catadores e a catadora* (2000)

Além de *As respigadoras* de Millet (1857), de outras versões menos nobres que garimpa pelo caminho (apropriações de apropriações) e de fragmentos de um antigo filme de catadoras em seu ofício (figura S 1.13), a realizadora se apropria também da imagem muito conhecida de uma outra catadora, *A respigadora*, de Jules Breton (1877) (figura S 1.14).



Figura S 1.14: imagens do filme *Os catadores e a catadora* (2000)



Figura S 1.15: imagens do filme *Os catadores e a catadora* (2000)

Varda se faz presente em voz e imagem: posiciona-se ao lado da célebre catadora, imita seu gesto e em voz-over, diz: “(...) a catadora de Jules Breton. A outra catadora, a do título desse documentário, sou eu. De bom grado eu deixo cair as espigas de trigo para empunhar a câmera” (VARDA, 2000, n.p., tradução da autora³⁰). Por meio de uma performance, a realizadora se apropria da imagem da pintura e gera duas outras imagens que poderiam ser assim intituladas: *Autorretrato de uma catadora* e *A catadora de imagens* (figura S 1.15).

30 No original: “(...) la glaneuse de Jules Breton. L’autre glaneuse, la de titre de ce documentaire, c’est moi. Je laisse volontier tomber les épis de blé pour prendre la caméra.” (VARDA, 2000, n.p.)

Em apenas quatro minutos de filme, por meio de uma forma brilhante de apropriação que hibridiza artes plásticas e cinema, algo como um *ready-made vivo*³¹,

31 Termo cunhado pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), *ready-made* pode

ser definido como a prática da apropriação de objetos, imagens e mensagens prontas para a criação de obras artísticas.

Duchamp também é o autor da primeira obra considerada *ready-made*: *Roda de Bicicleta*, de 1912, é uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho.

Varda construiu a imagem que sintetiza todo o documentário. Por meio de uma forte inflexão ensaística, entrelaça elementos diversos e nos oferece várias camadas de sentido como num tapete: seu amor pela pintura, simbolizada pela obra de Breton representando o antigo e modesto gesto de catar, tradição do país que a adotou; a emoção provocada pela precariedade, pela sobrevivência a partir das sobras e dos restos, pelo desperdício; a reflexão sobre seu ofício de documentarista, de catadora de imagens e contadora de histórias (YAKHNI, 2014).

Ao término de toda a jornada por entre vias e vidas francesas, Varda obtém a autorização de retirada de reserva técnica da obra *Les glaneuses fuyant l'orage*³² (Edmond Hédouin, 1857), que só conhecia por meio de uma reprodução em preto e branco em um catálogo, para que pudesse visualizá-la e registrá-la com sua câmera.

Justamente assim, por um breve momento em meio à ventania anunciando um temporal, Varda compartilha o que para ela significou “uma forte impressão”: ver de perto a antiga pintura de catadoras fugindo da tempestade (figura S 1.16).

32 As catadoras fugindo da tempestade (tradução da autora).

Figura S 1.16: imagem de *Os catadores e a catadora* (2000)



Nessa última cena do filme, Varda se vale mais uma vez da apropriação de uma pintura, não para aprisionar a imagem num bonito frame final, não como um capricho de amante das artes, mas para, a partir de sua emoção, nos restituir imagens como pequeníssimas peças constitutivas de um todo muito maior. Uma catadora de imagens por trás da câmera; duas catadoras de obras de arte no museu, em frente à câmera; no centro do quadro as ancestrais catadoras do trigo que fará o pão. A busca pelo entendimento, pela preservação das imagens, pela garantia do alimento, mesmo à beira do vendaval. E nós, catadoras-espectadoras pensativas, um tanto quanto confortáveis, em frente à tela.

Do conforto ao risco, a partir do pensamento com imagens. Não sei se com a mesma intensidade que Agnès Varda ao se portar em frente às *Catadoras fugindo da tempestade*, mas me recordo vivamente que, ao descobrir as imagens das pinturas de Siron Franco misturadas aos arquivos “históricos” de Goiânia, também fui tomada por uma forte impressão, algo como o que Michel Foucault (2003) confessou sentir ao se deparar com arquivos na Biblioteca Nacional em Paris e a decisão de a partir deles escrever um livro:

A escolha (...) não seguiu outra regra mais importante do que meu gosto, meu prazer, uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou qualquer outro sentimento, do qual teria dificuldades, talvez, em justificar a intensidade, agora que o primeiro momento da descoberta passou. (FOUCAULT, 2003, p. 203)

Eu tinha seis anos de idade. O Conservatório Goiano de Música da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia, dividia espaço com o Instituto de Artes em um dos edifícios emprestados da Faculdade de Engenharia, na Praça Universitária. No início eu tinha consciência de ser uma das menores pessoas que transitavam por aquela escola que frequentei até os doze anos de

idade como aluna da iniciação musical e dos instrumentos flauta e piano.

Fazia toda uma vida que não me aproximava dessas lembranças, e agora, buscando uma origem do meu amor pelas imagens da arte, justificar ou entender aquela “forte impressão”, me sinto invadida por esse passado tão nítido que chego a achar ser fabulação.

As jornadas ali eram longas, pois ao horário das aulas somava-se o da demorada espera pelos pais. Esse era o momento das minhas próprias descobertas, um prazer diferente daqueles adaptados à sala de aula: o solfejo, o ditado – únicas habilidades que admito ter desenvolvido – e o pandeiro. Era nos intervalos que eu percorria os três andares do prédio comprido mais o anexo com as salinhas das monitorias de piano. Talvez tenha sido ali que comecei a olhar para cima e observar as pessoas para separá-las: professoras, alunas e as outras. Separar para saber. As das engenharias, as da música, as das artes... era fácil dizer, pois dava para ver, inclusive porque algumas pareciam não ter paciência com crianças correndo, subindo e descendo, já que o prédio nos era emprestado... Essa lembrança é recorrente e me pergunto por que a guardei, se pela queixa das professoras ou das mães comentando, se houve algum tipo de levante em prol da independência predial das artes... Ou simplesmente por não entender como num prédio emprestado se podia pendurar obras, estudos, cartazes em simplesmente todas as paredes. Era o mesmo que rabiscar a parede da casa das nossas tias, se nem a nossa podia ser rabiscada.

Entrava nas salas vazias para ver as marcas dos pianos, deslizar as mãos sobre os relevos na madeira e escolher os mais bonitos, para descobrir desenhos prontos largados sobre as mesas enormes, para passar por baixo dos cavaletes, tocar a argila disforme. Era bom passear ouvindo os instrumentos, mesmo que fosse só

afinação ou escalas, mas o melhor de tudo eram os ateliês de pintura e escultura, com sua desorganização bonita e tantas formas a serem adivinhadas. As pessoas também eram bonitas e sorriam para nós, as pequenas. Tudo era grande, incompreensível e mágico.

Se não levei muito tempo para entender que minha ligação com a música não era da ordem do fazer, mas do fruir, só muito depois entendi que assim era, pois, por mais lindo que eu achasse um piano e o seu som, eu não conseguiria fazê-lo falar e ele não me olharia de volta. Àquela altura eu já podia ir sozinha ao cinema e à locadora de filmes.

Um pouco mais adiante, pude também, nas tardes que antecediam as vernissages da Casa Grande Galeria de Arte³³, de onde eu era vizinha, passear quase despercebida por entre as obras e os que preparavam os últimos ajustes para a abertura das exposições. Eu já não era mais tão pequena, mas tudo permanecia grande, incompreensível e mágico.

Eu estava ciente de que a estrutura do filme seria constituída por meio de uma remontagem de sons e imagens alheios e de que não se trataria de um filme de compilação (sobre *collage* falarei mais adiante). O poema com que inicio a minha carta a Goiânia já estava se esboçando, por menos que eu quisesse e por mais que desejasse. Ali então se cruzaram para mim as noções de apropriação e de estar sob o risco do arquivo, sobre as quais refletindo lancei mão de exemplos de filmes que, com mais ou menos intensidade, me trouxeram inspiração e entendimento acerca da poética que se desenhava.

Ali, onde eu esperava encontrar documentos e extrair poesia, em imagens de outros tempos encontrei um artista em processo de construção poética, encontrei algo como um reflexo. As imagens chegaram como um feixe de luz sobre o meu próprio processo e por

³³ A Casa Grande Galeria de Arte foi fundada por Maria Célia Câmara em 1972. “(...) Por circunstâncias especiais e pela competência em seu gerenciamento, criou um modelo de circuito de arte próprio e eficaz”, construindo “um modo de operação que funcionou por mais de uma década” (COELHO, 2013).

consequente, me desafiaram a dar-lhes inteligibilidade para além do visível, para além do que já estava garantido num primeiro olhar. Só assim me fazia sentido a apropriação: para construir uma montagem com capacidade para fazer conversarem processos artísticos díspares, as emoções que os constituíram e as que desse encontro emergirem.

De minha parte, falei anteriormente da emoção dessa descoberta, um tanto pela surpresa, mas sobretudo por trabalhar na mesa de montagem com imagens às quais me sentia de alguma forma familiarizada, já que tanto as imagens em si, suas reproduções – as imagens das imagens, e mesmo o nome de seu autor estavam presentes no tempo vivido no Instituto de Artes, nas notícias dos cadernos culturais e nas exposições na galeria Casa Grande, sendo, portanto, algo que, ao menos no meu entendimento, também me pertencia, pois constituinte do universo simbólico da minha cidade.

Um artista em seu processo. O movimento das mãos de um pintor, aquele que antecede o inelutável. Suas ferramentas, tintas e pincéis, sua tela, as imagens. No extracampo uma montadora, seu mouse, sua tela, as imagens. Ambos construindo personagens, histórias, imaginando o mundo. O trabalho em progresso, o ensaio.



Figura S 1.17: imagem do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

Pergunto a Goiânia ao mesmo tempo que me pergunto: “*Por que há tanto tempo eu ensaio a palavra perfeita, o momento ideal? Irreal, sempre adiante*”
(*goyania - outubro ou nada*, 2022)

Como resposta, obtenho e ofereço outra pergunta, outra imagem (figura S 1.18): uma personagem solitária, seus contornos imprecisos, estaria ferida? Ou atada para não falar? Intrigada, detenho-me diante da imagem: ela me nega seu olhar, mas percebo seus olhos tristes, vejo que estão marejados. Uma emoção, uma impossibilidade, como aquela que confessei anteriormente: a impossibilidade de me dirigir a Goiânia.



*Eu poderia falar dos seus melhores momentos,
da sua obra que mais me agrada
E soar catequese.
(goyania - outubro ou nada, 2022)*

Figura S 1.18: imagem do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)



Figura S 1.19: imagem do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

Entre as soturnas personagens das pinturas, insiro imagens de tempos mais pretéritos figurando o prazer, o riso, um dia de sol. As mãos agora estão dadas, num outro tipo de expressão, a da cumplicidade, no que parece ser uma imagem de felicidade, mas pode ser apenas encenação. Neste momento, como em vários outros durante a montagem, lembro-me das gratas ensinanças de Daniel Arasse (2019, p. 42) como a de que “não devemos nos deixar levar pela ilusão daquilo que vemos, acreditar nela”. Parece óbvio e até ingênuo, mas as imagens de arquivo carregam um efeito de real que não deve ser desconsiderado numa análise, muito pelo contrário, já que a espectadora a elas raramente endereça questões acerca da autoria, do contexto de produção, do fora de quadro. Apesar da boa lembrança, dissertar sobre a “verdade” contida nos planos representados pela figura S 1.19 me afastaria do entendimento que busco neste ponto. Sobre os arquivos e o efeito de real há muito o que dizer, o que farei ao comentar a sequência 2, para me voltar agora a uma personagem que me encara (figura S 1.20).



*Poderia apontar tantas das suas
falhas, fazendo juízo*
(*goyania - outubro ou nada*, 2022)

Figura S 1.20: imagem do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

A imagem acima foi diretamente ao encontro do meu pensamento, mas não apenas, pois a personagem encontrou sem desvios o meu olhar, me questionando. Nela, como nas demais imagens das pinturas que usei na sequência 1, eu vi, entre outras coisas, personagens que me assombram, me intrigam e que a mim se assemelham. Não por acaso ela sucede aquela personagem que esteve impossibilitada de falar. Ela, que não tem gênero definido e sustenta um olhar sedutor e inquiridor. E então eu entendo algo que só sabia sentir: o porquê desse gostar de olhar imagens que me olham de volta: para poder indagá-las também. O trabalho com imagens exige a consciência da extensão e dos sentidos de sua potência, do seu poder e da sua exposição. A cada uma dessas três noções ofereço (sem exclusividade e não apenas nessa ordem) as imagens das personagens das figuras S 1.18, S 1.20 e S 1.21.



Figura S 1.21: imagens do filme
goyania – outubro ou nada
(2022)

*Ou simplesmente me declarar,
gritar o amor, sendo mulher*
(*goyania - outubro ou nada*, 2022)

Na figura S 1.21 vemos imagens do trecho com mais um gesto do artista preparando a última personagem da sequência das pinturas e a mais misteriosa delas. Alterei a ordem cronológica dos arquivos de forma a criar uma narrativa a partir da cor, enfatizar o vermelho sangue do feminino em construção: uma declaração, o grito, o amor, a mulher. O vermelho já se mostrou presente nas outras personagens, num crescendo a partir da figura S 1.18, se fixando nos lábios da figura S 1.20 até se espalhar pelo rosto da figura S 1.21, adornada para uma ocasião solene. Um rosto parcialmente coberto pelo pequeno véu, um rosto cindido em vermelho e azul, metade paixão, metade mistério. O olhar que não se deixa apreender, olhos que apesar de abertos não se mostram; atravessam, mas não se sabe o quê. Não se sabe ao menos se são capazes de ver. Não é demais repetir que o conhecimento por imagens será sempre lacunar. Acolho mais uma vez o que me parece grande, incompreensível e mágico.

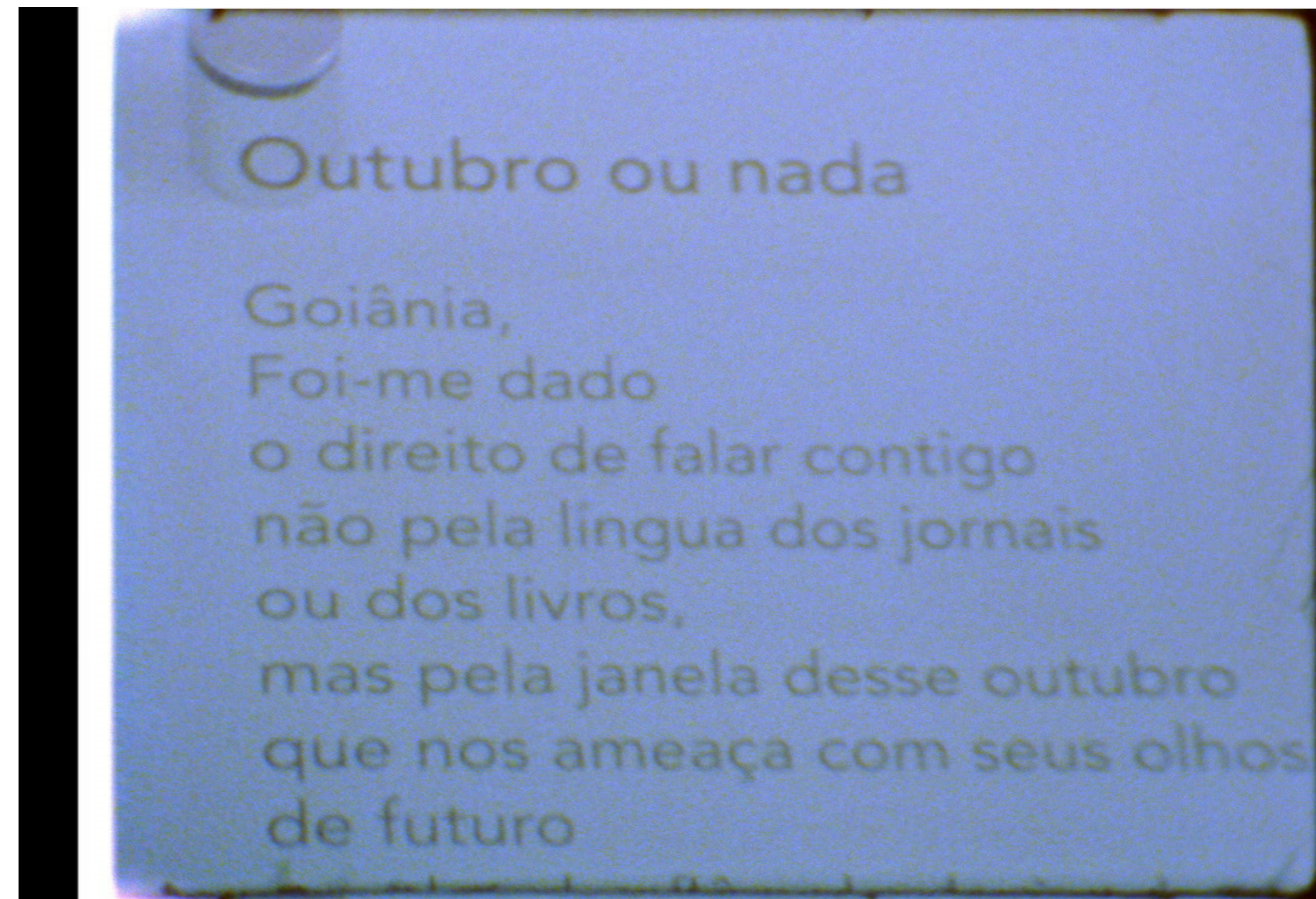


Figura S 1.22: imagem do filme
goyania – outubro ou nada
(2022)

A figura acima traz um fotograma da filmagem realizada pela equipe do curta em 2011 na entrada da Biblioteca Estadual Pio Vargas, sediada no Edifício Marieta Telles Machado, no coração da Praça Cívica. As imagens registram o painel com um trecho do poema *outubro ou nada* (1985-1991), a “*imagem que mais me agrada*” (*goyania...*, 2022) do falecido poeta que dá nome à biblioteca.

À época das filmagens a biblioteca não contava com nenhum exemplar da edição única da obra completa de... Pio Vargas. Imagino que, se assim permanecer, se em mais uma (indi)gestão da cultura em Goiás o nome da Biblioteca Pio Vargas for trocado, o painel apagado e a película super 8 acabar numa fogueira, ao menos restarão digitalizadas e penduradas em alguma nuvem as imagens com os “fragmentos capitais” da obra daquele que “seria o maior poeta de seu tempo. Mas morreu antes dele” (LEITE, 2010, p. 9).

34 Nascido Pio Vargas Abadio Rodrigues (1964-1991), considerado um dos maiores (senão o maior) poetas goianos, foi apontado por Paulo Leminski como seu sucessor. Morreu precocemente aos 26 anos.

A poesia de Pio Vargas³⁴, toda ela reunida num único volume, me inspirou desde o surgimento do desejo de realização de um filme sobre Goiânia. Ainda em fase de projeto, nas versões iniciais da estrutura do filme, o poema *outubro ou nada (fragmentos capitais)* (VARGAS, 2010) – assim originalmente redigido em minúsculas – sempre esteve presente, mesmo com as mudanças no roteiro que alteraram a forma de sua aparição. Numa dessas versões, o poema seria lido por um ator, mimetizando um tom varguiano de declamação num sarau com amigos, como costumava acontecer nas noites de um círculo boêmio goianiense, “antes dos anos 90 chegarem e tornarem tudo careta”, segundo o artista plástico e amigo de Pio Vargas, Edney Antunes, em uma conversa informal nos idos da década de 2010.

A referência, que também é homenagem, é explícita: no subtítulo do filme invoco *outubro ou nada*. Início com meu *Poema à Goyania* em voz-over – um comentário que faz alusão à obra de Pio Vargas e insiro imagens (figura S 1.22 e S 1.25) desse mesmo poema que voltará a aparecer no final do filme.

A poesia muito me acompanhou desde a adolescência até o começo da vida adulta. Foi minha professora, amiga, conselheira, musa, cupido e amante. É bem verdade que eu me enredava também com romances, amava e sofria um bocado com personagens como Virgínia (*Ciranda de Pedra*, de Lygia Fagundes Telles); Macabéa (*A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector); Riobaldo (*Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa); Madalena (*São Bernardo*, de Graciliano Ramos) e Ana Clara (*As Meninas*, de Lygia Fagundes Telles), mas só os poemas eu *relia*. Eram os poemas que me inspiravam a criar, mesmo que fosse apenas uma nota no diário, um verso, um bilhete. Ainda guardo comigo o calor e o dulçor provocados pelos poemas, que me ensinaram tanto a amar versos brancos quanto todos os tipos de rima. Poemas, que de tanto ler em voz alta, aprendi a

declamar, fosse nas festas de família ou em apresentações na escola. Foram os poemas que, juntamente a *outubro ou nada*, me conclamaram a ensaiar uma escrita poética, fazendo emergir o *Poema à Goyania*, por onde o filme começa.

Declamar e conclamar. Exerço a liberdade, literalmente poética, para conclamar o leitor a uma prática de *imaginação* – uma forma de preencher as lacunas do filme – do poeta Pio Vargas declamando

outubro ou nada
(fragmentos capitais)
Pio Vargas (2010, p. 191-195)

goiânia,
foi-me dado o direito
de falar contigo,
não pela língua dos jornais
ou dos livros,
mas pela janela deste outubro
que nos ameaça com seus olhos
de futuro
e a dor das flâmulas boiando
nos flamboyants.

não direi dos becos
da saudade de beca
dos rios sujos
das margens secas
dos gabinetes
dos shoppings
ou do cério
ardendo nestes dias atônitos.

não direi dos pêndulos
dos vincos
de pedro ludovico

*inscrito no silêncio
dos monumentos
(o eterno da história é o momento).*

II

*venho ó goiânia
visitar o intestino
de tuas ruas desertas
e abastecer as viagens
do olhar nos andaimes.*

*venho compor memórias
a partir do teu rosto
tecido pela ventania
vertical das construções.*

*venho avistar-me,
habitante urbano
de teus enigmas;*

*reconhecer tuas lendas
plantadas na paisagem
de campinas distantes.*

*supor a notícia nova
nos anais de teu sangue
abrir-se num sonho
e gritar entre adjetivos
e perfumes g-o-i-â-n-i-a.*

*venho desnudar-me
em voláteis retratos
“gastando a sola dos bandeirantes”
pelo rumo dos sapatos.*

*venho, sobretudo,
no disfarce pretérito*

*dos projetos:
goiânia é alguém se gerando
no abrupto caos dos relógios.*

III

*goiânia:
a nos dizer
que asas são algemas
pra quem sobe
mas não sabe descer;
a nos informar
a exata dimensão
do peso nos ombros
(dos lombos)
e das cordas do relógio
ruflando nos biombos do peito?
a riscar o lívido
de nossas praças
a medrar os punhos
pra medir toda desgraça;*

*a tomar-nos por filhos
na mesa de todos os bares
e a beber convosco
no reservatório
dos pesares;
a sondar os sinais de trânsito
indo e vindo com a multidão
crescendo entre o verde
e a sombra dos anos.*

IV

*goiânia, há muito o que dizer,
mas eu fecho os olhos
pra recordar a última voz
do seu silêncio:
“eu vim do milagre
do fluir entre a memória
o futuro”.*

(efêmero é o poema que tente desnudá-la, Goiânia).
(goyania - outubro ou nada, 2022)

Em 24 de outubro de 1933, Pedro Ludovico Teixeira, à época interventor federal em Goiás, lançou a pedra fundamental da nova capital, comemorando-se nessa data, desde então, o aniversário de Goiânia, ocasião em que ocorre uma espécie de *recuperação* anual do poema *outubro ou nada* por veículos de informação e imprensa prestando homenagem à cidade.

A linguagem poética e o cinema há muito se encontraram em homenagens a cidades, desde as chamadas sinfonias urbanas, documentários de vanguarda que surgiram a partir dos anos 1920, como *Berlim, sinfonia de uma grande cidade* (Walter Ruttmann, 1927); *Nada além das horas* (Alberto Cavalcanti, 1926) e *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, 1929).

Nas pesquisas para o filme visitei poemas sobre Goiânia e filmes como os acima citados. Dentre todos, destaco aqui uma obra anterior, de que pouco se fala e que parte da apropriação da poesia lírica para realizar, como previsto nas cartelas iniciais do filme, “um estudo sobre a moderna babilônia do rio Hudson”. *Manhatta*, curta-metragem de 1921 dirigido por Charles Sheeler e Paul Strand, usou o poema de Walt Whitman chamado *Mannahatta*, uma das muitas odes a sua amada cidade, escrito em 1860 e revisado em 1881 e é citado como o primeiro filme de vanguarda realizado nos Estados Unidos.

Diferentemente de outros filmes silenciosos, *Manhatta* não utiliza cartelas com textos de modo a explicar as imagens, mas com versos do poema de Whitman

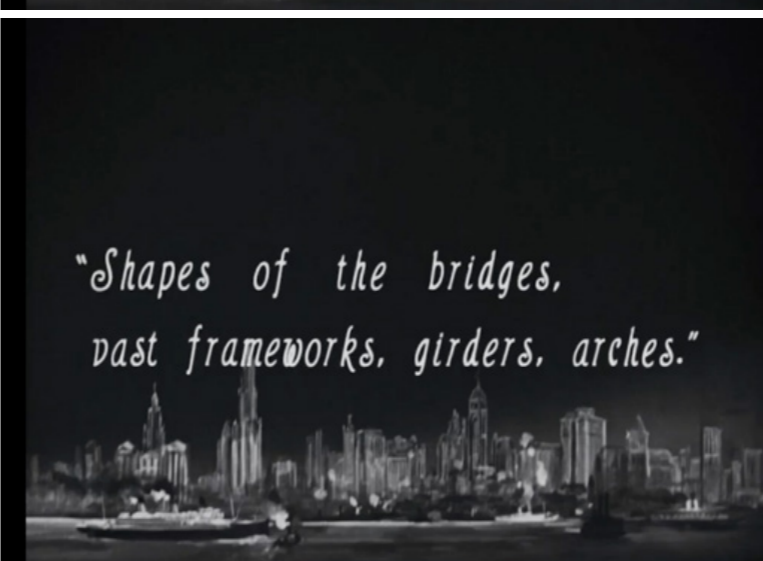
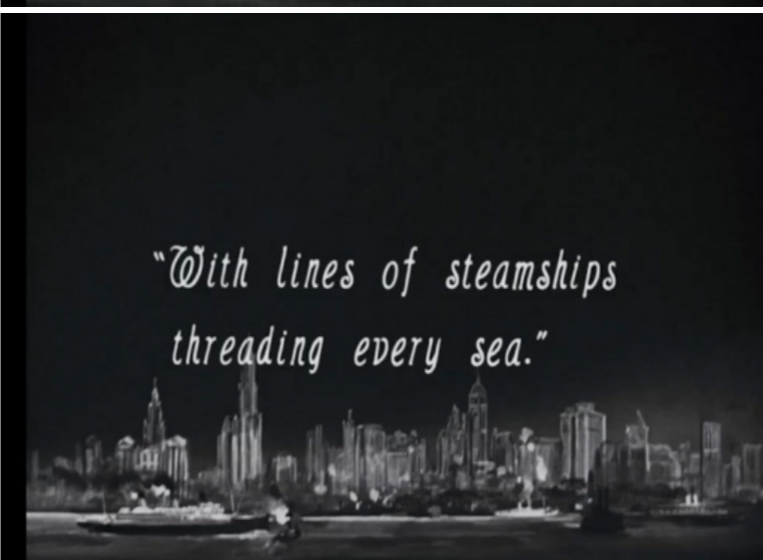
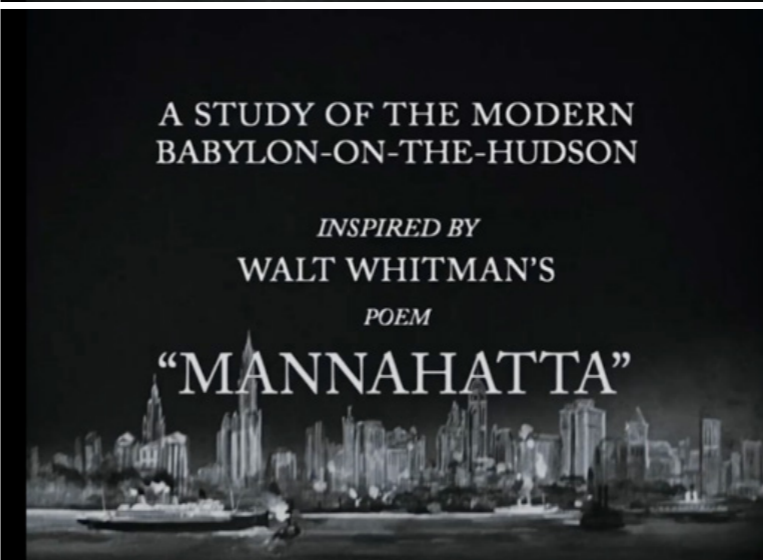
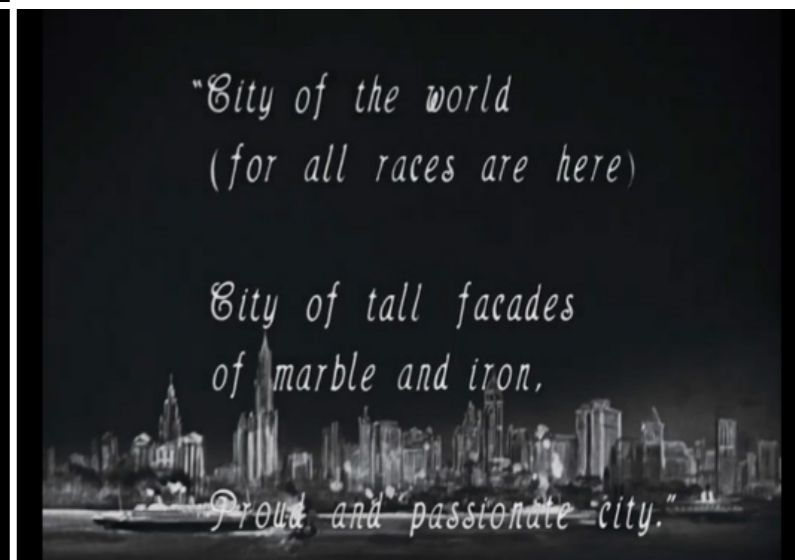


Figura S 1.23: imagens do filme *Manhatta* (1921)³⁵

35 Cidade do mundo (Porque todas as corridas aqui estão) Cidade de altas fachadas de mármore e ferro



*Cidade orgulhosa e apaixonada!
/Com linhas de navios a vapor
cruzando todos os mares /
Formas das pontes, vastas estru-
turas, vigas, arcos
(tradução da autora)*

sobrepostos a uma fotografia fixa da célebre linha do horizonte de Manhattan fazendo um *comentário* às imagens em movimento de um dia na cidade, intercaladas às cartelas, construindo uma narrativa fragmentada, mais a serviço da contemplação do que de uma documentação do cotidiano na cidade.



Figura S 1.24: imagens dos filmes *Manhatta* (1921) e *goyania...* (2022)

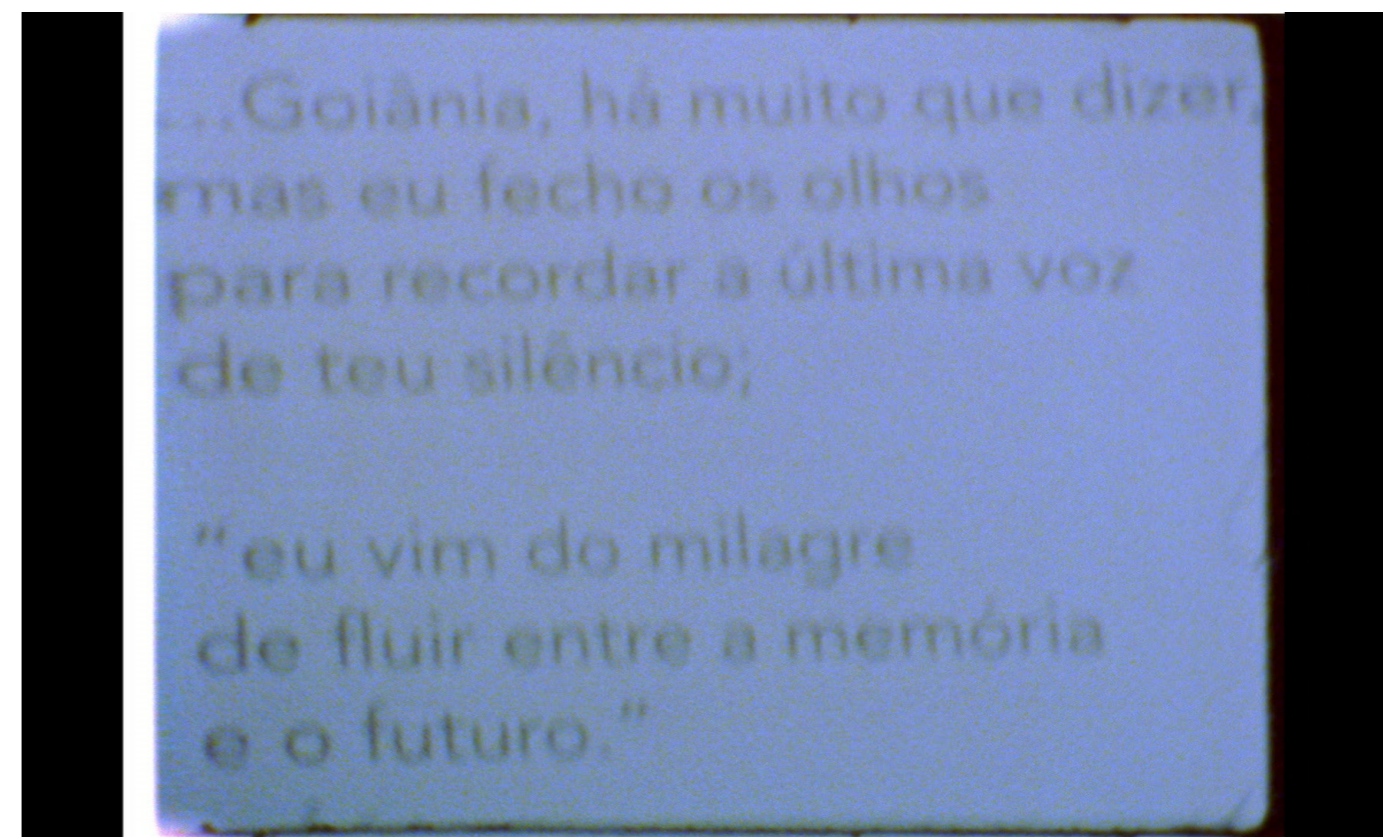
Após a comparação de *frames* de *Manhatta* com *frames* de *goyania...* (figura S 1.24), voltemos a Goiânia. Ao que tudo indica, o nome do poema de Pio Vargas também faz uma referência ao mês de aniversário da cidade ao mesmo tempo que um trocadilho com a expressão “ou tudo ou nada”.

Da minha parte, para além dos meus desejos de relacionar expressamente o poema com o filme e de homenagear o marco simbólico da origem da capital goiana, decidi usar *outubro ou nada* no subtítulo do filme para fazer um jogo com o sentido das palavras ditas por Arlette Farge sobre os arquivos em que trabalhava:

(...) são ao mesmo tempo tudo e nada. Tudo, porque surpreendem e desafiam o sentido; nada, porque são meros vestígios brutos que remetem apenas a eles mesmos, caso se atenha só a eles. Sua história existe apenas no momento em que são confrontados com certo tipo de indagações, e não no momento em que são recolhidos, por mais que isso cause alegria. (FARGE, 2009, p. 19)

Entendo que é pela montagem que se pode operar esse “confrontar” com os arquivos, reinseri-los no passado e no presente da história. Sem esse gesto – que compreende uma desmontagem e uma remontagem – corremos o risco de compilar arquivos “mudos”, arquivos mortos. É o mesmo que dizer: *arquivo* ou nada.

Por isso um ensaio: *goyania – outubro ou nada*, arquivos, imaginação, montagem – um processo de criação que permanece me ensinando a olhar para os arquivos e refletir sobre a sua sobrevivência, sobre os afetos que os produziram, que constantemente me lembra que é preciso sempre rever as imagens para ligá-las de forma a possibilitar uma releitura do mundo.



Entre tantos outros sensíveis, Pio Vargas me deixou a lembrança (figura S 1.25) de que é também fechando os olhos que se ouve o inaudito, de que no escuro residem os silêncios que embalam as imagens,

Figura S 1.25: imagem do filme *goyania...* (2022)

um silêncio que nos permite alcançá-las no passado e senti-las melhor, tocá-las e sermos por elas tocados.

Ora, em *outubro ou nada* Pio Vargas não faz outra coisa senão uma remontagem de “fragmentos capitais” de Goiânia. Capital nos diz do que é a cabeça, o que está acima, o principal, é onde se fixa a sede de um governo. O poeta elegeu, reuniu e conectou as principais imagens da cidade para construir sua Goiânia simbólica, para figurá-la, imaginá-la.

*Tanto temi
Fugi
Trilhei um círculo
(goyania - outubro ou nada, 2022)*

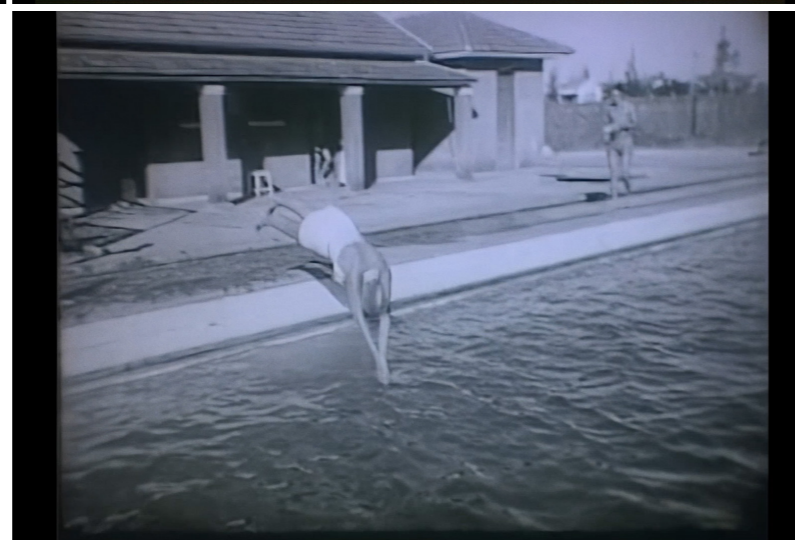
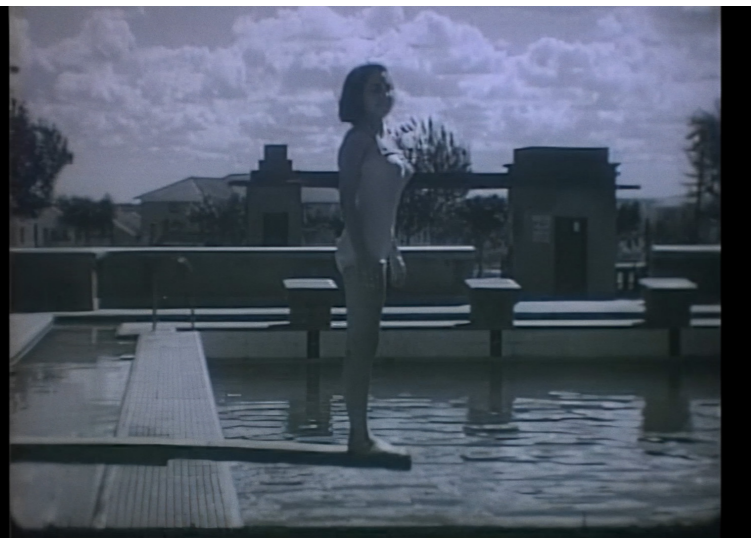


Figura S 1.26: imagens do filme
goyania – outubro ou nada
(2022)

Entre as duas imagens de arquivo da figura S 1.26, inseri a de um plano que filmei do ponto mais alto do centro de Goiânia, na Praça Cívica, cobertura do Palácio Pedro Ludovico Teixeira. Era o final do verão de 2011 e precisamos de duas diárias com sol forte, ventania, céu carregado, trovoadas, tempestade e arco-íris para atender meu desejo de filmar lá do alto, coloridos e em preto e branco, o dia e a noite. Dali eu supunha enxergar Goiânia inteira.

Em 2004, Didi-Huberman escreve: “para saber é preciso imaginar-se” (2020a, p. 11) e cinco anos depois: “para saber é preciso tomar posição” (2017, p. 15). Ao retomar na montagem as imagens acima (figuras S 1.25 e S 1.26), percebi que não me bastava um enquadramento, não me bastavam as mais lindas imagens do passado e que mesmo do ponto mais alto eu jamais veria Goiânia inteiramente. Percebi que para ver adiante, não é preciso ver de cima, mas olhar ao redor e olhar através. De alguma forma me senti acolhida e livre para o risco. Lembrei-me de que

Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. (LISPECTOR, 1998, p. 10)

E então, para saber, escolhi o mergulho.

*Sabendo, desde o início,
Um trapézio sem proteção
(goyania - outubro ou nada, 2022)*

Figura S 1.27: imagem do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)



No entanto, se a metáfora explícita do mergulho me serviu para dizer da imersão imparável em imagens e histórias, de aceitar o risco, de tomar posição, imaginar um olhar submerso invoca uma visão algo turva, borrada, imprecisa. É inevitável acatar certa dose de indefinição na lida com as imagens e, por essa característica lacunar da construção de conhecimento por imagens já ter sido anteriormente considerada e dada a natureza deste trajeto de contínuo questionar, chamo atenção para uma outra alegoria aqui menos nítida.

Ao repetir a imagem, abrindo o *zoom* mais e mais (figura S 1.28), faço com que algo além do salto *sobressaia*. Não há imersão sem respingo, não se pode



Figura S 1.28: imagens do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

mergulhar sem algo espirrar. Aprofundar implica mover algo de lugar. Por me faltarem direitos de uso e ousadia, não pude inseri-la no filme, mas trago aqui essa imagem hoje célebre, traduzida como *O respingo maior* (figura S 1.29) que há tempos me encanta e me traz a pergunta: o que um mergulho faz levantar?



Estimulada pelo que emana do *encontro* acima, tomo então a imagem desse mergulho (figura S 1.30) como disparadora de um movimento duplo: imersão (consciente) e respingo (inelutável).

Enquanto construía o filme *goyania – outubro ou nada* (2022), ficava dia após dia mais *visível* que não

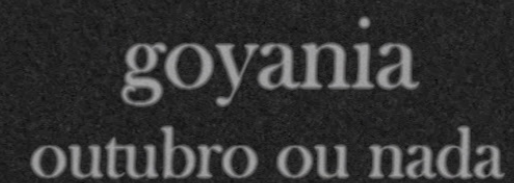
Figuras S 1.29 e S .1.30: *The Bigger Splash* (David Hockney, 1967) e imagem do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

se tratava de lidar tão somente com a história da cidade. Mergulhar em imagens faz emergirem, respingarem outras imagens, perguntas, lembranças, outras histórias, enfim. Não existe imagem que conte apenas uma história, isso equivaleria dizer que existe história única (ADICHIE, 2019).

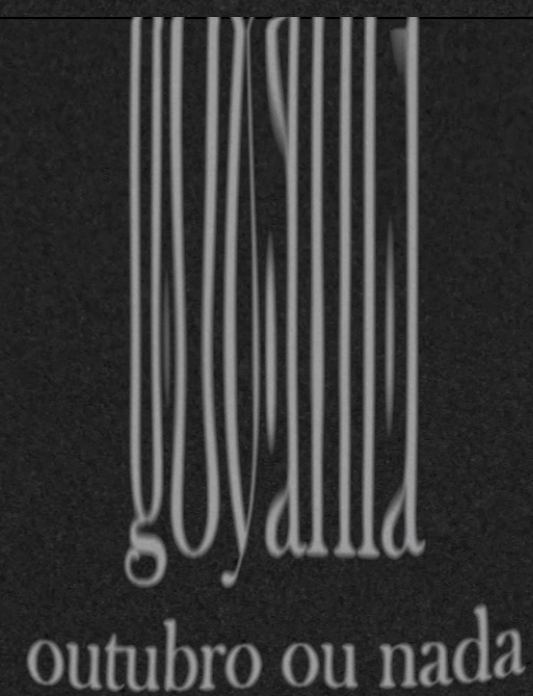
Na introdução do filme enfatizo esse respingo, avisando dessas histórias por vir, e o faço também por meio do trabalho na banda sonora, ao inserir sons extradiegéticos como ruídos de água e na água, num volume crescente, sobre o antigo filme silencioso, como seguimento ao último verso narrado em *off*: “*um trapézio sem proteção*”.

O cinema, por meio da montagem, permite que a duração fugaz da imagem de um corpo em queda se dilate, faz com que o tempo interno do plano se transforme não apenas no tempo do ver, mas também no tempo do ouvir, do pensar, do sentir. O cinema faz pressentir, ao permitir que um mergulho respingue trovão.

Figura S 1.31: imagens do filme
goyania – outubro ou nada
(2022)



goyania
outubro ou nada



goyania
outubro ou nada

sequência 2

“A tarefa que assumimos aqui nos coloca esse desafio: é preciso desacelerar o filme, debruçar-se sobre o fotograma, desfazer a montagem, recolher indícios e vestígios que nos permitam decifrar a outra vida das imagens.” (Thaís Blank e Patrícia Machado, 2015)

“(…) essas imagens cinematográficas domésticas não se limitam a serem espectros fugazes. Elas coabitam conosco, instigando-nos a montar o passado, o presente e o futuro, a testemunhar. Esses filmes domésticos convocam-nos a abraçar uma aliança de pessoas, de histórias, de memórias e de imagens, forjando assim um senso coletivo em constante desdobramento, um sonho contra a amnésia.” (Karen L. Ishizuka e Patricia R. Zimmerman, 2007, tradução da autora³⁶)



<https://www.youtube.com/watch?v=IEHAgNzuRk>

36 No original: “(…) these home movie images are not phantoms. They live among us, pressing us to montage together the past, the present, and the future to bear witness. These home movies ask us all to embrace an alliance of people, histories, memories, and images that produces a continually unfolding commons, a dream against amnesia.” (ISHIZUKA; ZIMMERMAN, 2007, p. XVII-XIX)



Figura S 2: imagens do filme *goyania – outubro ou nada* (2022)

*Eu me lembro de perguntar sobre a história da minha família
e ninguém me dizer muito bem ou da conversa acabar em discórdia.*

Acho que o passado voltava carregando o cheiro de uma carta não respondida, da espera doída ou de um quarto de hospital.

Imagino que tinha também aquele cheiro de lenço engomado, beira de rio... pão com manteiga, leite com nescau, mas eu ficava sem saber...

Já que o presente é irremediável, o futuro é incontrolável, bem que podiam ter inventado pra mim – e pra você também – um passado.

*Daí eu me virei com as fotos... e com as cartas... e, claro, com algumas cenas que a gente sempre vai relembrando.
E inventando.*

[Procura no escuro das imagens!]

*Emendava umas imagens meio borradas com umas conversas enviesadas...
e fui construindo o mundo, como quase todo mundo.*

Você, eu tô construindo até hoje.
 Comecei pelo palácio.
 (goyania - outubro ou nada, 2022)

Na apresentação deste trabalho fiz alusão ao meu interesse sobre os “cinemas não narrativos”, termo entre aspas, como é usado e brilhantemente problematizado pelo professor Elinaldo Teixeira³⁷, culminando com sua concepção da noção de um quarto domínio do cinema. Proferida no encontro da SOCINE³⁸ em 2014, a comunicação de Elinaldo intitulada “Cine-ensaio: um quarto domínio da arte do cinema?” é certamente uma das sementes desta pesquisa, como se vê pelas imagens das notas tomadas por mim naquela ocasião.

37 Francisco Elinaldo Teixeira é cientista social, ensaísta e fotógrafo. Professor associado/livre docente da Universidade Estadual de Campinas (Instituto de Artes/DMCC e Programa de Pós-Graduação em Mídias), trabalha com cinemas “não narrativos”, experimental, filme-ensaio e documentário, entre outros temas. Disponível em: portal.dados.unicamp.br/perfil?origem=&docente=291017&sigla_unidade=&nome_unidade=&nome_programa= Acesso em: 16 jul. 2023.

38 SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. <https://www.socine.org/>

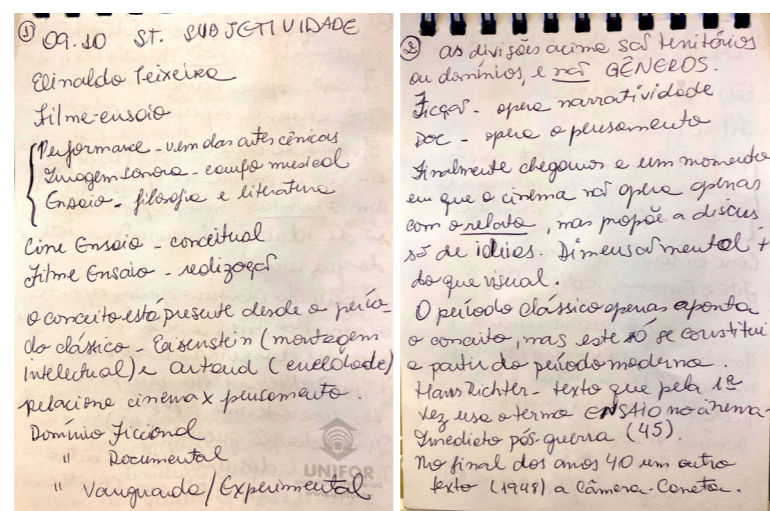


Figura S 2.1: Documentos de trabalho

Porém, antes de adentrar e não mais escapar do domínio do filme-ensaio, retomo a expressão “não narrativo” para pensá-la menos como guarda-chuva a acolher filmes como *goyania – outubro ou nada* (2022) e mais como barreira ao seu entendimento como atributo de um cinema que sim, é da ordem da narratividade, do relato, da elaboração e/ ou contação de histórias, mesmo que sejam histórias “menores”, relatos íntimos ou fragmentados e narrativas não institucionalizadas.

Problemas da demarcação de territórios no cinema: criada no pós-segunda guerra para designar um “cinema de feição mais próxima do experimental”, a de-

nominação “não narrativo” definia “o que fugia, não se adequava, não reiterava esse modelo linguístico-semiológico-estrutural, muito mais próximo das formas clássicas de narrar, tendo o cinema ficcional hollywoodiano como referência” (TEIXEIRA, 2012, p. 17). Essa noção acabava por desconsiderar tanto a narratividade presente nos cinemas documentário e experimental, quanto a existência de filmes que borravam as fronteiras entre esses “terrenos” cinematográficos a partir da modulação de suas formas narrativas.

Por isso, identificar o narrativo com o “contar história derivado das formas literárias foi um enorme equívoco, um reducionismo sem tamanho, pois o cinema em quase sua totalidade é, por excelência, imagético-narrativo (...)” (TEIXEIRA, 2012, p. 18).

Começo a segunda sequência do *goyania – outubro ou nada* (2022) justamente dizendo desse desejo de construir “um mundo” – contar história(s) – por meio de imagens e histórias. Imagens da cidade que encontro num mergulho e as que dele respingam. Histórias maiores e minhas pequenas histórias, mesmo que sejam elas inventadas. Imagens como sinônimo de história. Imagético-narrativo.

A escritora Chimamanda Ngozi Adichie, que se autointitula contadora de histórias, afirma: “Sempre senti que é impossível se envolver direito com um lugar ou uma pessoa sem se envolver com todas as histórias daquele lugar ou daquela pessoa.” (ADICHIE, 2019, p. 14). Jamais almejei abarcar todas as histórias de Goiânia, mas seguramente desejei me envolver crítica e sensivelmente com as imagens e histórias por mim coletadas, as daí descobertas ou de alguma forma a mim interditas. Assim, concordando com Chimamanda sobre o perigo da história única (ADICHIE, 2019), envolver-me “crítica e sensivelmente” quer dizer sobretudo de dirigir um olhar para as imagens sabendo que ali residem várias

histórias e de buscar, na eventual ausência de imagens, as histórias dessa falta – usando a imaginação.



Figura S 2.2: imagens do filme *goyania - outubro ou nada* (2022)

Eu me lembro de perguntar sobre a história da minha família e ninguém me dizer muito bem ou da conversa acabar em discórdia.

Acho que o passado voltava carregando o cheiro de uma carta não respondida, da espera doída ou de um quarto de hospital.

Imagino que tinha também aquele cheiro de lenço engomado, beira de rio... pão com manteiga, leite com nescau, mas eu ficava sem saber...

(goyania - outubro ou nada, 2022)

Os fotogramas acima são das mãos de Maria José de Araújo e Venerando de Freitas Borges, primeiro casal a ocupar os postos de primeira-dama e prefeito da capital goiana, filmados durante uma prolongada entrevista para a televisão, que imagino jamais ter sido veiculada. As perguntas, feitas por uma repórter, foram dirigidas à ex-primeira-dama já com a entrevista adiantada e Dona Maria, como era conhecida, contava histórias sobre a vida na cidade recém-criada, “uma vidinha assim de sertão”, que “parecia mais um aldeamento de índios”, enquanto a câmera enquadrava longamente os gestos de suas mãos.

À medida que Dona Maria contava suas versões das primeiras histórias de Goiânia, suas mãos, que inicialmente repousavam sobre seu colo segurando

firme uma na outra, adquiriam movimento, o movimento das lembranças indo e vindo, as imagens de outros tempos ganhando materialidade em seu corpo. No filme *goyania - outubro ou nada* (2022), não se pode ouvir a voz de Dona Maria ou o que está a contar, não sabemos tampouco de quem se trata, mas, de alguma forma, pensamos em nossas avós, mães ou tias, sentimos certa saudade, recuperamos reminiscências, questionamos nosso passado.

Apesar dessa entrevista filmada fazer parte de um acervo de emissora de televisão, na montagem ela sofreu uma espécie de mudança de estatuto, já que, ali, as imagens institucionais apropriadas ganharam qualidade de um filme doméstico, se relacionando diretamente com as imagens seguintes, essas sim, oriundas de um acervo de cinema doméstico, conhecido também pelo termo filmes de família. Esse cinema está inserido num campo de espectro mais amplo, o do cinema amador³⁹, categoria de definição ampla, porém de fácil reconhecimento.

Diante de um filme doméstico opera-se, em geral, um encontro emocional. Essas imagens registradas por cinegrafistas amadores, quase sempre em ambientes caseiros, funcionam como uma espécie de espelho: observamos a vida íntima de outras famílias naquelas mesmas comemorações que conhecemos desde criança e que invariavelmente contêm carga afetiva, seja ela positiva ou não: batizados, casamentos, aniversários... Funcionam também essas imagens como lupa: acabam por revelar traços de personalidade ou costumes que não se supunha; marcadores sociais e de classe; indícios de momentos históricos importantes; sintomas de época conhecidos, porém sem outros atestados visuais ou pelo menos não normalmente registrados com tal espontaneidade que confere às imagens uma chancela de autenticidade inerente, uma verdade, como se fosse a vida mesmo sendo vista sem mediação da câmera, do fotógrafo ou do tempo histórico regendo o momento.

³⁹ O cinema amador, no entendimento das pesquisadoras Ishizuka e Zimmerman (2007, p. 09), “abrange um campo muito mais amplo do que o cinema doméstico ou os filmes de família e inclui qualquer trabalho que opere fora dos valores de troca e não seja produzido para funcionar como uma mercadoria de troca. Inclui uma variedade de trabalhos etnográficos, industriais, científicos, educacionais, de viagem, missionários, exploradores, arte e formas documentais produzidas para exibição especializada em cine-clubes, igrejas e escolas e em viagens de palestras. O cinema doméstico é um pequeno subconjunto do complexo maior e multifacetado do cinema amador”. (tradução da autora) Nessa sequência o interesse é voltado ao subconjunto do cinema doméstico, ao qual pertencem as imagens reapropriadas em *goyania - outubro ou nada* (2022).

No original: “*Amateur film encompasses a much wider field than home movies and includes any work that operates outside of exchange values and is not produced to function as an exchange commodity. It includes a variety of ethnographic, industrial, labor, scientific, educational, narrative, travel, missionary, explorer, cine club, art, and documentary forms produced for specialized exhibition in clubs, churches, and schools and on lecture tours. The home movie is a small subset of the larger, multilayered complex of international amateur film.*” (ISHIZUKA; ZIMMERMAN, 2007, p. 09)

40 De 24 a 28 de março de 2021, ocorreu a Mostra Internacional de filmes Domésticos, em ambiente virtual. Aqui faço referência ao debate História e Estética do Filme Doméstico, com participação de Débora Butruce, Lila Foster e Thaís Blank. Disponível em: <https://www.instagram.com/mostrafilmesdomesticos/>. Acesso em: 06 abr 2021.

Ao pensar nesse efeito de realidade contido no cinema doméstico, me lembro do que escreveu André Bazin nos anos 1950:

A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. O desenho, o mais fiel, pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; mas jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade. (BAZIN, 2018, p. 22)

Por certo tal “poder irracional da fotografia” hoje, em época de falsificação profunda de imagens, está abalado, porém os arquivos domésticos filmados em película, a exemplo dos utilizados no filme *goyania – outubro ou nada* (2022) e aos quais esta pesquisa se atém, ainda o exercem. Talvez esteja também em Bazin, como sugerido pela pesquisadora Lila Foster⁴⁰, um outro aspecto que contribui para essa credulidade e esse encantamento, que é o de cristalização da presença, uma defesa contra o correr do tempo:

A imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção. (BAZIN, 2018, p. 22-23)

Sem concordar com o todo, mas raciocinando a partir de Bazin, imagino que, se por um lado uma fotografia em um álbum de família pode “embalsamar” o tempo, o trabalho de apropriação e remontagem de

antigas imagens domésticas *em movimento* (conservadas em arquivos públicos ou privados) por outras obras cinematográficas, tem a capacidade de *abrir* o tempo.

Entendo que *abrir* o tempo significa realizar um trabalho artístico, com imagens e sons de outras épocas, capaz de colocar o passado em perspectiva e permitir à espectadora não apenas entrar, mas aprofundar-se subjetivamente nas camadas de tempo que vão se redimensionando de forma a relativizar o outrora e o agora. Abertura no sentido de fenda, fresta. A imposição de um outro ritmo que abale o movimento original da imagem e fissure o tempo da memória pessoal, para que ali penetre a memória coletiva, a história, a política.

As realizadoras que reempregam imagens domésticas enxergam nesse material a possibilidade de interperlar a história por meio das suas operações de montagem, revelando faixas de sentidos que sem essa intervenção não seriam visíveis e por certo não o foram pelas pessoas que filmaram e protagonizaram tais filmes.

Consuelo Lins e Thaís Blank, pesquisadoras dedicadas ao cinema amador e aos filmes de família, corroboram esse entendimento, pois para elas

Não é por acaso que o procedimento que marca os filmes de arquivo que utilizam imagens amadoras da intimidade é a montagem. Interditada na esfera familiar, ela se torna essencial para fazer que as imagens ganhem o mundo e estabeleçam com o espectador relações mais amplas e mais complexas do que o prazer voyeurístico de assistir à intimidade alheia. (LINS, BLANK, 2012, p. 64)

Os gestos de repetir, reenquadrar, congelar, colorir, lentificar ou acelerar, inserir ruídos e trilha sonora musical numa montagem com essas imagens (que em sua maioria são silenciosas), fazem com que elas se dis-

tanciem de seu estatuto de memória familiar e comecem a ser percebidas como documentos históricos, registros de tempos que desconhecemos, instaurando um diálogo com o presente e adquirindo importância pública.

41 Péter Forgács (1950-) “Artista de mídia e cineasta independente, vive e trabalha em Budapeste. Seus trabalhos foram exibidos ao redor do mundo. Desde 1978 realizou mais de trinta filmes, sendo mais conhecido por sua obra *The Private Hungary*, série de filmes baseada em gravações caseiras das décadas de 1930 e 1960, que documentam vidas comuns que seriam interrompidas por um trauma histórico extraordinário que ocorre fora da tela”. (tradução da autora)

No original: “*Péter Forgács (1950) is a media artist and independent filmmaker based in Budapest, whose works have been exhibited worldwide. Since 1978 he has made more than thirty films. He is best known for his “Private Hungary” series of award-winning films based on home movies from the 1930s and 1960s, which document ordinary lives that were soon to be ruptured by an extraordinary historical trauma that occurs off screen.*” Disponível em: http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main/cv/cv.htm. Acesso em: 16 jul. 2023.

Entre os trabalhos de realizadores contemporâneos que retomam filmes de família em suas obras, escolhi comentar *The Maelstrom – A Family Chronicle* (1997) do húngaro Péter Forgács⁴¹.

Em *The Maelstrom*, *O Turbilhão* em português, Péter Forgács se apropria majoritariamente de imagens filmadas ao longo de anos por Max Peereboom, o filho mais velho de uma família judaico-holandesa de classe média alta: viagens à praia, aniversários, casamentos; mas também de filmes da família de Arthur Seyss-Inquart, Comissário do Reich e representante de Hitler na Holanda, em jogos de tênis, cavalgadas e reuniões; de imagens de arquivo de campos de treinamento nazista e de registros feitos por cinegrafistas amadores judeus em Amsterdam. Ao longo do filme observamos a metáfora da catástrofe natural do furacão do título se apoderar de nossos sentidos, acompanhando de perto o fluxo também turbilhante de vidas cuja interrupção trágica já sabemos de antemão.



Entre as últimas imagens que se conhece da família Peereboom, registradas em setembro de 1942, a figura S 2.3 mostra as mãos de duas mulheres costurando roupas, se preparando para o que acreditaram ser uma viagem com destino a um campo de trabalho na Alemanha, quando na verdade foram deportadas com os demais familiares para Auschwitz e logo após assassinadas. Max Peereboom, marido e genro das mulheres que são retratadas também na figura S 2.4, registrou, com a câmera 8mm que havia comprado em 1933, grande parte da sua vida e de sua família até a véspera de embarcar rumo ao seu destino fatal, jamais imaginando que seus filmes se tornariam testemunhos dos mais eloquentes sobre o extermínio praticado pelos nazistas.

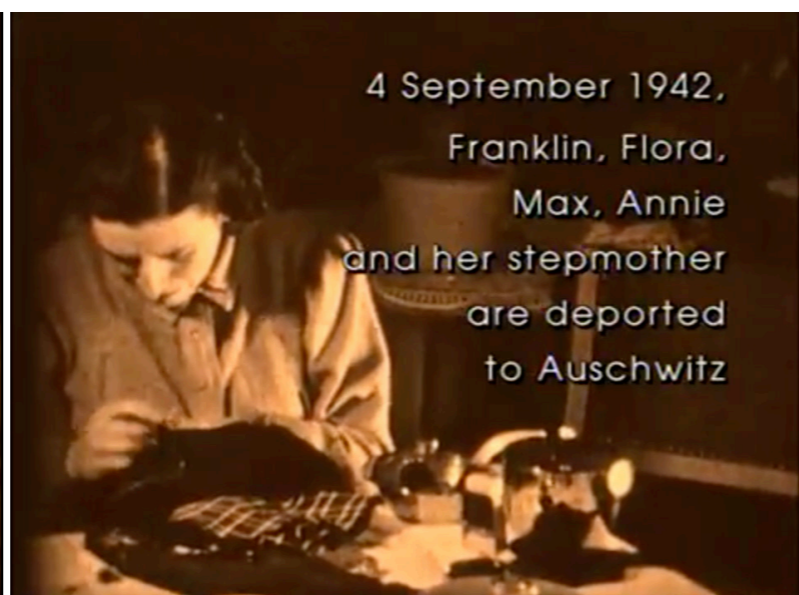
Figura S 2.3: imagens do filme *The Maelstrom – A Family Chronicle* (1997)

Operando entre a imaginação e o real, no confronto entre os filmes da família Peereboom e os da





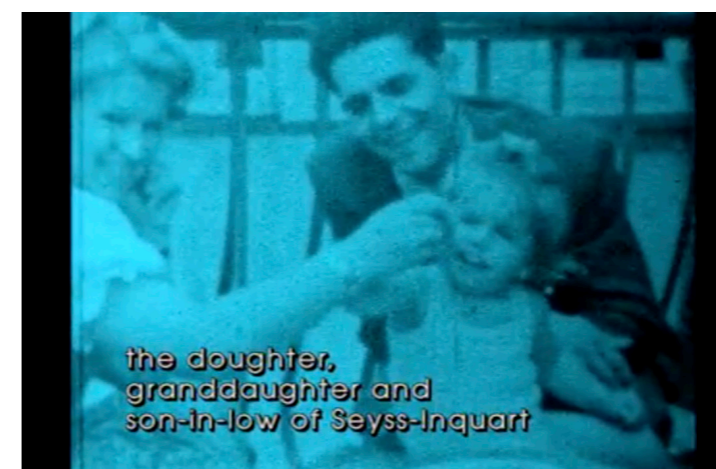
preparations by Max, Annie and her stepmother for their departure for work camp in Germany



4 September 1942, Franklin, Flora, Max, Annie and her stepmother are deported to Auschwitz

Figura S 2.4: imagens do filme *The Maelstrom...* (1997)

família do comissário nazista; na sobreposição de áudios com transmissões radiofônicas da época e corais citando e cantando à maneira judia os decretos nazistas impondo restrições aos judeus; no ralentar de um olhar direcionado à câmera que a atravessa e nos atinge; pelo impacto da trilha sonora melancólica e perturbadora especialmente composta para a obra; pela inserção dos grandes momentos da história não apenas pelo som, mas por meio de cartelas e letreiros, e enfim, pela tensão entre o tempo pessoal e o tempo histórico é que a montagem de Forgács entrega à espectadora uma escrita da História.



Assim, mais do que assistir, participamos de momentos tanto banais quanto decisivos na vida de famílias distantes no espaço e no tempo e nos envolvemos sensivelmente a ponto de nos sentirmos parte da sua história – de forma empática compreendemos que aquela poderia ser, como de fato é, a nossa história: a história do mundo.

Figura S 2.5: imagens dos filmes *The Maelstrom...* (1997) e *goyania – outubro ou nada* (2022)

Afinal, as imagens nos fazem reconhecer que as mãos das mulheres judias fazendo reparos em suas roupas não são diferentes das mãos de Dona Maria, a primeira-dama, pois de alguma forma essas mulheres estão tecendo suas histórias. Diante dessas imagens, vale repetir: “pensamos em nossas avós, mães ou tias, sentimos certa saudade, recuperamos reminiscências, questionamos nosso passado.”

Levada por esse pensamento, na figura S2.5, que se vê na página 107, realizei uma remontagem com imagens de *The Maelstrom* (1997) e *goyania...* (2022), destacando os variados procedimentos estéticos realizados no primeiro e também a semelhança no referente das imagens que ambos filmes reempregam: a matriarca; o bebê; as viagens e brincadeiras; os gracejos dos adolescentes para os cinegrafistas... Mais do que apenas aproximar esses arquivos por seus indícios, minha intenção foi colocar à leitora e ao leitor deste texto, por meio dessas imagens tão diversas e tão semelhantes entre si, uma questão que também é minha questão: ao ver ou rever nossos arquivos domésticos, os de nossas famílias ou comunidades, que histórias poderíamos contar?

As imagens domésticas que utilizei em *goyania – outubro ou nada* (2022) não revelam um grande momento histórico, mas ao vê-las e revê-las, percebi a sua *singularidade*, um ponto crítico a partir do qual pude ensaiar um pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2018). Por meio da figura S 2.6 pretendo construir, em conjunto com as palavras aqui escritas, um comentário sobre minha maneira de trazer visibilidade à tal singularidade. Essa figura forma uma seleção de imagens capturadas respeitando a ordem cronológica da montagem do filme *goyania...* (2022) seguindo um percurso que vai de cima para baixo e da esquerda para a direita.



Figura S 2.6: imagens do filme *goyania outubro – ou nada* (2022)

42 Plano em que a figura humana é enquadrada do peito para cima. Também pode ser chamado de *close-up* ou simplesmente *close*. Cf. planos cinematográficos: <https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/> Acesso em 16 jul. 2023.

Tomemos esse trecho como a narrativa de um dia em família que começa com um plano frontal de dois meninos no centro do enquadramento: provavelmente irmãos, a julgar pelos traços, cortes de cabelo e roupas idênticos. Desnecessário repetir as imagens, mas vale lembrar que há primeiros planos⁴² da senhora idosa, do bebê, das meninas – supostas irmãs ou primas da duplinha inicial, que chamarei de protagonistas. Após alguns planos de brincadeiras dos meninos protagonistas à beira do rio, acontece a pose do grupo reunido, o momento capaz de gerar um “documento” que afirme os laços afetivos entre as pessoas ali presentes e que seja revivido e comentado com alegria e saudade sempre que projetado nos encontros futuros.

Como bons protagonistas, os dois meninos estão em primeiro plano na cena, novamente vestindo roupas iguais, à frente de todos os demais membros do grupo. “Mas claro que sim”, alguém diria: “sempre os menores na frente, fazendo uma escadinha”. Porém, a imagem nos diz o que a palavra não quer ou não *pode* dizer e nem mesmo o cinegrafista parecia enxergar: que há um outro menino, um pouco maior do que os protagonistas, para o qual essa “regra social” da escadinha não parece valer. Aparecendo pela primeira vez e apenas ali, uma criança que também quer ser vista e sai da folhagem para entrar na filmagem, posicionando-se de forma a driblar as pessoas mais altas à sua frente. Uma criança “figurante” que, ao contrário dos protagonistas, não parece estar se divertindo, mas atenta ao que acontece ao seu redor, ao não sorrir para a câmera como as outras crianças e dirigir o olhar para os adultos do grupo, talvez para assegurar-se de que estava tudo em seu devido lugar.

As operações de montagem como a repetição, a lentificação e o *zoom-in*, me permitiram encontrar “no escuro das imagens” a sua singularidade e compartilhar a compreensão de que o menino de pele preta não é figurante, mas sim protagonista da história. O filme de

família, *remontado*, tornou visíveis algumas histórias para além do contexto endomingado das imagens: uma história de exclusão e uma de resistência.

Na apresentação da edição de dezembro de 2019 da *Acervo* – Revista do Arquivo Nacional, que propôs uma discussão sobre as experimentações artísticas nos arquivos, as editoras afirmam que:

quando se mergulha em arquivos históricos, o que se vê é uma continuidade reveladora de processos de exclusão social e política (...). Se a operação artística nos arquivos pode tornar visível o pensamento de uma época, como propõe a conceituação dos arquivos como modelos nas artes (...) suas pesquisas e experiências nos permitem imaginar reescritas possíveis de histórias apagadas e incompletas. Olhar os arquivos por uma perspectiva artística significa perceber o documento como ação e identificar seu potencial de transmissibilidade, seu recurso gerador de outras histórias possíveis. (KOYAMA, PATO, 2019, p. 7)

A busca aqui é justamente pela imaginação, por uma reescrita a partir do movimento de revisitar ou mesmo fabular a história daquele que *se posiciona* e o faz apesar de tudo, e não pela repetição da história dos que *foram colocados* desde sempre em posição de destaque.

Em *Diante do tempo* (2019), Didi-Huberman defende que Walter Benjamin colocou “o saber histórico em movimento” ao estabelecer que a história não era mais um ponto fixo e sugerir uma inversão da relação entre o “Outrora” e o presente de forma que o Outrora se tornasse “reversão dialética e irrupção da consciência desperta. [...] os fatos tornam-se algo que acaba de nos surpreender, nesse mesmo instante, e estabelecê-los é tarefa da recordação” (BENJAMIN, 1989 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 114). Penso que o *voltar a ver*, combinado com a imaginação e o trabalho de montagem, pode equivaler a tal “tarefa da recordação”.

Como realizadora audiovisual e ensaiando experimentações artísticas nos arquivos, reafirmo minha convicção de que *rever* imagens do passado e estar aberta a um outro tempo que me atinge, liberar meus flancos para abrigo da memória de forma que o passado encontre o meu presente, aproxima meu trabalho daquele do historiador que se compreende como receptor e intérprete de um “princípio dinâmico da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 117).

Acredito também, que tal princípio dinâmico da memória me possibilitou a construção do que Benjamin define como uma imagem dialética: aquela que produz uma temporalidade com dupla face, transitando entre passado e presente, colocando as coisas e os tempos em contato, produzindo uma colisão e logo após uma desagregação, como um relâmpago. Esse lampejo “torna visível a autêntica historicidade das coisas” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 127).

Mesmo estourada, borrada, fragmentada, a imagem que irrompe do trabalho com o filme de família aqui comentado invoca racismo, exclusão e sim, resistência – práticas que atravessam nossa história, que sustentaram nossa colonização, que nos constituíram (e nos constituem) como sociedade, indissociáveis do que consideramos nosso processo “civilizatório”. Práticas que não cessam de se repetir: exclusão, racismo e resistência em imagens que vivem e que sobrevivem em nossa memória e em nosso presente, aparecendo, desaparecendo e reaparecendo, afinal, “os fatos do passado são coisas em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 116) e as imagens nos mostram isso o tempo todo.

Por isso a montagem como método de construção histórica, que se vale tanto de uma “arqueologia material” da imagem: destacando seus batimentos, seus grãos, sua cor, seu tremido, os sucessivos cortes e manipulações que sofreu, como de uma “arqueologia psí-

quica” – a memória inconsciente, as sobrevivências que carrega. Um ofício que nos mostra incessantemente que a imagem extrapola em muito a simples noção de documento histórico; ela constitui, segundo Benjamin, o fenômeno originário de cada “apresentação da história” (BENJAMIN, 1989 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 127). E aqui faço um intervalo reflexivo sobre o que reputo como um ganho essencial que obtive durante esta pesquisa: o de desenvolver, dia após dia, um pensamento mais complexo sobre a noção de imagem.

Na primeira parte deste texto, relato que inicialmente, na reflexão sobre meu processo criativo, tomei as imagens de arquivo como documentos, documentos-monumentos, pois até então, começando a montagem definitiva do filme que coincidiu com o início de escrita da tese, eu não havia enxergado muito do que as imagens de arquivo significavam para mim e a extensão do meu trabalho com elas. Até então eu não havia *experenciado* o postulado de Didi-Huberman (2019, p. 15) de que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”. Como um longo *fade in*, vi e senti que não só as imagens de arquivo, mas imagens em sentido amplo são, *para mim*, sinônimo de história. Porém, mais do que isso: é como se as imagens fossem tanto a ferramenta como o material a ser aplicado e ainda o resultado a ser obtido: origem, meio e destino.

A digressão dessa última página, que pode ser percebida como mera distração, me permitiu unir alguns pontos que estavam dispersos no meu entendimento e compreender esse trecho do caminho como uma equação: filme de família com a pose do grupo > imagem de arquivo > documento histórico > arqueologia material / arqueologia psíquica > remontagem > imagem dialética > história.

E assim retomo a sequência do filme, no ponto em que o comentário em voz-over diz sobre memória e

fabulação; sobre reinvenção do passado, uma mistura de lembrança, resgate de imagens mentais e criação de memória. E então uma segunda voz-over, incontinente, sussurra procurar no escuro das imagens:

*Já que o presente é irremediável, o futuro é incontrolável,
bem que podiam ter inventado pra mim – e pra você
também – um passado.*

*Daí eu me virei com as fotos... e com as cartas...
e, claro, com algumas cenas que a gente sempre vai
relembrando.
E inventando.*

[Procura no escuro das imagens!]

*Emendava umas imagens meio borradas com umas
conversas enviesadas...
e fui construindo o mundo, como quase todo mundo.*

(goyania – outubro ou nada, 2022)

No início deste tópico, usei as metáforas da lupa e do espelho para dizer dos filmes de família. Sabemos, no entanto, que não se pode ampliar uma imagem que falta e tampouco a ausência pode se refletir, o que me leva a admitir que tais metáforas não problematizam suficientemente o assunto e nem o trabalho realizado em *goyania – outubro ou nada* (2022), posto que se atêm ao visível dessas imagens.

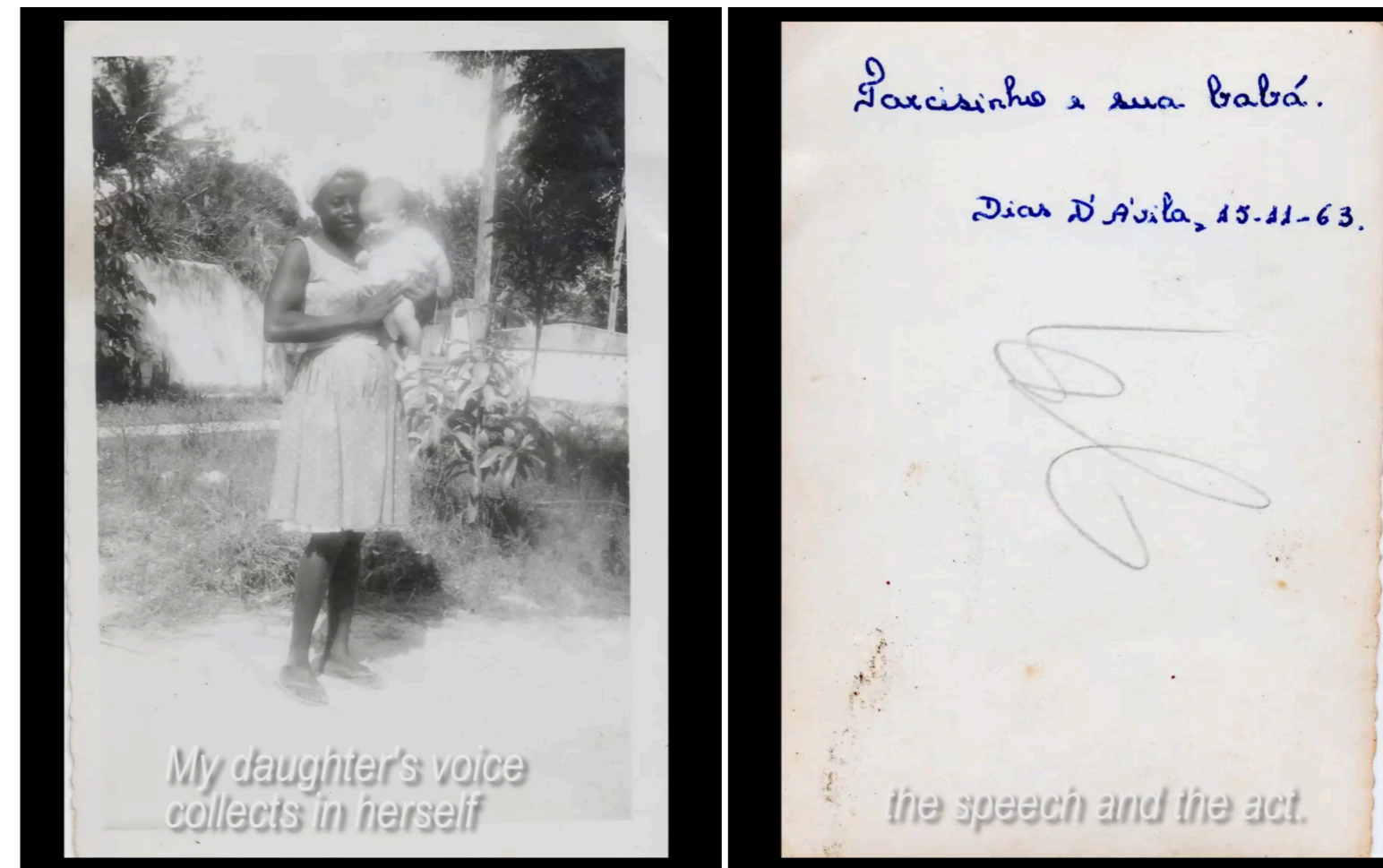
Reiterando uma premissa desta pesquisa, acompanho a fala da professora e pesquisadora Patrícia Machado (2020) em seu curso “Cinemas de arquivo”: “uma imagem que não existe, uma imagem que falta, vai solicitar nosso imaginário”. Operada pela imaginação, a fabulação é convocada como forma de criação

de memória, de imagens, de verdades a partir da falta, do apagamento, dos processos de exclusão. A fabulação propicia a criação de subjetividades.

Diante da ausência de imagens de sua avó Maria do Carmo, a realizadora audiovisual Safira Moreira⁴³ idealizou o premiadíssimo curta-metragem *Travessia* (2017)⁴⁴, que teve como ponto de partida uma imagem de arquivo, a fotografia de família abaixo, garimpada por ela em uma feira de antiguidades:

43 Safira Moreira (1991 -) Realizadora, roteirista e diretora de fotografia, trabalha com imagens de pessoas negras sob a perspectiva da memória. Realizou o curta-metragem *Travessia* (aqui comentado), exibido no Festival Internacional de Rotterdam (Holanda) em 2019 e premiado em diversos outros festivais.

44 Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em 16 jul. 2023.



Nesse filme Safira usa a metáfora da travessia para fabular um caminho outro para a imagem e para a representação de famílias negras em nossa cultura visual.

O curta é dividido em três partes com diferentes tipos de abordagem imagética e sonora: inicia com uma narração em voz-over da irmã de Safira, Inaê, do

Figura S 2.7: imagens do filme *Travessia* (2017)

45 vozes-mulheres

Conceição Evaristo (2008, p. 24-25)

*A voz de minha bisavó
ecoou criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.*

*A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos-donos de tudo.*

*A voz de minha mãe
ecoou baixinho revolta
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.*

*A minha voz ainda
ecoou versos perplexos
com rimas de sangue e fome.*

*A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.*

*A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.*

46 Conceição Evaristo (1946 -) é linguista e escritora; Mestre em Literatura Brasileira pela PUC-RJ e Doutora em Literatura Comparada pela UFF – Universidade Federal Fluminense. Ativamente engajada no movimento negro, trabalha com poéticas afro-brasileiras.

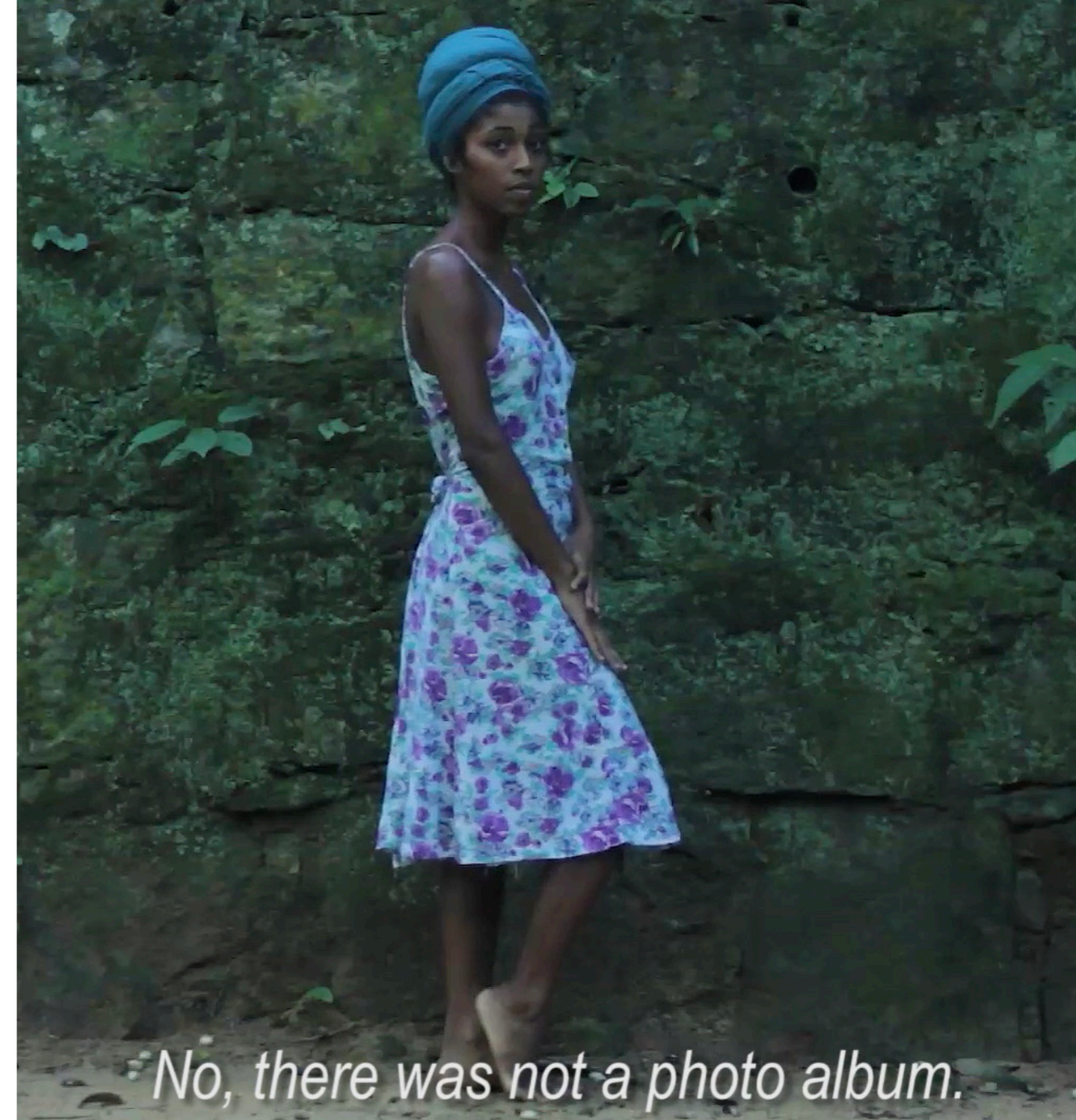
Figura S 2.8: imagem do filme *Travessia* (2017)



This photography thing was really expen

poema “Vozes mulheres”⁴⁵, de Conceição Evaristo⁴⁶, que faz o trajeto das vivências-vozes femininas de sua família desde a escravização até a “vida-liberdade” (2008), enquanto enquadra e reenquadra detalhes da fotografia inicial (figura S 2.7), inclusive da *inscritura* em seu verso: “*Tarcisinho e sua babá, Dias D’Ávila, 15.11. 1963*”.

Em seguida, insere um depoimento também em voz-over da mãe de Safira, Maria Angélica, numa conversa sobre a remota possibilidade de existência de alguma imagem de sua mãe, Maria do Carmo, e da avó de sua mãe, Elvira dos Anjos, a mãe Vira, entre as fotografias de um casamento realizado cinco décadas atrás, enquanto na banda visual uma jovem negra em primeiro plano mostra para a câmera fotografias mais atuais de famílias negras reunidas: registros de representação (figura S 2.8), diferentemente da escassez de imagem dos tempos mais antigos da primeira parte do filme. Ao tempo da última frase do depoimento de Maria Angélica: “Não havia álbum de fotografia, não...” (*Travessia*, 2017), essa mesma jovem encena poses para a câmera (figura S 2.9), num gesto comparativo ao dos retratos antigos figurados por pessoas brancas e abastadas.



No, there was not a photo album.

A terceira e última parte traz na banda sonora a música “Juana”, cantada em crioulo pela cantora cabo-verdiana Mayra Andrade, que fala de uma mulher mãe de seis filhos, que deve se manter forte e resistente ante um futuro incerto, apesar da chegada de novos tempos. Durante toda a duração da música, vemos sucessivas cenas de famílias negras posando para a tomada de fotografias em espaços abertos, com cores vibrantes em meio à vegetação, sorrisos abundantes e clara demonstração de felicidade e afeto (figura S 2.10).

Figura S 2.9: imagem do filme *Travessia* (2017)



Figura S 2.10: imagens do filme *Travessia* (2017)

Busco na fotografia criar um grande álbum de família(s) negra(s). Preencher (e transbordar) as lacunas. (...) Acho que esse é meu desejo com a imagem e o cinema. Criar uma cartografia negra, um espaço para se navegar entre o passado e o presente-futuro. (MOREIRA, 2022, n.p.)

A travessia de Safira (e da espectadora) vai da ausência à abundância por meio da criação de imagens e de memórias de famílias negras, vai da imagem da “babá de Tarcisinho”, segurando a criança loira no colo, à da jovem mãe que posa com sua filha entre os braços para o registro de um momento feliz (figura S 2.10).

Entre o excesso de imagens no mundo e a escassez de imagens dos seus, a realizadora fabula novas imagens e, por conseguinte, outras histórias, suprindo o que *um certo real* insiste em privar, pois se Sandor Krasna, personagem de Chris Marker em *Sans Soleil* (1982), escreveu numa das cartas lidas pela narradora que: “É assim que avança a história... tapando a memória

como se tapam os ouvidos”, Safira e o “menino do antigo filme de família” nos mostram que a história também avança... tomando a memória a contrapelo, por meio das imagens que ousam criar. Basta procurar “no escuro das imagens”.

comentário verbal e as vozes ensaísticas

A mim, essa percepção chegou como um sussurro, quase como um conselho. Uma voz que pareceu surgir de dentro do filme e me traduziu em palavras um dos lemas para o processo de criação: criar sentido, buscando-o no invisível das imagens de que eu dispunha; na sua ausência; no seu extracampo; no que foi excluído da montagem original; no que estava ali e só foi enxergado depois de ser visto e revisto dezenas de vezes ou ao levar em conta o contexto histórico da tomada, ao ser colocado em contato com outras imagens e com o tempo presente.

Não por acaso essa frase foi usada no cartaz do filme, sem grande destaque, mas posicionada de forma que a observadora atenta possa percebê-la no alto da imagem, acima do nome e da colagem das imagens recortadas do filme.



Figura S 2.11: cartaz do filme *goyania - outubro ou nada* (2022)

Entre a escrita do comentário e os testes de gravação e de montagem da voz e imagem, às vezes surgia uma lacuna, um incômodo, algumas perguntas ficavam em suspenso e acabavam parando nos blocos de nota. À medida que a montagem avançava, decisões eram tomadas e várias notas eram riscadas. Havia ideias que eu não anotava, mas que não eram esquecidas, permanecendo no fundo da minha cabeça, mesmo sem ganhar tradução em palavras ou lugar no papel.

O desejo era de que em determinados trechos, mesmo sem querer alterar a banda sonora e visual, eu pudesse acrescentar uma terceira banda, mas à qual eu não conseguia dar corpo. Era o desejo de compartilhar a permanência da dúvida acerca do texto do comentário mesmo sem alterá-lo; de revelar uma mudança de ideia, mostrando o antes e o depois, de modo a identificar minha própria variação ou um outro *eu* insurgente; de resistir à retirada de uma banalidade porque, no final das contas, caracterizava o meu estado de espírito advindo daquela experiência com as imagens, os sons e as palavras. Era também o desejo de expor uma autocrítica, ou melhor, de justapor autocrítica à crítica das imagens.

Tirando partido da aceitação da incerteza do conhecimento que pretendia construir (característica mesma do ensaísmo), transformei aquelas ideias e desejos que estavam tanto no papel como no inconsciente em breves inserções de comentários verbais a serem feitos por uma *segunda voz*, sobreposta à voz-over que já existia. Porém, para refletir sobre essa segunda voz, e mais, para pensar sobre as vozes empregadas, retomo os balbucios primeiros da narração do filme.

sequências 3, 4, 5, 6 e 10



A MARCHA
PARA O
OESTE



Figura S 3: imagens do filme
*goyania – outubro
ou nada* (2022)

*A minha mãe vivia me dizendo que ia me levar pra
conhecer o palácio das esmeraldas,
e que ele era lindo, enorme, que ficava na praça Cívica,
com fontes e espelho d'água.*

*Me lembro perfeitamente da decepção, olhando lá pra
cima e nenhuma esmeralda,
nenhum brilho, não parecia um palácio.*

*E fonte por fonte, o circo Thiany também tinha.
Mas era sim, um palácio, o governador morava lá.*

*Então devia ter as esmeraldas. Ou então
ter outro nome.*

(goyania – outubro ou nada, 2022)

sequência 3

Desde a sua primeira versão, *goyania – outubro ou nada* (2022) já contava com algum tipo de narração: inicialmente uma voz-over em primeira pessoa mesclada com sons de arquivo de depoimentos de personagens locais; em um segundo momento a voz-over era alternada entre vozes de atrizes e atores lendo cartas e outros documentos originais que narravam episódios ou histórias aqui vividas. Ao final, na última versão, permaneceu a



<https://www.youtube.com/watch?v=msT8VfyNYZM>

voz-over em primeira pessoa fazendo um comentário verbal durante todo o filme, mesclada com inserções de áudios curtos com falas de personagens de filmes de ficção, de documentário, de cinejornais e ainda a sobreposição de uma segunda voz-over também em primeira pessoa que são os breves comentários mencionados no parágrafo anterior, num registro totalmente diferente daquele que perfaz o filme inteiro.

Trago o entendimento de Laura Rascaroli (2017, p. 144), para quem “o filme-ensaio é uma forma específica de textualidade, e a narração é um elemento constitutivo de suas estratégias epistemológicas e significantes”, adicionado à nota de que as minhas mais importantes referências cinematográficas neste projeto são *Os catadores e a catadora* (Agnès Varda, 2001) (já comentado anteriormente) e *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982) – ambas objetos de incontáveis estudos e análises ao redor do mundo, muitas das quais relacionadas ao texto narrado – como início de uma reflexão acerca do comentário verbal materializado por meio da narração em voz-over em *goyania...* (2022).

Conforme exposto na apresentação desta tese, a virada no projeto do curta-metragem aconteceu quando a inflexão ensaística se mostrou preponderante no fazer fílmico em relação à abordagem propriamente documental do início da produção, ou seja: mais os traços ensaísticos se inscreviam, mais o filme encontrava sua forma. Dentre esses traços, o mais marcante foi a perspectiva a partir da qual o comentário verbal se desenhava.

Uma narração em primeira pessoa que se pretendia um *comentário* ao invés de uma *explicação* das imagens. A busca por uma abertura de sentido, ao invés do fechamento de uma ideia. Uma voz que recita um poema como introdução a uma carta. Uma missiva entre personagens femininas contendo declaração de amor,

reminiscências, desabafos, protestos, incertezas e confissões. “Será?”; “por que?”; “acho” e “não sei”.

Os pesquisadores Rafael de Almeida e Ana Paula Caixeta (2019, p. 131) percebem “o ensaístico dotado de uma singularidade dialética cinematográfica, na qual a obra não possui a pretensão de fechar-se em si mesma e sim de se mostrar aberta para o seu espectador”. Nesse sentido, à narração em voz-over em *goyania...* (2022) permiti a liberdade de expressar verbalmente minha experiência de formular um pensamento sobre a cidade e as imagens que a perpassam sabendo que, para seguir desenvolvendo e compartilhando essa construção de pensamento com a espectadora, deveria endereçar-me a ela diretamente, entregando-lhe, além de perguntas, meu movimento subjetivo e não alguma verdade objetiva, um argumento completo que inclusive nunca existiu.

Não faço cerimônia em dizer que, já que me proponho construir conhecimento por meio da realização de um filme, um conhecimento *por e com* imagens, e que esse é um filme-ensaio cuja natureza pressupõe *diálogo e compartilhamento*, desejo esse processo como a construção não apenas de um pensamento comum, mas de construção imagética também *pela* espectadora. Afinal, esse pensamento é ativado, inelutavelmente, pela imaginação, o que quer dizer elaboração de imagens, sejam elas mentais, visuais, oníricas, artísticas, podendo significar a mobilização (mesmo que ínfima) de alguma realidade social. Por isso, utilizei todos os elementos possíveis para ativar esse tipo de construção.

Um dos elementos mais capazes de inscrever num filme a característica de ensaio é a voz-over, sendo este, repito, um traço perene nas três versões do *goyania...* (2022). A diferença entre as versões recaiu principalmente sobre a natureza dessa voz que, na versão final da obra, acabou também por abarcar vertentes distintas: a

mesma voz-over ensaística ganhou três modulações ou tipos, sobre os quais estudiosos do filme-ensaio se debruçaram e com base em suas pesquisas pude tanto me situar quanto compartilhar uma reflexão sobre as vozes no filme.

A premissa de uma “postura metamórfica assumida pela voz-over ensaística com relação aos seus diversos comportamentos e usos práticos”, postulada por Almeida e Caixeta (2019, p. 126) me parece bem se aplicar às vozes construídas em *goyania...* (2022). Em seu artigo *A voz que pensa: Vertentes vococêntricas do filme-ensaio* (2019), os pesquisadores utilizam esse entendimento para apresentar e discutir os conceitos de voz metacrítica (RASCAROLI, 2009), voz heteroglóssica (LUPTON, 2011) e voz pneumática (SIEREK, 2007).

a voz metacrítica

O prefixo meta pode indicar uma posição posterior, uma mudança, transcendência ou reflexão sobre si. Laura Rascaroli (2009), ao elaborar sua noção acerca da voz metacrítica e narrativa metacrítica, defende que, para construir essa forma de comentário a ensaísta não apenas toma um distanciamento crítico que a permite reexaminar, analisar e interpretar as imagens que ela mesma registrou ou aquelas que coletou (como trocar a lente para ganhar amplitude), mas também opera uma mudança física mesmo em sua própria posição (como sair de trás da câmera): ao se apresentar como uma observadora crítica, ela convida e se coloca ao lado da espectadora, investigando, redescobrendo e reconstruindo (especialmente no caso de *found footage*) as imagens. A par disso, critica a sua própria atividade ensaística (como se alternando por trás da câmera, em frente à mesa de montagem e diante da tela) e vai além – refletindo também sobre a sociedade que produziu todas essas imagens.

Dizendo de forma sucinta: uma crítica das imagens, do mundo que as produz, do meu próprio texto e da abordagem do filme, essa é a principal característica da voz-over que predomina em *goyania...* (2022) – a voz metacrítica.

Às imagens de um catador de reciclados transitando em frente ao Palácio das Esmeraldas, sede do governo (figura S 3.1), sobrepus o comentário verbal abaixo transcrito:

Me lembro perfeitamente da decepção, olhando lá pra cima e nenhuma esmeralda, nenhum brilho, não parecia um palácio.

E fonte por fonte, o circo Tihany também tinha.

*Mas era sim um palácio, o governador morava lá.
Então devia ter as esmeraldas, ou então ter outro nome.*
(goyania – outubro ou nada, 2022)



Figura S 3.1: imagens do filme
goyania outubro – ou nada
(2022)

O que a voz-over realiza aqui é uma crítica em segundo grau, já que a imagem de um trabalhador em sequência à do imponente edifício *art déco* por si só carrega um sentido de desigualdade. O comentário, ao acrescentar à imagem o dado de que aquele é um palácio onde reside o chefe do governo, abre espaço para a espectadora imaginar *algo mais* sobre o governante e o catador, estabelecer entre eles uma relação, talvez concordar com o meu pensamento de que o segundo provavelmente se mantém com a reciclagem das sobras do primeiro.

Ao trazer ainda a conclusão, aos olhos de uma criança, da impropriedade do nome dado ao palácio, já que não é feito com esmeraldas, a voz critica a partir da ironia, estimulando um olhar malicioso sobre a relação entre as imagens mentais e visuais que nos cercam cotidianamente e ainda sobre os sentidos contidos nos nomes dados aos logradouros em nossas cidades.

Exibir uma imagem de arquivo e a ela sobrepor uma narração que explica o seu visível é uma prática recorrente em reportagens televisivas que não fazem outra coisa além de entulhar a telespectadora com significados preestabelecidos. A voz metacrítica em filmes de *found*

footage, ao contrário, pretende problematizar a imagem que foi *desarquivada*, se unindo a ela num movimento de investigação visando outras miradas, significados novos, pois como lembra Rascaroli (2009, p. 52), “é claro que o significado não é produzido exclusivamente pelo comentário, mas pela interação entre som e imagem”. Entendo que a “espessura” desse significado e a natureza da relação estabelecida entre a realizadora-narradora e a espectadora por meio da voz ensaística é que a diferenciam daquela velha conhecida – a didática, autoritária e soberana voz-de-deus do (predominantemente masculino) narrador documental.

Antes de prosseguir, não posso deixar de lembrar aqui, que, apesar de o assunto ser a voz ensaística, o que rege essa interação entre as bandas do filme é a montagem, a grande compositora de tudo sobre o que se discute nesta tese.



Figura S 4: imagens do filme *goyania outubro – ou nada* (2022).

Eu resumi assim: o poeta fez história e o político, sem saber, escolheu pra você, a nova capital, o nome do poema épico que narra o genocídio dos povos que viviam aqui antes da chegada dos diabos-velhos e das suas guerras justas.

Daí, hoje, sobrou uma imagem de um indígena gravada lá numa vidraça do palácio verde-esmeralda. Foi feita com jato de areia.

Através da imagem do indígena dá pra ver a praça e a avenida principal. E nela, lá na frente, uma figura em bronze do bandeirante, que resiste, entre o ultraje e a piada constante, espremida no cruzamento central.

(*goyania – outubro ou nada*, 2022, grifos da autora)

sequência 4

Dada sua natureza ensaística – que pressupõe a criação de novas configurações ao redor das imagens – era de se esperar que o comentário verbal sofresse alterações durante a montagem. Percebi que essas alterações, que produziam as interações som/ imagem ditas acima, foram construindo a voz metacrítica também como uma espécie de jogo entre imagem e linguagem oral. Jogo que reproduzo aqui (figura S 4), de forma a

comentar um trecho em que a voz metacrítica contribui para uma ressignificação de imagens de arquivo.

Tomemos as imagens e os variados sentidos que elas ganham de acordo com o texto a elas sobreposto. Às imagens do religioso e do governante, sobrepus as palavras “genocídio”, “diabos-velhos” e “guerras justas”; às do idoso que tenta sobreviver comprando e vendendo ouro, a palavra “bandeirante”; à imagem do indígena na vidraça – “foi feita com jato de areia”; à da estátua do Anhanguera – “figura em bronze do bandeirante”; “ultraje”; “piada constante” e “espremida no cruzamento central”.

Antes de explodir, a imagem do Anhanguera em chamas ressoa o termo “diabos-velhos”, empregado no início da sequência. Apelido dado ao bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva (o filho), o diabo-velho é aqui incendiado (figura S 4) como a minha vingança possível ao genocídio que orquestrou, e como estamos lidando com símbolos, utilizei o referente contido na imagem que o impregnou para sempre: ateando fogo à aguardente, arditosamente enganando os povos originários com a ameaça de incendiar os rios dessa região.

Se a abordagem ensaística das imagens de arquivo possibilita que elas figurem para além da autoridade de documento histórico, a voz metacrítica, que é efetivada mediante um desapego da realizadora “dos significados e relações prévias mantidas com os materiais” (ALMEIDA; CAIXETA, 2019, p. 130), instaura um movimento de verdadeiro escrutínio dessas imagens, “espessando-as” com uma segunda camada crítica.

O que chamei de “jogo” serviu para dizer dos religiosos, do governante, dos bandeirantes, homens brancos e mais velhos que durante tanto tempo detiveram com exclusividade o poder político em nossa sociedade.



https://www.youtube.com/watch?v=dIrcmXz_Wpo

Acrescida do ruidoso som extradiegético (fredda, colisão de trânsito, vidro estilhaçado, buzinaço), a narração reforça o impacto da presença política dessas personagens na história (exploração humana, de ouro e outros recursos naturais) e faz uma crítica da representação (ultrajante) dessas figuras, que contrasta com a dos povos originários e daqueles de mais baixa renda. Os primeiros são representados por monumentos, estátuas de bronze e nomes de avenidas, os demais por desenhos transparentes em vidraças e por corpos anônimos transitando pelas ruas das cidades, comprando o que sobrou do ouro e recolhendo o que restou do consumo da sociedade. O comentário atravessa assim as imagens, o espaço e o tempo. O comentário ressalta a *sobrevivência* das imagens.

E aqui, antecipando o comentário à sequência 6, trago o trecho remontado ao lado, em que a voz metacrítica se comporta de maneira autorreflexiva e meta-histórica.



Figura S 6: imagens do filme *goyania outubro – ou nada* (2022).

*Por que um mesmo mundo deixa transbordar
imagem por todos os lados, mas permite
faltar imagem logo num museu?*

*Ah, mas essa é uma imagem de um homem negro. E
é uma imagem em movimento, já que ele não podia
fazer pausa e pose, sendo um legítimo representante
do trabalho braçal, e é assim que ele pode aparecer:
sem nome, sem família, sem legenda, na obra.*

*Esse filme tá quase inacessível, acautelado lá no acervo
da Cinemateca Brasileira, [SALVE A CINEMATECA!]
porque o seu museu não tem como preservá-lo.*

*E será que ele foi mantido por mostrar a construção
de uma nova cidade no Planalto Central, ou
porque é estrelado pelo ditador, de terno e
chapéu, dedicando ao povo alguns segundinhos
de conversa? E o que será que eles diziam?
A locução não deixa espaço pra conversa...
E será que a minha voz deixa?*

(*goyania – outubro ou nada*, 2022)

sequência 6

Começo endereçando-me sem atalhos à espectadora, compartilhando uma interrogação acerca de nosso bem comum: as imagens do mundo. Após levantar a contradição entre o excesso de imagens e a falta de algumas delas, entrego-lhe uma breve pausa, uma lacuna na narração para que ela a preencha como puder. Mas como a vida de quem assiste a um filme-ensaio não pode ser tão fácil, as imagens dos antigos cinejornais do DIP já entram acompanhadas da locução original, a voz-over professoral e solene, alternando momentos de mais alto ou mais baixo volume, mantida durante todo o trecho.



<https://www.youtube.com/watch?v=4c46xR43wgQ>

Essa voz-over, característica de filmes de propaganda, foi mantida com a intenção de despertar a lembrança, mesmo que turva, dos tempos em que o regime, por meio dos jornais filmados, servia-se da voz austera e onisciente para conduzir as cidadãs em direção à informação ou pensamento que intencionava propagar, manipulando a percepção e opinião públicas.

O meu comentário em voz-over, em seguida, e a um só tempo, traça uma investigação sobre a história e os discursos por trás dos arquivos (seu contexto de produção, o acervo ao qual pertencem e o lugar onde estão provisoriamente acautelados, os interesses políticos que permitiram sua preservação); pondera sobre as representações (de raça e classe) ali constituídas e sobre a provável encenação de um gesto populista de Getulio Vargas.

Faz também uma autorreflexão ao comparar a minha própria narração em primeira pessoa à didática e autoritária locução que caracteriza os cinejornais da Era Vargas, indo ao encontro do entendimento de que “na atividade metacrítica do ensaísta, de fato, o mundo exterior não é o único objeto de análise e avaliação; essa atividade autorreflexiva se estende ao ato de produção do sentido fílmico” (RASCAROLI, 2009, p. 72).

Não posso deixar de incluir neste estudo, antes de passar ao conceito de voz heteroglósica, um trecho com imagens do filme *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), considerado “um título inesgotável, o modelo por onde passa a noção moderna do filme-ensaio”⁴⁷ (WEINRICHTER, 2007, p. 42, tradução da autora), em que a voz-over (vide legenda nas imagens) se apresenta simultaneamente metacrítica e heteroglósica.

No filme, a narradora, que não sabemos de quem se trata, já que em momento algum aparece em frente à câmera, lê cartas escritas pelo *cameraman* Sandor Krasna. A figura S 6.1 traz um trecho em que não é possível

identificar precisamente quem é o autor do comentário em voz-over: se a própria narradora, ou se é Sandor Krasna, remetente das cartas, ou mesmo se é um comentário do diretor, Chris Marker⁴⁸. O sujeito dessa voz, que faz um desabafo crítico sobre o próprio ato de filmar e de olhar, poderia ser qualquer uma dessas personas. O filme traz uma multiplicidade de sujeitos unidos numa voz sobretudo autorreflexiva.

48 (1921-2012) Realizador, fotógrafo, poeta, escritor, filósofo, crítico, artista multimídia, Chris Marker é autor de mais de 60 obras cinematográficas. Em 2009, o Centro Cultural



Figura S 6.1: imagens do filme *Sans Soleil* (1982)

47 No original: “un título inagotable, el modelo por el que pasa la noción moderna de cine-ensayo.” (WEINRICHTER, 2007, p. 42)

Banco do Brasil, com curadoria de Francisco Cesar Filho e Rafael Sampaio, realizou a mostra: Chris Marker, Bricoleur Multimídia, no Rio de Janeiro, com itinerância em Brasília e São Paulo.

a voz heteroglóssica

Naquele mesmo ponto do filme em que me apropriei das imagens dos cinejornais, entremeada ao fluxo da minha narração, uma outra qualidade da minha própria voz não deixa escapar uma saudação ao maior acervo de filmes da América Latina, a Cinemateca Brasileira. O “*Salve a Cinemateca!*” é enunciado pela mesma voz que na sequência 2 diz “*Procura no escuro das imagens!*” e com a qual introduzi aqui o assunto das vozes ensaísticas.

Apesar de não ser o tipo de locução predominante no todo, essa voz é a que mais confere ao filme sua natureza ensaística e a que me proporcionou mais prazer em construir.

A escrita do texto do comentário do filme sempre constituiu o meu maior desafio, justamente porque estava consciente dos problemas em que tanto resvalou a narração em voz-over na história do cinema e que a tornaram objeto de duras críticas: o da superimposição de alguma verdade, o de ser demasiado ensimesmada ou carregada de objetividade, o de se constituir como a autoritária ou onisciente voz-de-deus.

Por isso trabalhei a escrita de forma a não perder de vista o estabelecimento de uma cumplicidade a ser conquistada a partir do compartilhamento da subjetividade que revestiu o fazer fílmico, o que significa, outrossim, impregnar a obra com o próprio movimento do pensamento, o processo intelectual, o que vai no sentido inverso ao das obras em que a voz-over opera para criar a ilusão de que a realidade fala por si mesma e de que o filme não é um discurso construído (RASCAROLI, 2009).

Esse compartilhamento foi operado principalmente por meio do emprego dessa segunda

voz, que parecia vir de outro lugar, enunciada por *outro sujeito*.

Encontrei no pensamento da pesquisadora Catherine Lupton (2011) entendimento e denominação para essa que eu apelidava informalmente de “voz supra” ou “segunda voz”, justamente por se apresentar sobreposta à narração em curso e com ela fazer um tipo de jogral, ora harmonioso, ora dissonante. Lupton conceituou essa voz-over (diferente do comentário verbal que aparece em documentários com abordagem subjetiva) que ela chama de heteroglóssica, como uma voz

que mina por dentro a conhecida autoridade da singular e onisciente voz de Deus do narrador documental. Ela consegue isso multiplicando os eus falantes ou personas que fornecem o comentário, adiando ou deslocando o que eles têm a dizer em diversas formas de discurso indireto - como a carta, a citação, o ditado ou a conversa lembrada, afirmando sua ficção ou, pelo menos, um status ontologicamente ambíguo em relação às pessoas reais (incluindo e principalmente o cineasta), e ao fomentar indeterminações, tensões e desacordos entre elas.⁴⁹ (LUPTON, 2011, p. 159-160, tradução da autora).

Apesar de em algum ponto do filme ficar inequívoca a autoria do discurso e que se trata de uma narrativa epistolar (sobre o filme-carta comentarei mais adiante), a locução heteroglóssica, que usei com muito comedimento, surgiu consciente de causar alguma estranheza ao sobrepor vozes que dialogam com a da narradora-realizadora numa espécie de comentário do comentário, feito por um outro *eu* e também por outras personas.

Eventual estranheza causada por essa multiplicidade de sujeitos falantes deve funcionar como um estímulo para que a espectadora se posicione acerca do que é dito e visto, formulando seu próprio discurso com respostas e quiçá outras perguntas

⁴⁹ No original: “*that undermines from within the notorious authority of the singular, omniscient, voice-of-God documentary narrator. It achieves this by multiplying the speaking selves or personae who provide the commentary, by deferring or displacing what they have to say into assorted forms of reported speech - such as the letter, the quotation, the recollected saying or conversation by asserting their fictional or, at least, ontologically ambiguous status with regard to actual people (including and especially the filmmaker), and by fomenting indeterminacies, tensions and disagreements among them.*” (LUPTON, 2011, p. 159-160)

a partir dos questionamentos incessantemente colocados por essas vozes.

A voz que diz “Procura no escuro das imagens!”; “Salve a Cinemateca!”; “Documento de cultura, documento da barbárie”; “Agora é desapagamento. Desapaga!”; “Parece que foram ensaiadas”, é enunciada por um outro *eu*, o da pesquisadora audiovisual e montadora do filme, que se relaciona com a história, a política e com o mundo a partir das imagens. São falas que não encontrariam melhor momento para ser ditas e atravessam o raciocínio da remetente da carta, imbuídas do espírito ensaístico, dizendo o que a respeito lhes ocorre (ADORNO, 2008), sem jamais se distanciar, porém, do objeto em torno do qual o pensamento do filme gravita.

Inevitável, aqui, voltar a Adorno, em *O ensaio como forma*, para pensar essa voz heteroglósica: “O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desmaraná-la.” (ADORNO, 2008, p. 30). A experiência intelectual aqui em questão convocou duas vozes distintas, duas personas distintas. Uma delas está sempre a remar; a outra a pestanejar. Uma se põe a questionar; a outra, a contradizer e aconselhar. Uma declama poemas; a outra, em segredo, também.

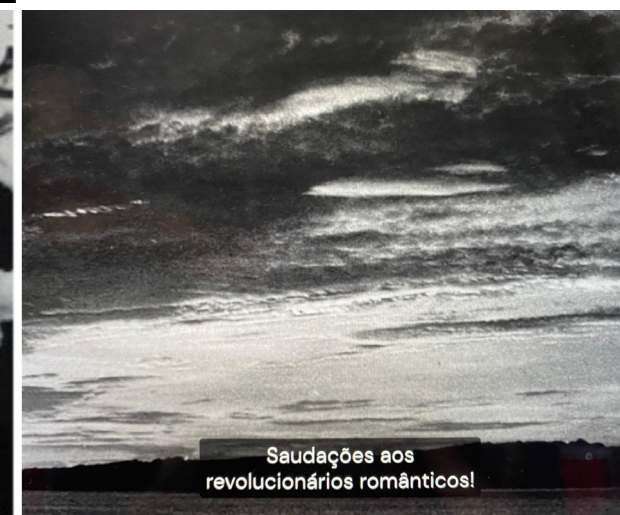
Parece-me interessante, ainda, rememorar uma das referências que julgo corresponsável pela assunção dessa voz-over heteroglósica, o curta-metragem *Saudações, cubanos!* (1963). O filme é uma incursão sócio-histórico-política na ilha de Cuba quatro anos após a revolução castrista, em que a diretora Agnès Varda divide a narração em voz-over com um locutor masculino, um dos roteiristas, Michel Piccoli.

Concebida com forte acento irônico e poético, a voz-over, especialmente nas falas de Varda, entrega

“aquelas peculiaridades personalizadas e dinâmicas intrincadas da mente do indivíduo que está refletindo”⁵⁰ (LUPTON, 2011, p. 161, tradução da autora), relacionando-se com as imagens (principalmente das personagens com quem se encontra) de uma maneira muito pessoal e livre, atuando “para projetar um espaço subjetivo interiorizado e imaginário que simultaneamente evoca a presença de um eu pensante, seus processos reais de pensamento e reflexão, e articula dentro do espectador seus próprios processos de pensamento reflexivo.”⁵¹ (LUPTON, 2011, p. 163, tradução da autora).

50 No original: “those personalized quirks and intricate dynamics of the mind of the individual who is doing the reflecting.” (LUPTON, 2011, p. 161)

51 No original: “to project an imaginary, interiorized subjective space which simultaneously evokes the presence of a thinking self, its actual processes of thinking and reflection, and articulates within the viewer their own processes of reflective thought.” (LUPTON, 2011, p. 163)



Acima trouxe alguns trechos que contêm saudações às quais *goyania...* (2022) faz citação direta (“*Salve a Cinemateca!*”), e abaixo outros trechos (Figura S 6.3)

Figura S 6.2: imagens dos filmes *goyania...* (2022) e *Saudações, cubanos!* (1963)



Figura S 6.3: imagens do filme *Saudações, cubanos!* (1963)

que igualmente me causaram a percepção dessa como uma voz heteroglóssica, podendo contribuir para informar o conceito proposto por Lupton.

Além dos trechos em que empreguei a segunda voz sobreposta à narração geral do filme, inseri três fragmentos de áudios de arquivos, vozes masculinas, que também entraram sobrepostas à minha voz, sem introdução ou outra informação (apenas nos créditos finais) com a intenção mesma de fazerem-nas dialogar com a narradora. Se no exemplo anterior a voz heteroglóssica é construída para fazer conversarem *eus* múltiplos, aqui faz com que a narradora converse com sujeitos múlti-

plos, alguns deles habitantes dos arquivos.

Acho oportuno abrir um grande parêntese, trazendo mais uma reflexão sobre as sequências 5, 6 e 10. Desde os primeiros escritos do projeto do filme, deixei claro o desejo de trabalhar não apenas com imagens, mas também com sons de arquivo, mesmo que não fossem eles apenas arquivos de áudio (já que eu poderia descolar as bandas de som e imagem), mas havia esse desafio: ressignificar algum(ns) arquivo(s) sonoro(s), entrelaçar não apenas paisagens visuais, mas trazer para o filme uma costura que fazemos muito costumeiramente em nossas vidas: resgatar para o agora sons, falas, músicas e ruídos guardados nos cantos da nossa memória.

Acredito que um fio sonoro que vem de outrora tem o poder de nos tocar tão rápida e profundamente a ponto de tecer, junto às imagens, um presente de alguma forma novo, pois não há novo possível que não passe por ouvir, ver, sentir e friccionar o passado.

Em segundo lugar havia também o desejo de trabalhar não apenas com imagens de arquivos de cinema, vídeo e televisão, mas também com obras de artes visuais que me causavam inquietações similares àquelas que eu já vinha me dedicando a compreender.

Para falar sobre o simbólico contido no monumento às três raças, mesmo sendo a versão do meu olhar sobre o que está por trás da imagem, gostaria que essa construção surgisse a partir de algum tipo de *escuta* do discurso dos demais representados na escultura. Aliás, por meio da voz heteroglóssica anunciando o monumento como “*Documento de cultura, documento da barbárie*”⁵², já inseria de saída uma segunda camada crítica superposta às imagens e à voz-over que seguia.

⁵² No texto narrado no filme, por meio da voz heteroglóssica, faço citação direta de Benjamin (2012).

sequências 5 e 6



<https://www.youtube.com/watch?v=HAFISI9Ovk>

*Entre a maldita estátua do Anhanguera
e o palácio que não é de esmeralda,
existe um outro monumento, esse em sua homenagem,
mas que todo mundo chama de “monumento às 3 raças”,
porque a escultora disse ter feito uma homenagem aos gru-
pos que construíram nossa história.
[“Documento de cultura, documento da barbárie!”]
(goyania – outubro ou nada, 2022)*



Documento de cultura, documento da barbárie!

Figura S 5: imagem do filme *goyania...* (2022)

E então vem em seguida o primeiro fragmento com essas outras vozes, entre chaves:

*Eu vejo 3 homens tentando levantar um fardo bem pesado:
o branco – representando o bandeirante sanguinário atrás
de ouro e escravos,
e tempos depois o fazendeiro rico e também o imigrante
pobre, aquele que veio iludido
pela promessa de enriquecimen-
to das propagandas do governo;*

*o indígena – que foi chamado de animal daninho⁵³, foi
escravo, intérprete, guia, caça... e pirlimpimpim: [... é o
pacote civilizatório”] durante tanto tempo reduzido a uma
imagem na vidraça, no monumento, e no museu.*

(goyania – outubro ou nada, 2022)

“... é o pacote civilizatório” é uma fala de Ailton Krenak, trecho de uma entrevista retirada da série documental “Vozes Da Floresta – A Aliança dos Povos da Floresta de Chico Mendes a Nossos Dias” (2020) disponível no YouTube.

Essa é uma estratégia persuasiva da heteroglosia: a irrupção de outro sujeito falante, que não a narradora, a cuja voz se une permitindo a construção de um discurso unívoco, pois é claro que se dois sujeitos se diri-



“...é o pacote civilizatório...”

⁵³ No texto narrado no filme faço citação de Palácín (1992, p. 67).

Figura S 5.1: imagem do filme *goyania...* (2022)

gem a um monumento invocando a barbárie e o pacote civilizatório, ambos compartilham de uma mesma visão sobre os despojos da nossa colonização.

E não é por acaso que a voz do líder indígena entra “acima” da narração em curso. Não foi por acaso, tampouco, que durante um bom tempo eu denominei essa (e outras poucas vozes no filme) como “voz supra”. Elas precisavam entrar se sobrepondo, fazendo mesmo uma espécie de corte diferencial entre as vozes. Por mais que eu indague o monumento às três raças, é a fala sucinta e precisa de Ailton Krenak que impera, que estará acima do que a voz de uma pessoa branca pode dizer.

Com relação à imagem (figuras S 5.1 e S 5.2), nesse exato ponto comecei a desvendar a minha forma de entrecruzamento de linguagens (como dito anteriormente) utilizando parte da obra “A irmã de São Cosme e São Damião” (2016), do artista Dalton Paula, série de pinturas sobre alguidares de barro, por sua vez sobrepostas a um trecho de imagens do Cine Jornal “Goiás de nossos dias” (1950), que registrou uma daquelas “homenagens” que indígenas supostamente ofereciam por espontânea vontade a autoridades brancas, essa numa visita de Getulio Vargas aos Karajá na ilha do Bananal, às margens do Rio Araguaia.

Assim, a montagem aglutina à narração em curso as já conhecidas imagens de representação indígena

Figura S 5.2: imagens do filme *goyania...* (2022)



produzidas pelo Estado; imagens de arte contemporânea de resistência e revisão histórica e, ainda, a voz heteroglóssica com uma síntese de sabedoria de Ailton Krenak, para manejar os três discursos.

e o negro – escravo dentro e fora das minas e mais tarde trabalhador braçal da construção da nova capital, que vivia em ranchos de capim, recebendo salário atrasado, fazendo greve, e que também não aparecia em quase lugar nenhum da História com h maiúsculo. Pelo menos não nas fotos das suas famílias pioneiras que eu vi no museu da imagem e do som.

(*goyania – outubro ou nada*, 2022)



Ainda sobre o monumento às três raças, a figura S 5.3 traz imagens de um trecho do vídeo “O batedor de bolsa” (Dalton Paula, 2011). A pesquisa de imagens para o filme, para além dos arquivos, vem se realizando há muitos anos e acredito que a minha coleção “goyanias” na verdade nunca será esgotada, tanto é que no final do filme eu digo para Goiânia que, sobre ela, eu nunca vou parar de aprender.

figura S 5.3: imagens do filme *goyania...* (2022)

Segundo o próprio artista Dalton, há um episódio autobiográfico que originou a obra “O batedor de bolsa”, e isso torna ainda mais contundente a imagem de um homem negro vendado batendo um porrete numa bolsa feminina. São imagens que adicionam uma camada crítica espessa, literalmente contundente,

à narração sobre a representação do corpo negro na curta história da capital goiana: a minha forma de conversar e aprender com a arte de Dalton Paula, sobrepor a sua arte à minha voz. Afinal, o vídeo é a expressão sentida na pele do artista de uma das maneiras como o corpo negro é estigmatizado e representado no imaginário da sociedade.

Por isso, igualmente, na sequência 6 as imagens da obra “Retrato Silenciado”, (2014), também de autoria de Dalton Paula, se sobrepõem às imagens que filmei no Museu da Imagem e do Som. Na verdade, inicialmente se sobrepõem, para em seguida se alternarem às imagens nos álbuns das famílias pioneiras da cidade: o desafio não é a predominância de imagens, mas a ocupação de seu devido lugar.

[Agora é desapagamento. Desapaga!]

(goyania – outubro ou nada, 2022)

No final da sequência 5 pergunto: “Por que um mesmo mundo deixa transbordar imagens por todos os lados, mas permite faltar imagem logo num museu?” (goyania..., 2022). E por meio da sobreposição de imagens na sequência 6 (figura S 6.4) ensaio um início de resposta: porque a memória está em constante disputa. As imagens que faltavam, que foram apagadas, as vozes silenciadas, vão ocupando espaços de memória, espaços das artes, espaços de poder. Espaços que delas foram arrancados, mas “Agora é desapagamento. Desapaga!” (goyania..., 2022). A montagem procura fazer com que *escuta e desapagamento* ganhem concretude no filme, para além de figurarem como termos em voga no pensamento brasileiro contemporâneo.



Figura S 6.4: imagens do filme *goyania...* (2022)

sequência 10



<https://www.youtube.com/watch?v=PG5FprKQF3s>

As últimas ocorrências dessa voz-over estão na sequência 10. “*Triunfo do massacre, triunfo do massacre, triunfo do massacre*” (goyania..., 2022) é um loop de uma fala do personagem vivido por Nelson Xavier no filme *Blá, blá, blá* (Andrea Tonacci, 1968) e aqui faz uma ironia com o nome da operação policial de reintegração de posse: a operação Triunfo, posterior à operação Inquietação. Triunfo, realizada em 16 de fevereiro de 2005, colocou abaixo todas as moradias da ocupação (grande parte em alvenaria), deixando novecentas famílias despejadas, duas mortes confirmadas, uma pessoa paraplégica, algumas desaparecidas, oitocentas pessoas detidas e dezenas de feridos (FIOCRUZ, 2013).

Além dessa voz-over, o impacto causado pela inserção do áudio original, captado por vídeo-ativistas durante essas duas operações policiais que sofreram resistência por parte dos moradores da ocupação Sonho Real, nos lembra que desde pelo menos dezoito anos atrás temos fácil acesso a registros audiovisuais da violência do Estado em nossa cidade. Eles fazem parte de nosso patrimônio audiovisual, são valiosos documentos de nossa história, que se relacionam diretamente com a história do país como um todo e estão disponíveis a experimentações, intervenções, remontagens, enfim, que os reinsiram no real de cada dia. Ativação do passado que dá leitura à violência do presente.

E trata-se mesmo disso: a violência já está no nome. Ora, por que apelidar uma operação – que ame-dronta, despeja, derruba moradias as mais populares, fere com pisadas no rosto e balas de borracha mulheres desarmadas, assassina homens e desaparece com alguns dos corpos – de *triunfo*?

A montagem dessa sequência foi para mim muito desafiadora. Dispunha de preciosos arquivos visuais e sonoros de treinamentos do exército, longos registros da trágica desocupação do Sonho Real, os arquivos sonoros da acachapante obra de ficção de Andrea Tonacci sobre o tenebroso cenário político em 1968 com a fala de um dos mais talentosos atores da história do cinema nacional e meu texto comentando as imagens (ou comentando a História?).

A tela permanece escura por 10 segundos. Não há nenhuma imagem além da escuridão. A imagem visual construída pelo som das palavras *inquietação* e *triunfo* misturado aos arquivos sonoros de gritos, bombas, zumbidos de projéteis, aviso desesperados de: “*Não esfrega o olho*” (figura S 10) que antecedem os pedidos de “*Não atira!*” e logo adiante a voz heteroglósica de Nelson Xavier repetindo “*triunfo do massacre*” (figura S 10.1) é resultado de um trabalho que se pretende uma aproximação dos tempos, dos lugares, dos sons e imagens.

Figura S 10: imagem do filme *goyania...* (2022)

“Não esfrega os olhos!”

Acredito que isso tenha sido alcançado justamente porque grande parte dessas imagens partiu da escuridão, da minha opção por não utilizar nesse trecho as imagens de arquivo das infames operações policiais de desocupação, promovendo algo como uma não-imagem ou simplesmente um piscar de olhos, justamente para fazer “resetar” e em seguida imaginar. Imaginar “para sair da escuridão, potência própria do cinema para revelar-nos a estrutura de pesadelo que frequentemente articula o real.” (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 3).

Se é o massacre que triunfa nas imagens do estado, de minha parte posso unir a minha voz a outras vozes, imagens institucionais, imagens amadoras, sons do cinema para provar que a montagem também faz história, e o que nela triunfa é o pensamento, a imaginação, a resistência capaz de (re)construção de uma ou várias outras histórias.



Figuras S 10.1 e S 10.2: imagens do filme *goyania...* (2022)

Fazer um filme ou uma criação artística é uma forma de homenagear o que é caro à sua realizadora. Há gostares preciosos no coração da artista que inevitavelmente ganharão lugar na obra, isso porque o amor, a intuição e a sobrevivência das imagens sempre agem a nosso favor. Percebo a voz heteroglóssica como mais uma ferramenta que me permitiu aludir ao que me toca, inserindo essas pequenas homenagens,

como ao *Blá blá blá*, de Tonacci, e também ao *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967).

Ainda na sequência 10, ao mesmo tempo em que a minha voz metacrítica fala que Pedro e Vagner foram assassinados pela polícia durante a reintegração da posse do “bairro” Sonho Real, em Goiânia, trago a voz do icônico personagem vivido por Jardel Filho em *Terra em Transe*, o poeta-jornalista Paulo Martins, clamando por justiça ao homicídio do camponês Felício (figura S 10.3): “Um homem foi assassinado! A família, todos pedem justiça!” (*goyania...*, 2022).

Em *Terra em transe* (1967), Felício representava famílias que lutavam para permanecer na terra em que viveram, se reproduziram e produziram por duas décadas e por isso foi assassinado pela polícia a mando do governador que Paulo Martins mesmo ajudara a eleger. O cinema reproduz o real que se reproduz em cinema que escreve a história, e (não há por que evitar o chavão) “a história sempre se repete”. Felícios, Pedros, Wagners e Paulos (esses últimos como o intelectual ambíguo, sempre em crise – posição que ocupo?) e os revolucionários pragmáticos representados por Nelson Xavier morrem e renascem cada qual com sua luta, seu discurso e suas verdades oscilantes num país que parece estar cada vez mais tomado por um transe.

Considerando a minha busca pela construção de uma política da imaginação, percebo que a voz heteroglóssica, apesar de ou justamente porque faz falar sujeitos múltiplos e invocar imagens múltiplas, marca afinal meu posicionamento ao resgatar e refletir sobre a mesma história: luta, violência, sangue, opressão e “*sua terra queimada, mas dizem: “reintegrada”, segundo a demanda do dia.*” (*goyania...*, 2022).



Figura S 10.3: imagem do filme *Terra em transe* (1968)

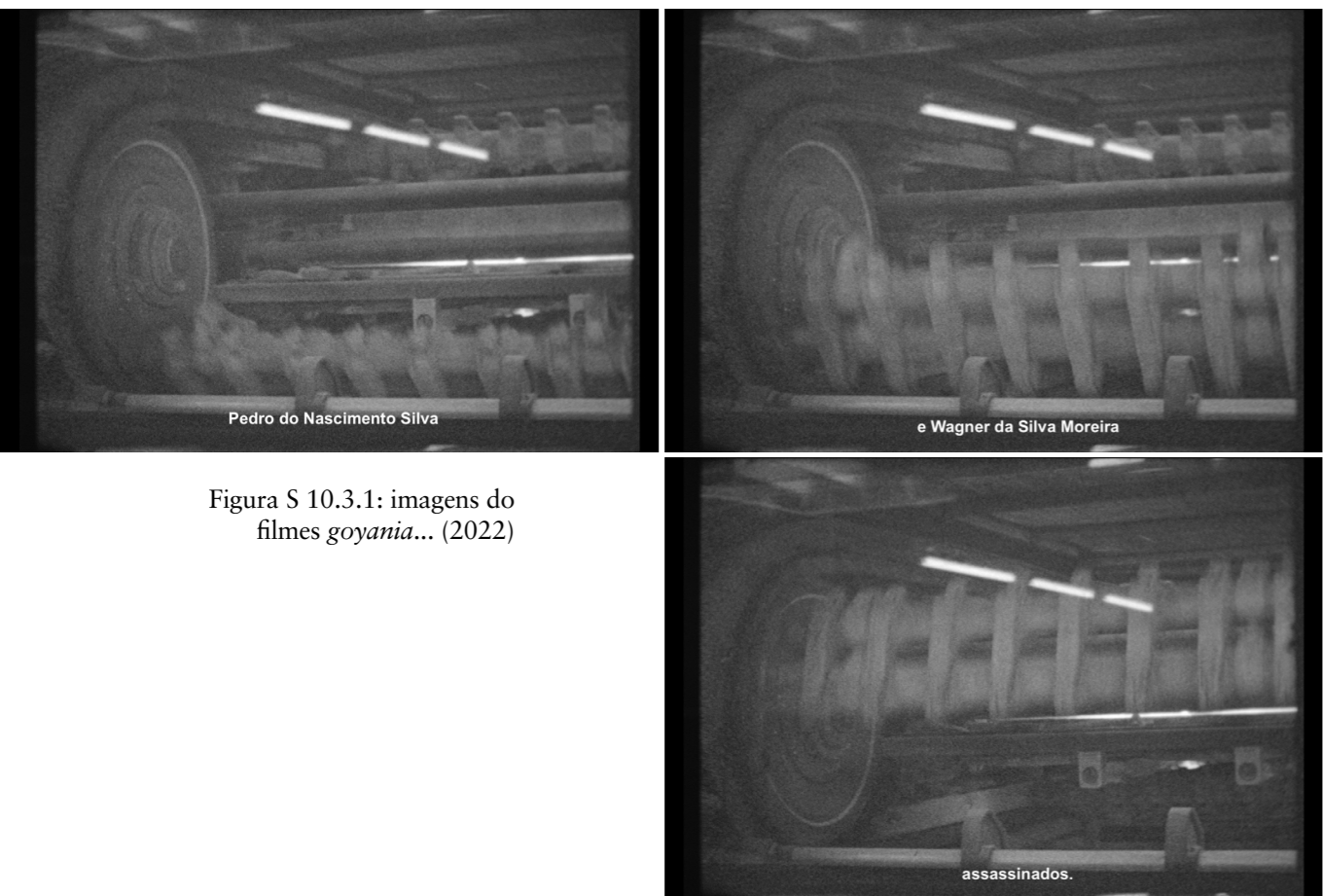


Figura S 10.3.1: imagens do filmes *goyania...* (2022)

As figuras S 10.3 e S 10.3.1 trazem imagens de tempos distintos. Sua aproximação cria um conhecimento que permite compreender os processos históricos que atravessaram essas épocas: acima, a companheira de Felício chora em desespero seu assassinato em El Dorado. Abaixo, a roda barulhenta, metálica, imparável do mundo, tenta esmagar a memória do assassinato de Pedro e Wagner em Goiânia, ativistas na luta por moradia, enquanto imprime panfletos publicitários e cartazes para *outdoors* visando a venda de imóveis “de alto padrão” em bairros nobres da cidade (figura S 10.4).



Figura S 10.4: imagens do filme *goyania...* (2022)

a voz pneumática

A última das “vertentes vococêntricas” (ALMEIDA; CAIXETA, 2019) que identifiquei no filme é aquela que se relaciona mais diretamente com a expressão do meu corpo, com a natureza da minha presença e com a emoção que permeia o comentário verbal.

A voz que ora abordo trata-se de uma voz “acusmática”, aquela que se ouve sem se ver quem fala (CHION, 1999), assim como se comportam no filme a voz heteroglóssica e a voz metacrítica.

Karl Sierek fala sobre uma espécie de função *material* exercida pela voz acusmática, citando a experiência tátil que se tem ao ouvir a própria voz: “*esta súbita vibração se sente como sua imagem corporal invisível, que se carrega sempre consigo, como um retrato*” (SIEREK, 2007, p. 176, tradução da autora). Por ser um traço tão marcante e individualizado, a voz se corporifica no filme se tornando um de seus objetos, e assim se torna reconhecível como pertencente ao sujeito enunciador criado pelo realizador cinematográfico. Talvez por isso seu uso seja recorrente tanto no chamado cinema de autor como no filme-ensaio.

Ao nomeá-la e conceituá-la como pneumática, Karl Sierek quer dizer da voz que emana como um sopro pelo ensaísta e alcança a espectadora mais sob a forma de discurso do que pela literalidade das palavras pronunciadas. A voz pneumática soa em tudo o contrário da solene voz-de-deus, pois além de permitir a identificação *da* e *com* a enunciativa, ela insufla o filme com a emoção da narradora. Trata-se de uma voz que hesita, que sussurra, que comemora, que se entristece e se questiona, que sente saudade, que se revolta, e isso é transmitido à espectadora pela maneira de modulação da voz, do timbre, da velocidade, do volume. Sierek ensina que

essas formas de aplicação de voz mudam de cor como um camaleão e, por sua vez, tingem as imagens. Palco de experiências intelectuais e não caixa registradora, elas mostram ao ouvinte os acontecimentos colocados à margem das imagens (...) e os transmitem (ao ouvinte). (SIEREK, 2009, p. 183, tradução da autora⁵⁴)



A voz pneumática se torna mais perceptível em alguns trechos do filme que considero mais “envolventes” por expressar sentimentos como admiração, amor ou lamento. Sentimentos que, em uma narração em voz-over, não se deve enunciar desacompanhados da tonalidade que os originou.

Eu não me canso de elogiar as pequenas belezas de Goiânia: é possível sentir na minha voz esse gostar quando digo para a minha cidade num tom cálido: “*te acho linda e divertida nos seus zigue-zagues, seus tons de rosa, seus prismas, vitrais, nas formas femininas e nas formas de animais*” (*goyania...*, 2022) se até mesmo faço o elogio rimar. A voz se torna poema (figura S 7). Da mesma forma, eu poderia (me) perguntar mil vezes: “*Por que os seus lugares que eu mais gosto a gente deixou demolir?*” (*goyania...*, 2022) com a mesma *coloração* de lamento invocada também pelo sombreado avançando a lateral da imagem (figura S 11).

¿Por qué dejamos que demolieran tus lugares que más me gustan?

Figuras S 7 e S 11: imagens do filme *goyania...* (2022)

⁵⁴ No original: “Estas formas de aplicación de la voz cambian de color como un camaleón y tienen por su parte las imágenes. Escenario de experiencias intelectuales y no caja registradora, muestran al oyente los acontecimientos apartados en el margen de las imágenes (...) y se lo transmiten (al oyente).” (SIEREK, 2007, p. 183)

Isso porque, ao dirigir-me em primeira pessoa à cidade em que nasci e onde sempre vivi, pareceu-me natural deixar fluir e transparecer a emoção que acompanhava a narração. É bem verdade que sempre existiu um texto escrito e que não houve improvisação, mas isso não significa nem que o sentimento não fosse genuíno e nem por outro lado que não havia consciência de que o tom intimista e a modulação da voz me colocariam numa posição bastante próxima da espectadora.

É verdade também, que a emoção se repetiu nas sucessivas sessões de gravação da voz e que, ao final, recebi vários relatos de espectadoras de uma “contaminação” ascendente no filme por uma emoção alcançada pela voz-over e pela trilha musical. A voz pneumática parece ter cumprido sua missão de insuflar “amor e vida” (SIEREK, 2007) em *goyania – outubro ou nada* (2022).

sequência 7

“A imaginação é a montadora por excelência, pois esta (...) desmonta a continuidade das coisas apenas para fazer surgir afinidades estruturais ainda mais potentes entre elas”. (Georges Didi-Huberman, 2019)

“Essa escrita fílmica da história também assume um aspecto da imaginação e uma forma de sensibilidade ao olhar para o passado. É uma abordagem com um ponto de vista de autor (...). Isso implica pelo menos duas coisas: primeiro, que, seja qual for o evento relacionado, o que conta é o ponto de vista exposto; em segundo lugar, esse significado e verdade podem muito bem emergir de uma relação entre o real e o imaginário.” (Laurent Véray, 2003).



<https://www.youtube.com/watch?v=kT6hFxiZ25s>

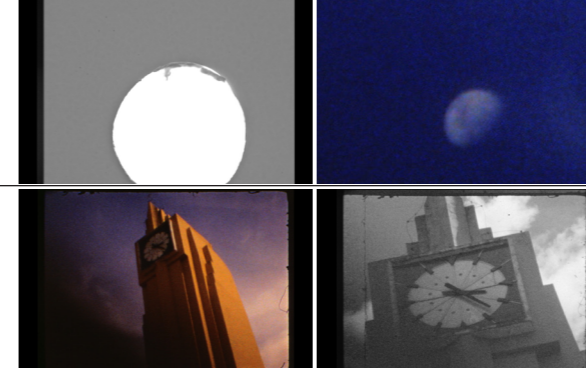


Figura S 7.1: imagens do filme *goyania...* (2022)

Imaginar a gente pode tudo, mas acho de verdade que nessa visita ele ficou jubiloso de vislumbrar uma face austera, monumental, dada pelo estilo de arquitetura escolhido pra construir a nova capital.

Não por acaso esse estilo foi adotado pelos regimes totalitários da época na Europa e também pelas grandes corporações americanas. Basta ver Berlim, Nova Iorque... e Goiânia!

(goyania – outubro ou nada, 2022)

imaginação e montagem

Se na abertura do filme ofereço uma imagem antiga figurando um céu escuro e estrelado, já com o filme avançado abro a sequência 7 com uma imagem de transição que leva ao azul celeste quase infinito que nos faz mergulhar nas imagens do dia e emergir com os desejos que se anunciam com a noite, no que ainda é possível observar, imaginar e fazer.

A cabeça do filme super 8mm em preto e branco é o ponto de partida para se imaginar uma lua alta no céu, um relógio monumental em *art déco* (figura S 7.1) e de que forma essas metáforas visuais iluminam e nos contam do outrora e do presente.

Propositalmente a primeira palavra do comentário dessa sequência é “imaginar”. Fato é que, já me perdendo perante a leitora, não me furto em reconhecer que sim, “imaginar”, “imaginação” e outros verbetes deles derivados têm sido quase exaustivamente usados nesta escrita. Fato é, também, que, à medida que retomo ou avanço a reflexão sobre a poética do filme, percebo a incontornável importância dessa noção no contexto de

um trabalho cuja condição de existência é pensar sobre, através, com as imagens.

Importante afirmar que me filio ao mestre Didi-Huberman (2020b) ao refutar o inimaginável, recusando a ele me submeter, optando, neste momento, por não dedicar um pensamento a essa noção, a ela limitando-me a fazer uma breve referência⁵⁵, pois é justamente o seu contrário que aqui nos interessa.

E já que “*imaginar, a gente pode tudo*”, tenho não apenas que tudo pode ser imaginado, como precisamente o mundo pode e deve ser imaginado. Não por acaso no início do filme eu relembro que “(...) *emendava umas imagens meio borradas com umas conversas enviesadas e fui construindo o mundo, como quase todo mundo. Você, eu tô construindo até hoje...*” (goyania..., 2022).

Assim, defendo que o mundo deve ser imaginado e reimaginado incansavelmente, caso contrário alguém irá imaginá-lo por nós. Imaginá-lo e construí-lo, o que passa também, e em grande medida, pela sua destruição.

Ora, parece-me que ao redor do planeta, além de se construir imagens do mundo, de mais a mais, o que vivenciamos é uma (re)(des)construção do mundo em imagens, o que me traz a convicção de que tem sido também por meio das imagens que se está literalmente destruindo o mundo, tantas são as forças contrárias umas às outras operando o tempo todo e cada vez mais sua imaginação – mediante o apagamento, a criação, produção, manipulação, falsificação e divulgação de imagens que sustentam e garantem seus interesses.

Por aqui não haveria de ser diferente. Muito mais do que um esforço de construção civil, de pedra e cal, Goiânia em seus primórdios participou de um es-

forço de criação de um imaginário social inserido no contexto da Marcha para o Oeste, durante a ditadura estadonovista de GV.

Para alcançar a construção de uma grande nação, era necessário povoar as áreas com baixa densidade demográfica e desenvolvê-las, integrando o sertão ao resto do território brasileiro de forma a conquistar a unidade e identidade nacionais. O projeto nacionalista e totalitário do Estado Novo, por meio da propaganda governamental que fazia extenso uso da imagem do próprio Vargas, do Hino Nacional e da Bandeira, povoou igualmente o inconsciente coletivo de então, com a imagem de uma pátria que crescia amparando de norte a sul, leste a oeste, seus filhos trabalhadores.

Não posso deixar de lembrar que Getúlio Vargas criou as primeiras leis trabalhistas que garantiam direitos básicos e, quase ao mesmo tempo, decretou a Lei de Sindicalização, que praticamente destruiu a possibilidade de existência de instituições sindicais livres e autônomas. Ainda assim foi apelidado “pai dos pobres” e “pai dos trabalhadores”, expressões que dizem muito mais do que apelidos populares, elas traduzem o sentido político do qual e para o qual se fabricava o simbólico.

Ele próprio descendente de um bandeirante, Getúlio Vargas engenhava com a Marcha, na verdade, recolonizar o Brasil, valendo-se do falso mito da democracia cristã que teria norteado nossa colonização por meio das Bandeiras, que seriam então retomadas, com outro nome, para completar sua missão com a conquista do Oeste e unificação nacional.

A realização da marcha, além de conquistar o apoio da população, contou com a ajuda de empresários paulistas que fizeram doações às diversas expedições para reconhecimento do solo convencidos pelo discurso

⁵⁵ A noção de inimaginável a que me refiro foi desenvolvida por Georges Didi-Huberman em sua obra *Imagens apesar de tudo* (2020b), em que retoma um pensamento sobre quatro fotografias produzidas, em agosto de 1944, por membros do Sonderkommando (comando especial de detidos), no campo de extermínio de Auschwitz.

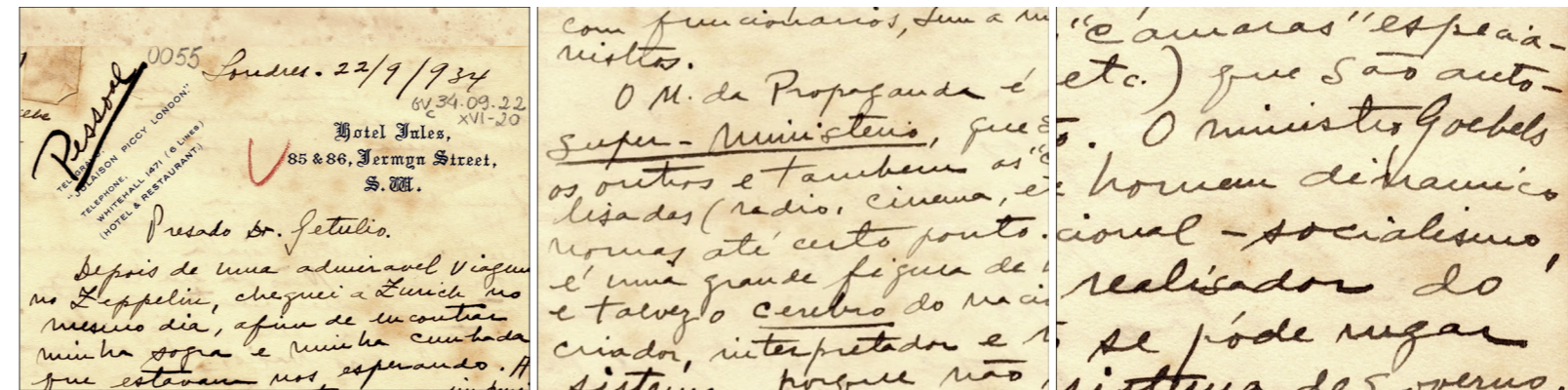
nacionalista, de lembrar as bandeiras dos séculos passados. A lembrança das bandeiras serviu de inspiração para diversos participantes da Marcha ao sertão. Inclusive em várias propagandas da época, nota-se a retomada do mito da colonização. Era como se o Brasil estivesse sendo-recolonizado por Vargas. (ARRAIS, 2016, p. 7)

Assim religuei, no filme, a partir do conhecimento histórico e dos arquivos, o Bandeirantismo e o Getulismo. Afinal, simbolicamente estamos falando de figuras que se aproximam, representadas por homens brancos, patriarcas, fortes e destemidos, que iriam desbravar o sertão e (re)construir a pátria, provendo seus filhos de todas as regiões.

Por sua vez, e de forma irretocável, o realizador Eduardo Escorel, compreendendo como o imaginário social foi construído no Estado Novo e valendo-se de imagens produzidas majoritariamente por esse mesmo estado, remonta tal fase da nossa história. Realizado exclusivamente com imagens de arquivos e de documentos do período que lhe confere o título, o documentário *Imagens do Estado Novo 1937-1945* (2016)⁵⁶, dada sua longa duração (3 horas e 47 minutos), foi transformado em uma série com 5 episódios. Aos dezoito minutos do primeiro episódio a obra deixa clara a intenção e a importância do uso das imagens durante a Era Vargas: a consolidação do poder totalitário. Com narração em voz-over, Escorel faz a leitura e traz imagens em detalhes de um documento da época (figura S 7.2). Luiz Simões Lopes, chefe de gabinete de GV, em uma carta enviada ao chefe em 1934, após passar por Berlim, escreve:

O que mais me impressionou foi a propaganda sistemática, metodizada, do governo e do sistema nacional socialista. Não há em toda a Alemanha, uma só pessoa, que não sinta, diariamente, o contato do nazismo ou de Hitler, seja pela fotografia, pelo rádio, pelo cinema, através da imprensa alemã. A organização do ministério da propaganda fascina

tanto, que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura no Brasil. A Alemanha, além de todas as outras, leva-nos a vantagem de ter um governo politicamente ditatorial. O Ministério da Propaganda é uma espécie de superministério. O Ministro Goebbels é uma grande figura de homem dinâmico. (IMAGENS do Estado Novo, 2016)



E assim volto a(o) *goyania*, em que também fiz um esforço de proposição de um imaginário outro da cidade, e recupero a sequência anterior (sequência 6), montada a partir de imagens acauteladas na Cinemateca Brasileira de dois cinejornais produzidos pelo DIP em 1940 e 1950.

Esses filmes mostram a cidade planejada e em estágio avançado de construção sendo visitada justamente pelo ditador Vargas em sua Marcha para o Oeste, alguns anos após receber a empolgada carta (figura S 7.2) de seu assessor louvando o superministério da propaganda nazista criado por Goebbels.

O DIP atuou na difusão sistemática do projeto político-ideológico do Estado Novo, auxiliando na criação de uma base social que procurou legitimar as propostas de unidade nacional, de harmonia social, de intervencionismo econômico e de centralização política. (CAPELATO, 2009, p. 31)

Por isso, na sequência 7, ao dizer: “imaginar a gente pode tudo” (*goyania...*, 2022), faço um convite à espectadora para *rever* as imagens de GV conversando com um homem negro trabalhador na construção da

Figura S 7.2 Imagens do filme *Imagens do Estado Novo* (2016)

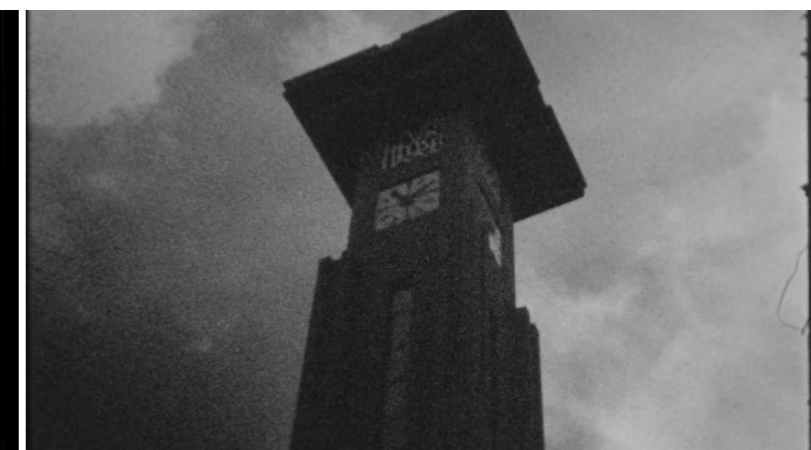
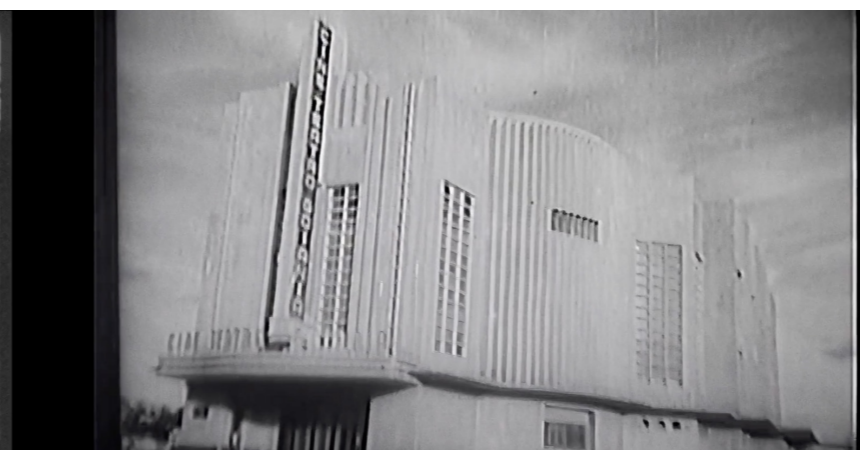
56 Para saber mais sobre a obra aqui citada: <https://ims.com.br/filme/imagens-estado-novo-1937-45/>. Acesso em 10 jun. 2022.

cidade e considerar a possibilidade de encenação, necessária para afirmação da imagem de pai dos trabalhadores e de desbravador do Oeste. Desconfiar das imagens também é imaginar.

Comentando ainda a sequência 7, fiz ali uma montagem relacionando a figura do líder ditatorial e a arquitetura monumental que caracterizou o projeto original de Goiânia, e me pergunto como faria tal ligação se não tivesse utilizado as imagens que jaziam em São Paulo, no acervo gigantesco da Cinemateca, e que possivelmente nunca mais seriam visualizadas ou utilizadas em algum outro filme... Imagens que lembram que nossa primeira metade do século XX passou por tormentas políticas, fechamento e reabertura de regimes e que possibilitam o exercício infinito (pelo entrelaçamento com fatos e imagens mais atuais) de questionamento histórico.

Revedo os cinejornais que mostram o conjunto da Praça Cívica, a avenida Goiás, o prédio do Lyceu, o Teatro Goiânia em construção, e como pesquisadora das imagens, não poderia deixar de refletir sobre o quão vinculada está a imagem mesma de Goiânia (também impressa nos cartões postais; nos catálogos *art déco*; nos programas das visitas guiadas pelo centro da cidade) ao projeto estadonovista, à chamada “obra getuliana” (1930-1945), a uma estética totalitária, enfim.

Figura S 7.3: imagens do filme *goyania...*, 2022



Estilos arquitetônicos simbolizam um pensamento de época, carregam referências culturais e sobretudo um desejo de representação. Goiânia queria se construir moderna sem se liberar das tradições nem revisar a própria história. Talvez por isso nunca deixou de ser provinciana, permanecendo enraizada em seus recalques.

A noção de *decadência* da sociedade goiana (pelo ocaso da mineração) e a de *atraso* (pela economia agrícola de abastância⁵⁷) (BERTRAN, 2010) que a sucedeu, disseminada pelos viajantes europeus, cronistas e por governadores corruptos, foram usadas como justificativa para a fundação de uma nova capital para Goiás, símbolo do progresso e da modernidade. Goiânia

(...) amalgamava o urbano e o rural. Uma parcela da sociedade da época com voz na política local escondia o fazendeiro por trás do profissional liberal. O médico, o advogado, o farmacêutico, o engenheiro, o bacharel, etc., quase todos ligados à estrutura fundiária, procuravam, por si ou por meio de representantes, uma **mudança nos quadros** da política estadual. Defendiam a crença de que o velho – os grupos políticos depostos – tinha cedido lugar a uma nova ordem, de **novos homens**, que, entre jalecos e leis, remédios e construções, dirigiam o estado guiados por uma nova mentalidade: mais progressista, mais moderna, mais dinâmica. Era o aflorar de uma mentalidade urbana dentro de uma sociedade com os pés fixados em solo rural. Tal mesclagem pode, até os dias atuais,

57 Cf. Bertran (2010, p. 10): “(...) prefiro o conceito de economia de abastância. Abastância, de bastante, diferente de abundante. Plantava-se o que se ia comer, beber e vestir. Se algo sobrasse, era para gastar em festas e coisas suntuárias.”

58 Não pretendo atribuir a construção de Goiânia à Marcha para o Oeste, mas relacionar tais iniciativas de duas gestões, ambas consideradas autoritárias e desenvolvimentistas (federal e estadual) e o imaginário que as constituiu. Cf. Mello e Silva (2013).

Figuras S 7.4.1 e S 7.4.2: imagens do filme *goyania...* (2022)

ser notada nas várias faces da cidade que se tornou (...). Dentro da Marcha para o Oeste⁵⁸, Goiânia seria a metáfora desse Brasil grande, do novo, do progresso, a representação do novo tempo que se estruturava nos horizontes nacionais. (CHAUL, 2010, p. 256 – grifo da autora)

O que tivemos então foi o desejo de construção de uma “nova mentalidade” (representada, entre outras, pelas modernas e imponentes edificações de inspiração europeia, torres altas com relógios marcando o novo tempo) (figuras S 7 4.1 e S 7 4.2), que tentava enterrar a vocação de uma sociedade em manter sua economia de subsistência, seu tempo social, o das pescarias e caçadas, das festas nas fazendas e nos arraiais (CHAUL, 2010), em tudo distante do mundo do capital que supostamente levaria ao desenvolvimento, ao progresso e, certamente, às desigualdades sociais e das relações de trabalho.

Pretendeu-se sepultar também a memória indígena⁵⁹, sua condição de povo originário e seu genocídio, e aqui trago essa evidência (dado seu notório apagamento) por meio de duas imagens, uma visual e uma mental. Explico: não havia percebido a discrepância entre a imagem do indígena gravada na vidraça com jato de areia dentro do Palácio das Esmeraldas e a do Bandeirante feita em bronze em praça pública – a Praça do Bandeirante, que hoje, aliás, não é mais praça, permanecendo apenas o monumento espremido no cruzamento das duas principais avenidas da cidade: Avenida Goiás e Avenida Anhanguera. Inclusive, as filmagens das duas locações não foram nem realizadas na mesma diária.

O desenho do indígena em vidro como que pairando nas nuvens do céu azul do cerrado muito me atraiu, então pedi para que fosse feito, além da filmagem em super 8, um registro fotográfico como material de apoio para divulgação do filme (figura S 7.5).

59 Já em 1992, escreveu o professor Luís Palacín (1992, p. 68): “Deve buscar-se numa censura inconsciente por motivos culturais e morais a causa da ausência do índio na memória goiana.”

Figura S 7.5: imagem para divulgação do filme *goyania – outubro ou nada* (2022).



Revedo as imagens, sentindo suas ausências, escrevendo o texto da narração do filme, imaginei uma montagem da imagem e de sua falta, trazendo a questão desse sepultamento, primeiramente simbolizado pela fragilidade da gravação da imagem do indígena anônimo em vidro jateado, que, mesmo grande e imponente, jazz solitária, espectral, atravessada pela “luz” ofuscante da história, distante de toda a gente (figura S 7.4), pois obviamente não se pretendeu que sua memória e presença física e política tivessem protagonismo na história.

A imagem pairando acima, como mito de origem, e o que é ainda mais paradoxal e delirante: foi também literalmente sepultada. Essa imagem mental de sepultamento a que me refiro é invocada pelo fato de que na cerimônia de lançamento da fundação de Goiânia, em 1933, foram enterrados em algum ponto da Praça Cívica a pedra fundamental da construção juntamente a outros objetos, sendo um deles um exemplar do livro *Goyania*, publicado pela primeira vez em 1896 na cidade do Porto, em Portugal⁶⁰ – o poema épico de autoria de Manuel de Carvalhos Ramos (1864-1911), que trata “do genocídio dos povos que viviam aqui antes da chegada dos “diabos-velhos” e as suas guerras “justas””⁶¹. (PAULA, 2007, p. 97).

Na superfície, uma mistura de edifícios em arquitetura modernista e *art déco*, o monumento em homenagem às três raças e, alguns palmos abaixo, uma versão poética da história da tomada dessas terras pelo Anhanguera, mas que também reveste de heroísmo e grandeza o indígena em sua luta de resistência.

Se por um lado, nas últimas páginas, afastei-me da poética fílmica, é porque aceitei a deriva e retornei à sequência 4, me acercando ainda mais, por outro lado, da história que me trouxe até aqui, *remontando* tanto *as* como *às* origens da minha cidade e talvez do que eu

vim a ser como sua filha. E assim vou atravessando e deixando-me atravessar pela história, por meio das imagens que restam. “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 12).

Pensando nos sentidos que a palavra *remontagem* movimenta, sejam de concerto, reparo, reconstituição e a *montagem* por sua vez de composição, edição, encaixe, relaciono-as fortemente com a noção que abre a reflexão sobre essa sequência, oferecendo um postulado simples que orienta toda esta pesquisa: a imaginação é operada o tempo todo pela (re)montagem e vice-versa.

res públicos de nossas praças com estátuas de bronze repete outra ocupação, uma conquista guerreira e genocida que não foi ainda bem conhecida e resolvida pelos que vieram ocupar as terras que pertenceram à grande nação caiapó.”

60 Cf. Quintela e De Castro (2007).

61 Cf. Paula (2007, p. 98-100): “Os textos literários que não respondem ao horizonte de expectativas dos detentores do poder para sua propaganda são destinados ao esquecimento e à desconsideração para o estabelecimento do cânone. O Goyania talvez seja um desses casos. (...) As questões relacionadas com o estudo desse texto não estão totalmente resolvidas. Há a necessidade da publicação de uma nova edição do poema. Uma edição crítica, anotada e com a ortografia atualizada. Como já dissemos, os mitos contidos no texto interessam muito ao povo goiano. Afinal, a história da ocupação pelos pode-



Figura S 7.6: imagem do filme *goyania...* (2022)

sequência 8

entre a arte e a natureza organiza-se uma pista de vôo ou um embarcadouro para novos mundos, em número infinito.” (Michel Ribon, 1991)



<https://www.youtube.com/watch?v=iTHL7DPyG2s>



Figura S 8: imagens do filme *goyania...* (2022)

Durante o fazer poético – ao pesquisar, desarquivar, filmar, escrever e montar, compreendi (algo que sentia há muito, mesmo sem formular em pensamento) que a experiência sensível com as imagens, a experiência corpórea, enseja o lembrar, o criar memórias, o imaginar. A forma como me relaciono com o ambiente orgânico e inorgânico, com meus sonhos, as minhas experiências sensoriais, enfim, são definidoras tanto da minha recepção quanto do meu fazer sensível a partir de imagens, seja ele uma pintura, uma fotografia, uma montagem. Eu imagino a partir do que vejo e do que não vejo, mas que de algum modo me descerra ou me imanta por contato, choque ou atrito (como a minha lembrança de décadas atrás que entrelaça o choro, o lençinho nas mãos e o filme *Marcelino pão e vinho*).

Flores. Encantada e desejando reter suas cores incríveis, suas texturas, padrões e perfumes, apreender seus mistérios e beleza infinita, eu precisava senti-las, tocá-las e colhê-las. Decidida, eu as arrancava da terra e pulando de orgulho, as mãos cruzadas nas costas, anunciava ter ali uma surpresa, que durante anos se repetia, entregando-as de presente para a minha mãe, a melhor professora do mundo, que me ensinou o amor pela escrita e que ensinava letramento a outras professoras. Era o melhor presente que eu poderia oferecer, que compensava interromper qualquer brincadeira: meu olhar, minha poesia, meu tempo – inspiração para a vida.

Ainda revejo a imagem da minha mãe com uma das mãos estática e em pinça, apoiada sobre a mesa ou no colo, segurando uma flor murcha: magoadíssima, eu desatava a chorar se ao final da festa o presente não estivesse mais lá.

Com o tempo, já não podia nem precisava mais arrancar as flores para guardar sua lembrança ou presentear minha mãe. A coleção se expandiu de acordo com minhas andanças: conchas, caramujos, corais, dentes (!),

sementes, pedras e cascas de árvore ainda compõem meu acervo. Quanto às flores, passei a fotografá-las (como igualmente não vale, aliás, alfinetar uma borboleta, retirar sua força vital, pretendendo esgotar um conhecimento sobre sua imagem: o batimento de suas asas, sua simetria, sua profusão de cores e desenhos⁶²).

As do meu pequeníssimo jardim, após oferecer toda a beleza e se descolar do resto do corpo, retornam ao ventre materno: leito de papel e de letras, poemas e histórias, domínio da imaginação (figura S 8.1).

62 Cf. Didi-Huberman (2015), em que o autor faz uma correspondência entre os fundamentos da imagem e a vida das borboletas.

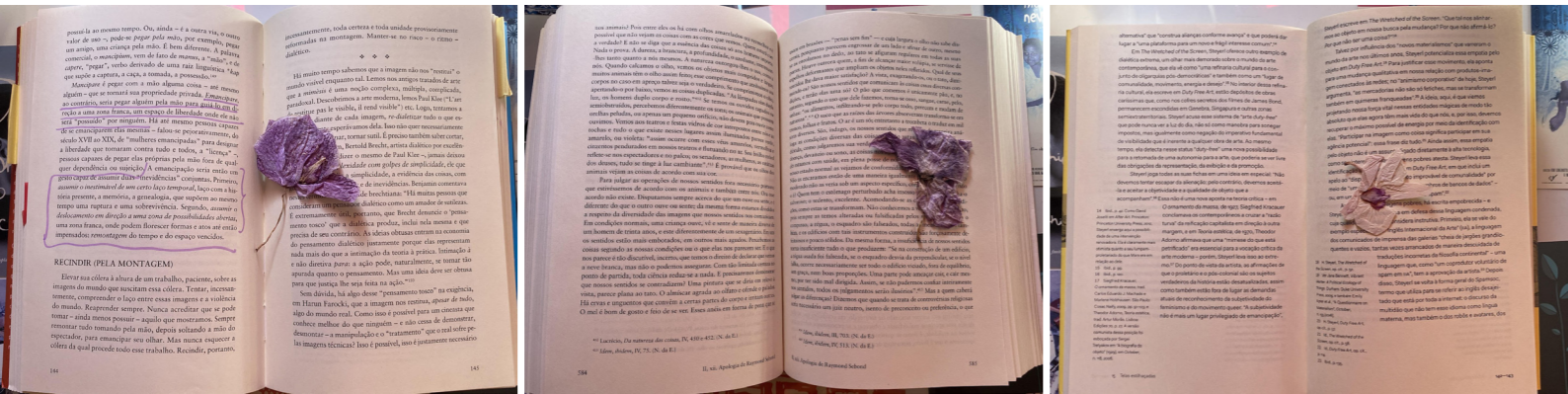


Figura S 8.1: biblioteca da autora.

Autorizada por Jean Starobinski que, durante discurso ao receber o Prêmio Europeu do Ensaio, afirmou ser a estética de Montaigne, ensaísta maior, “a da miscelânea”; que acredita que “a condição do ensaio, e ao mesmo tempo seu desafio, é a liberdade de espírito” e que o ensaio “deveria aliar ciência e poesia” (STAROBINSKI, 2011, p. 22-24), abro a sequência 8 com um trecho de *Planalto Central*, da poeta Yêda Schmalz⁶³.

Assim como *outubro ou nada (fragmentos capitais)* (Pio Vargas, 1985-1991), esse poema figurou em todas as versões de *goyania...* (2022), e por meio dele revivo minha relação primeira com a cidade: a claridade que dói, a secura do ar, o cerrado sofrido e todavia florido – essa floresta de cabeça para baixo que insiste em se manter de pé, apesar de tudo, e que, também por isso, me encanta e me define.

planalto central

Yêda Schmalz (2006)

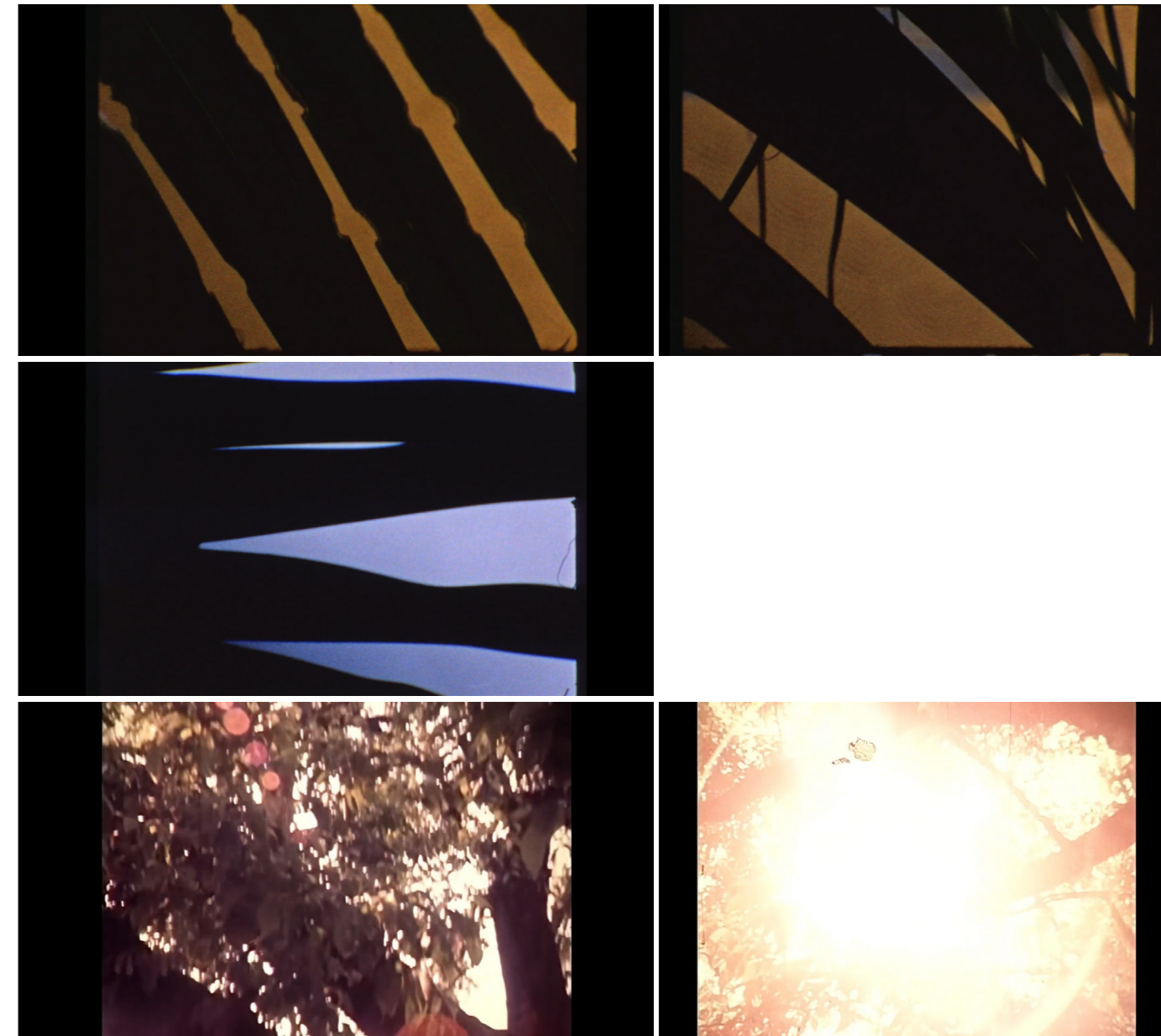
(...)

“Se eu abrir esta janela,
verei mongubas e paineiras;
nenhuma pedra ou montanha: árvores baixas,
retorcidas, parecendo um sofrimento,
verei águas azuis e doces, sem balanços
e um sol, um sol de tudo, um sol de rei.

Se eu abrir esta janela agora,
enxugando com as costas da mão o suor da testa,
de certa forma, apertando os olhos, me verei:
é assim o mundo que eu entendo e gosto —
meu mar salgado é no rosto.”

Arte, por Baco e Anas Brasileiras (1985); e o Premio Di Poesia Simon Bolivar El Libertador (1998), em Fondi, na Itália.

Figura S 8.1.1: imagens do filme goyania... (2022)



63 (1941-2003) (1941-2003) Poeta e artista plástica nascida na Grande Recife-PE, passou toda a vida em Goiás. Bacharel em Letras Vernáculas e Direito pela UFG, foi professora de teoria literária na então Universidade Católica de Goiás (atual PUC-GO); na UFG, ministrou aulas de estética, história da arte e sociologia da arte. Recebeu vários prêmios por sua obra no Brasil e no exterior, como o de Melhor Livro de Poesia pela Associação Paulista de Críticos de

As imagens de arquivo dessa sequência (acima e abaixo) são quase tudo que restou da vegetação originária da região onde Goiânia foi construída. Era normal ouvir relatos de banhos e pescarias nos rios que cortam a cidade e de pequenas caçadas e coletas onde foram levantados bairros inteiros.



Figura S 8.2: imagens do filme *goyania...* (2022)

Assombrada pela ameaça de extinção do cerrado, ressuscito as árvores derrubadas, invertendo o curso do filme antigo (figura S 8.2), primeiramente usado sem efeitos na sequência 4, imagem de uma época em que se passou a usar mais machados que enxadas.

Inverter a imagem para reerguê-la não chega a ser um *levante*, mas uma tentativa de atualizar o poema, sentindo o suor por viver numa cidade que derruba antigos ipês para construir BRTs (*Bus Rapid Transit*), lamentando que as águas não são mais azuis e muito menos doces, deixando meu mar salgado desaguar nos buracos do asfalto e refletir uma imagem que mais parece filme *noir* (figura S 8.3).



Figura S 8.3: imagens do filme *goyania...* (2022)

sequência 9

“Uma técnica criativa que é também um método crítico, o collage obriga o público a reconhecer as motivações por trás da escolha dos elementos extraídos, bem como o significado da sua nova justaposição. (O collage) argumenta por meio do exemplo concreto, ao invés do raciocínio discursivo.”
(William Wees, 1993, tradução da autora⁶⁴)



<https://www.youtube.com/watch?v=pAB-IKL89HLD>

64 No original: “A creative technique that is also a critical method, collage/ montage obliges the audience to recognize the motivations behind the choice of the elements extracted, as well as the significance of their new juxtaposition. It argues by concrete example rather than discursive reasoning.”
(WEES, 1993, p. 52)

Uma sequência do filme que está entre minhas favoritas, essa é uma espécie de resumo da obra, um trecho que concentra imagens provenientes de cinco fontes diferentes, o que significa autorias, suportes e épocas diversos. Diversidade que mobilizou noções, operações, temáticas e referências também distintas que resultaram na “miscelânea” invocada por Starobinski (2011) ao tentar definir o ensaio, ou conforme o entendimento de Max Bense (2014, p. 06), no ensaio como “resultado de uma combinação dos contornos e dos contrastes de seus objetos”.

Entendo que ao utilizar os termos miscelânea e combinação, esses escritores querem dizer de um arranjo peculiar, uma montagem que dá corpo, densidade ao ensaio. Não raro, autores que sobre ele se debruçam trazem a imagem de tapete, emaranhado, camadas – capazes de urdir uma “interação recíproca de seus conceitos” (ADORNO, 2008, p. 29).

Em *goyania – outubro ou nada* (2022) para dar forma ao ensaio, utilizei uma mecânica ou metodologia de montagem, adotando o termo usado por William Wees (1993, p. 47, tradução da autora⁶⁵), que se caracteriza por “promover uma atitude crítica e analítica das imagens utilizadas e de seus usos”: o *collage*.

Posso dizer que o *collage* me permitiu proceder ensaisticamente – a partir da remontagem de imagens e sons de arquivo; de uma voz-over autônoma (e não onipotente) crítica e autorreflexiva; da abertura ao trabalho do imaginário, da memória e do movimento de deriva do pensamento – na construção de uma imagem poética e política (e assim mais complexa – espessa), da minha cidade.

65 No original: “(...) actively promotes an analytical and critical attitude towards those images and their uses (...)” (WEES, 1993, p. 47)

Nessa sequência, o *collage* costurou as operações de forma a oferecer uma reflexão acerca dos modos de representação da mulher e do feminino nas imagens produzidas em Goiânia pelo Estado Novo, por cinegrafistas amadores, cineastas profissionais independentes, pela televisão e por mim.

Na figura abaixo (figura S 9.1), uma remontagem com os fotogramas retirados do filme *Goiânia, cidade caçula* (William Gericke, 1949⁶⁶), em que vemos (...) *jovens mulheres desfilando ali pelo seu primeiro clube, recém-inaugurado. Todas de pele branca, usando vestidos rodados e laços, mostravam sorrisos e cachos nas coreografias entre parques e jardins. A ex-Miss Brasil e suas amigas estrelam o filme. Parecem bem felizes. [Parece que foram ensaiadas!]* (goyania – outubro ou nada, 2022).

66 Nascido em 1902, foi um cineasta paulista. As imagens de sua autoria utilizadas em goyania – outubro ou nada (2022) foram repassadas a mim por terceiros, num DVD com qualidade baixa, sem informações precisas sobre seu contexto de produção. Cf. Coelho e Espíndola (2020)



Figura S 9.1: imagens do filme *goyania...* (2022)

Além desse filme rodado em Goiânia (sobre o qual tenho informações apenas de data, título e autoria), outras produções de Gericke, como *Cidade de Urussanga*⁶⁷ (1948) e *O Porto de Imbituba*⁶⁸ (1948) são exemplares do chamado “cinema de cavação⁶⁹”, que teve sua importância ao subsidiar a produção dos primeiros cineastas profissionais no Brasil, porém marginalizado pelos críticos por estar de certa forma alinhado à propaganda varguista, estimulado pela edição por GV do Decreto 21.240, de 1932, que obrigava os cinemas a exibirem curtas-metragens nacionais nas salas de todo o país, mas também nacionalizava a censura dos filmes cinematográficos (BRASIL, 1932).

67 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aKaWGL9qO1A>. Acesso em: 22 maio 2023.

68 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3bk59q-8qWc0>. Acesso em: 22 maio 23.

69 O “cinema de cavação”, era uma forma de “comércio cinematográfico”, em que os

Posso dizer que as imagens de Gericke aqui reapropriadas não diferem do que pesquisei sobre os demais filmes de cavação realizados ao redor do Brasil em meados do século XX, com o claro intuito de difundir um elogio à modernidade, ao progresso e à urbanização. Isso apenas num primeiro olhar.

A fim de ressaltar a natureza propagandística do filme, montei os planos de modo a tornar visíveis a enunciação de felicidade e a invariável atitude posada das personagens; a uniformidade de suas características físicas e de suas vestimentas; a *natureza* das locações em que elas aparecem (parque, lago, chafariz, quadra de tênis, praça e piscina) (figura S 9.1); a diversidade de hobbies das mulheres brancas pertencentes às classes mais abastadas da sociedade (caminhadas na natureza, jogo de tênis, natação, leituras e passeios de bicicleta); a melancolia emanada pela estrela do filme, Miss Brasil de 1949, a goiana Jussara Marques.

No entanto, eu não alcançaria meu objetivo de ressaltar a natureza propagandística (e sexista)? desse filme e igualmente dos cinejornais, se tivesse trabalhado na montagem usando apenas a metodologia da compilação⁷⁰. É preciso mais do que justapor imagens para fazê-las falar, para reinseri-las no curso da história, fazer conversarem o passado e o presente e mesmo para descobrir nelas algo escondido, algum mal-estar.

O *collage* me parece uma estratégia muito eficaz para potencializar as imagens do passado, para instaurar uma visada crítica *sobre e a partir* delas, por ser uma forma de montagem que não almeja dar a ver imagens reinserindo-as no mundo por meio da mesma lógica que as originou: a de uma *comprovação* da história ou uma *representação* da realidade, imagens que muitas vezes estão apenas mimetizando o que uma locução já entrega à espectadora.

cinegrafistas “cavavam” (ou caçavam) imagens para filmá-las e vendê-las posteriormente ou quando agiam sob demanda: “filmes que registravam visitas, viagens de autoridades públicas, celebrações, posses, inaugurações e desfiles militares. Em outras palavras, filmes que eram encomendados por grupos políticos e econômicos que financiavam o registro de suas efemérides.” (SANTOS, 2014, p. 149).

70 Sobre a metodologia da compilação, cf. Wees (1993).

Falo de uma metodologia que busca o contrário, trabalhando justamente numa estratégia de *desconstrução* do discurso que originou as imagens, sabendo que para isso é fundamental que se mantenha seu lastro.

71 Referência ao título original da obra *Recycled images: the art and politics of found footage film*, de William C. Wees (1993), em português: *Imagens recicladas: a arte e a política do filme de found footage* (tradução da autora). Nesse livro o autor cria e examina três categorias ou metodologias de montagem do filme de *found footage*: a compilação, o *collage* e a apropriação. Nesta tese, escolhi partir de sua pesquisa para pensar o uso do *collage* na montagem de *goyania – outubro ou nada* (2022).

No *collage* a condição de vida das imagens de arquivo é não se desvincular de seu significado primeiro: sem mascarar sua origem elas são “coladas” a diversas outras imagens e sons e com eles entabulam uma *conversa*, em harmonia ou contraste, mas com autonomia e capacidade crítica e autocrítica, tornando-se o que chamo de imagens *qualificadas* (como disse na introdução a este texto) ou como preferem algumas, recicladas⁷¹ com arte e política.

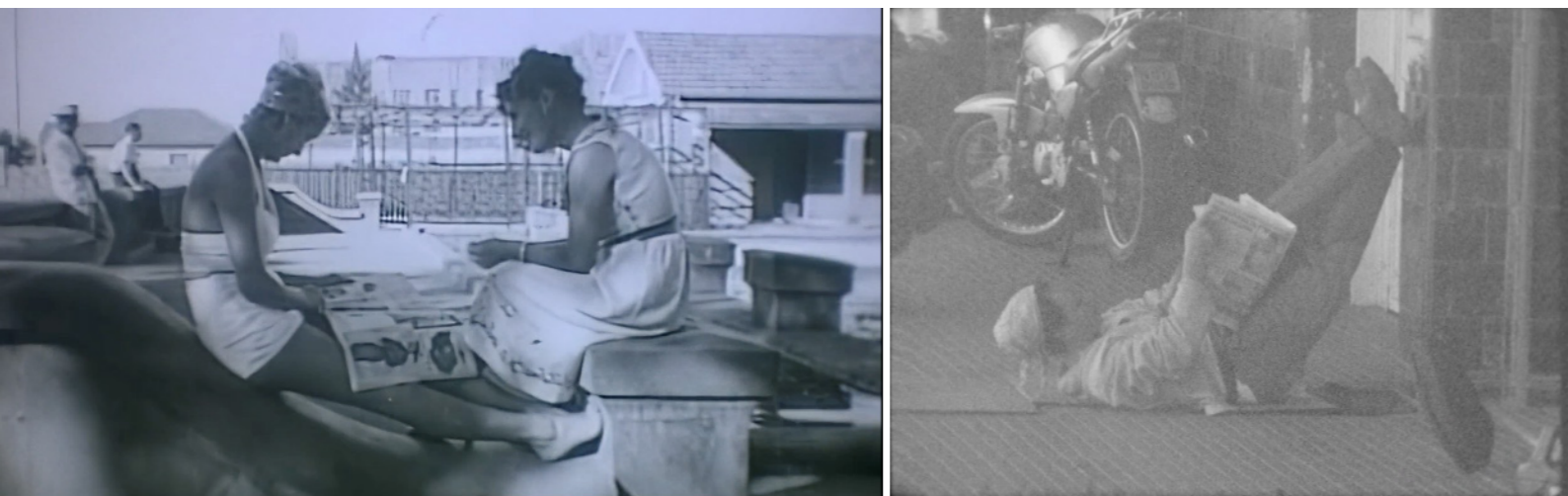


Figura S 9.2 e S 9.3: imagens do filme *goyania...* (2022)

A figura S 9.2 é o fotograma de um plano que recortei de *Goiânia, cidade caçula* (1949) que mostra duas mulheres, à beira da piscina, uma delas em traje de banho, no primeiro clube construído na cidade, lendo o que parece ser uma revista. Elas são algumas das jovens do início da sequência (figura S 9.1), que nesta remontagem passaram dos jardins e da quadra de tênis à piscina.

Junto a esse trecho coleí as imagens dos registros que fiz no final de 2019 de uma varredora/ coletora urbana, em uma provável pausa para almoço, lendo um jornal deitada no chão (figura S 9.3). Intercalei por várias vezes esses diferentes filmes, em planos de duração

mais ou menos curta, mas todos breves, fechando o enquadramento com efeito de *zoom* na montagem até ter um plano próximo das personagens, obtendo um efeito que se aproxima ao da imagem abaixo (figura S 9.4).



Na paisagem sonora, juntamente ao piano de Belkiss Spencièr⁷² num crescendo desde a introdução da voz heteroglóssica “*Parece que foram ensaiadas!*”, foi inserido o som de risadas que se avolumou e distorceu até se transformar num incômodo galhofar e cessou abruptamente, sobreposto a um acorde alto e dissonante (figura S 9.4).

Como montadora, não estava satisfeita em sobrepor a voz heteroglóssica à da narradora (dela discordando uma primeira vez) e então adicionei uma segunda camada de contraposição às imagens e ao texto, com a criação de sons extradiegéticos e trilha sonora se estendendo de maneira importante ao longo dessa sequência: sons de risadas distorcidas, ruídos de passos e de câmera super 8mm, sirene, silêncios abruptos, “(...) uma espécie de complexidade e camadas, camadas, camadas”, como disse

Figura S 9.4: imagens do filme *goyania...* (2022)

72 (1925-2005). Pianista, musicista, pesquisadora e escritora goiana, foi cofundadora em 1954 do Conservatório Goiano de Música. Dedicou-se ao estudo e pesquisa da música brasileira, com obras lançadas em livros, LPs e CDs.

73 No original: “(...) a kind of complexity and layering, layering, layering.” (WEES, 1993, p.12)

Craig Baldwin, em entrevista a Wees (1993, p. 12, tradução da autora⁷³).

Não posso afirmar que Gericke foi contratado para realizar *Goiânia, cidade caçula* (1949) ou se agiu por iniciativa própria escolhendo as personagens, as locações, produzindo roteiro, filmagem e montagem, mas tenho certeza de que seu objetivo era registrar tão somente o que fosse considerado naquele contexto como novo, próspero e “bonito”, algo como um retrato daquelas que gerariam e criariam os filhos do novo Brasil, as moças “da sociedade”, belas, recatadas e do lar.

Ao combinar imagens delas, que chamarei “as moças dos jardins” feitas em 1949, às da trabalhadora urbana que filmei em 2019 e às dos cinejornais com adolescentes trabalhando numa indústria (figura S 9.5) ou sob o sol numa apresentação de “cultura física para o presidente, “o interventor e demais autoridades” (*goyania...*, 2022) (as duas últimas produzidas pelo DIP) (figura S 9.6), busco tornar visíveis a forma e os sentidos dos olhares postos sobre essas mulheres ao longo do tempo, inclusive do meu próprio olhar. Busco também algo que está de alguma forma *contido*, mas não está *dado* – o *invisível* das imagens. E por isso a metodologia do *collage*, usada pretendendo

não apenas chamar atenção para a montagem em si mesma, mas para provocar uma consciência própria e visão crítica das representações cinematográficas, especialmente quando são representações produzidas com a intenção original de serem vistas como significantes da realidade (WEES, 1993, p. 40, tradução da autora⁷⁴).

Se ao *collage* interessa tanto revelar a montagem quanto fazer uma crítica das imagens, talvez por isso tenha me sentido impulsionada para servir ao ensaísmo nessa sequência (como em toda a duração do filme), instalando-me num espaço intermediário entre o estado

ético e o estético-narrativo (BENSE, 2014). Ou por intuir que os seres habitantes desses arquivos justamente esperam isso de nós, realizadoras, pesquisadoras, ensaístas, afinal

não passa por nós um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas? As mulheres que cortejamos não têm irmãs que já não conheceram? A ser assim, então existe um acordo secreto entre as gerações passadas e a nossa. (BENJAMIN, 2013, p. 5)

Resolvi colocar em seguida esse filme com meninas trabalhando numa indústria. Eu as vejo ainda mais jovens, mais tímidas e menos sorridentes. Queria ver as cores dos seus vestidos.

Figura S 9.5: imagens do filme *goyania...* (2022)



74 No original: “not only call attention to the montage technique itself, but provoke a self-conscious and critical viewing of cinematic representations, especially when they are representations that were originally intended to be seen as unmediated signifiers of reality.” (WEES, 1993, p. 40)



Figura S 9.6: imagens do filme *goyania...* (2022)

William Wees (1993), cuja obra (aqui já mencionada) *Recycled Images: the art and politics of found footage film* é considerada seminal para os estudos do *found footage* (embora tenha recebido críticas sérias sobre a categorização que criou), entende o *collage* como a metodologia que tem “o maior potencial para criticar, desafiar e possivelmente subverter o poder das imagens” produzidas pela mídia corporativa (p. 33, tradução da autora⁷⁵). Ele usou a noção de “interrupção”, desenvolvida por Benjamin (p. 53, tradução da autora⁷⁶) (uma suspensão do cotidiano capaz de gerar uma perspectiva crítica de fenômenos sociais), para significar o tipo de efeito conseguido pelo *collage*. A partir daí, Wees subdivide o conceito de interrupção em dois tipos: extrínseca e intrínseca ao *collage*.

⁷⁵ No original: “(...)why collage (...) has the greatest power to criticize, challenge, and possibly subvert the power of images produced by, and distributed through, the corporate media (...)” (WEES, 1993, p. 33)

⁷⁶ No original: “Interruption (...)” (WEES, 1993, p. 53)

Desde o início da sequência 9 podemos ver operações de interrupção intrínseca à montagem sonora: o áudio das risadas femininas subindo de volume e se transformando em algazarras de aves (figuras S 9.1 e S 9.4), os acórdãos atonais, um corte abrupto na trilha sonora. Essas operações não foram feitas com outra intenção que não a de desarmar, ou melhor: *desmontar* a unidade do plano. A interrupção intrínseca ao *collage*, que é uma operação de *montagem*, está, em verdade, a serviço de uma *desmontagem* – do curso, do significado e principalmente da impressão de normalidade e realidade do material de arquivo.

Interrupção (ou desmontagem) também da impressão de vida perfeita de uma jovem burguesa praticante de natação nos anos 50 da nova capital do Centro-Oeste, acompanhada de uma amiga, ao ter seu momento de leitura à beira da piscina combinado com o de uma trabalhadora urbana braçal, deitada no chão de uma calçada de rua, pernas na parede, coluna emborçada, lendo jornal.

A interrupção, conforme aqui inserida, solicita uma participação da espectadora. É oferecido a ela acompanhar o raciocínio da retomada da imagem que havia sido produzida com objetivo de comprovar para todo o Brasil a boa vida na cidade *caçula*, atraindo novos moradores, comerciantes e empresários. Uma retomada que tenta ressaltar, no mínimo, a desigualdade entre classes e entre a intenção por trás do registro (filme encomendado realizado por homens X filme-ensaio realizado por mulheres). Da espectadora espera-se, finalmente, a adoção de uma postura crítica perante as sedutoras imagens de arquivo. Assim, entendo correta a equação *collage + ensaio = conclama* uma espectadora emancipada.

Enquanto montava e (re)escrevia o texto dessa sequência, não sei exatamente se embalada pelo movimento das operações do *collage* ou se pela memória

ainda impregnada por algumas imagens que me atravessaram, ao rever o filme com “*adolescentes numa demonstração de cultura física naquela mesma visita do Getulio Vargas*” (goyania..., 2022), chegaram a mim dois pensamentos.



Figura S 9.7: imagens do filme goyania... (2022)

O primeiro deles: “*Me parece uma coreografia de corpos quase formando uma massa atlética pronta pra ser modelada pelo Estado*” (goyania..., 2022), trazido pela voz-over, se constitui (sendo um procedimento de montagem) como uma primeira interrupção.

Isso acontece porque novamente é dado à espectadora reconhecer a procedência e a finalidade da imagem de arquivo, e, ao tomar contato com uma narração que *subverte* a posição das personagens de formação de um exército feminino feliz, sabe que foi conclamada ao entendimento da crítica que se passa diante dos seus olhos

e lhe chega aos ouvidos ou, como diz (BAZIN, 2012, n.p.), da montagem “do ouvido para o olho”. Adolescentes marchando enfileiradas sob o sol, a mostrar para as autoridades masculinas no palanque, que são o futuro do país, haja vista sua saúde, disciplina e vigor. Massa pronta para ser modelada. Talvez não.

O segundo pensamento advém do anterior, porém acrescentado de uma memória visual. Faço uma remontagem (figura S 9.8) a partir desse trecho do filme ligando-o às imagens trazidas pela reminiscência não só de algo visto, mas sentido... talvez herdado ou de alguma maneira vivido. Não estou realmente segura de que é a isso que se referem os estudiosos quando falam em *sobrevivência* da imagem, mas algo dentro de nós se move quando uma imagem se *levanta*. Paradoxalmente, algo se *interrompe*. Talvez esteja a imaginação nesse mínimo intervalo entre o levante e a interrupção.



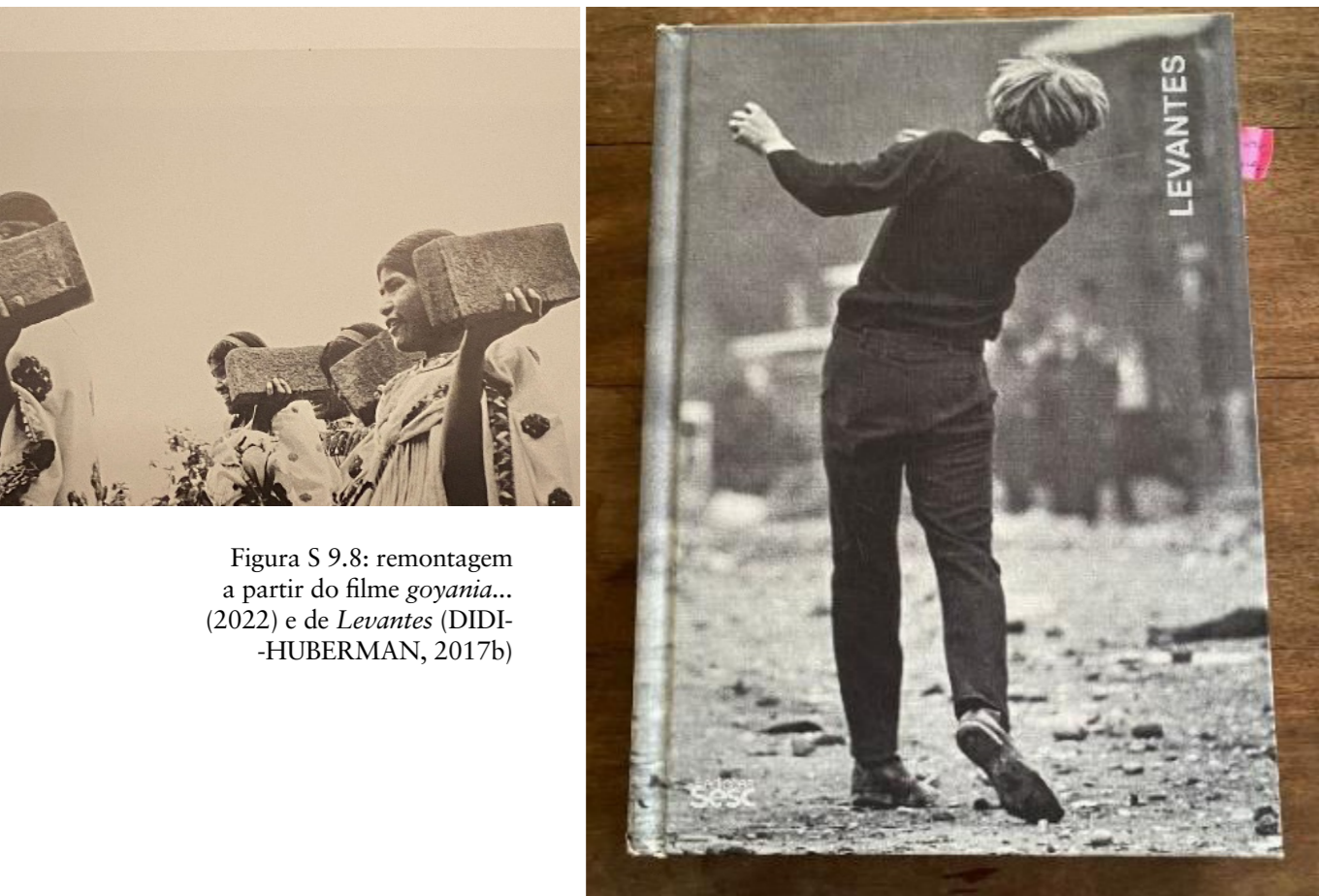


Figura S 9.8: remontagem a partir do filme *goyania...* (2022) e de *Levantes* (DIDI-HUBERMAN, 2017b)

Em todo caso são elas, as grandes aglutinadoras, essas que habitam o mesmo espaço dentro de nós, que me conectam com as diferentes mulheres que figuram nesses arquivos. As estudantes podem até se curvar diante do ditador, mas quando toca a sirene e sua imagem se lentifica e ganha repetição, acontece um pequeno levante. Isso não é pedir muito à memória e à imaginação.

Após caminhar pelos jardins, jogar tênis com as amigas, mergulhar na piscina e posar de maiô, a ex-miss Brasil se mostra refletida na superfície de um chafariz (figura S 9.9). A imagem se deforma, em baixa velocidade, com o efeito de câmera lenta. Após ver seu inverso ou seu avesso, Jussara nos dirige o olhar e simula um breve sorriso. Congelo a imagem, a expressão de alegria se desfaz. Em seguida, o filme roda novamente, a jovem eleva o olhar por alguns segundos e assim permanece contemplando o céu, o tempo ou a vida.

*Eu fico pensando: o que essas imagens mostram e o que que elas escondem?
Seriam imagens de felicidade?
(goyania..., 2022)*



Figura S 9.9: imagens do filme *goyania...* (2022)

É preciso dizer aqui de uma noção que empreguei para construir isso que venho chamando de interrupção: a da fabulação. Não se trata de afirmar como verdadeira uma suposta melancolia da miss Jussara, mas sim de *ficcionalizar* os arquivos para tornar concreto algo que está além do que se vê. Não é exagero dizer que o arquivo pode dizer tudo, inclusive seu contrário (FARGE, 2009). Vejamos.

Assim como *Goiânia, cidade caçula* (1949) deu a ver o dia de um grupo de jovens felizes na cidade, *goyania – outubro ou nada* (2022) tenta dar a ver esse mesmo grupo de *forma* diferente ou fazer ver *algo mais*, escolhendo os trechos com Jussara Marques, que já estrelava o antigo filme e, a partir de sua imagem, operar uma desconstrução.

Na figura S 9.10, retomo o trecho do filme em que passamos da imagem da miss Jussara às da casa de uma outra personagem ilustre e, em seguida, a várias outras personagens femininas da história passada e atual de Goiânia.



Figura S 9. 10: imagens do filme *goyania...* (2022)

Pela narração em voz-over pergunto: “*Seriam imagem de felicidade?*” (*goyania...*, 2022) enquanto mostro as imagens retrabalhadas da miss Jussara pensativa, olhando para o céu, depois posando de maiô e novamente sorrindo tímida para a câmera. Colo em seguida uma imagem da cama ainda desalinhada de Pedro Ludovico Teixeira registrada pela televisão Anhanguera logo após a sua morte. No centro da próxima imagem, a penteadeira de sua esposa já àquela época falecida, Dona Gercina, com sua foto sorridente no porta-retrato, alguns frascos de remédios, vidros de perfume e imagens sagradas. Ladeando a penteadeira, com ar de tristeza apoiada em um cotovelo, está Maria, que trabalhou como empregada doméstica durante anos para o casal, e sobre o último dia de vida de Pedro Ludovico

deu uma entrevista à reportagem, mas não falou seu nome completo.

Às imagens de uma mulher jovem e bonita, uma verdadeira miss, que, acompanhada de outras jovens, figura como o elemento principal de um filme de propaganda de uma recém-criada capital de um dos estados do interior do Brasil, uni o trecho de uma matéria que mostra uma casa enlutada.

Esse tom melancólico foi obtido com uma sucessão de interrupções intrínsecas à montagem: começando por lentificar o reflexo da imagem de Jussara no espelho d’água; congelar seu sorriso; novamente lentificar seu olhar distante e reflexivo; cortar abruptamente para o segundo que antecede um mergulho na piscina e uma pose de maiô; o sorriso mal-emendado.

Propositalmente mal-emendada também é a colagem de uma imagem totalmente diferente da que estava em curso – o que, como já falado acima, por si só *suspende* a narrativa – a imagem da cama desfeita; uma penteadeira e sobre ela frascos de remédios com tarja vermelha, além das imagens de santas (ou de santos). Ao lado, uma mulher negra usando lenço branco na cabeça, olhando para baixo.

Ficcionalizar os arquivos faz com que seja criada uma outra imagem daquela mulher que está ali representando toda uma classe, uma faixa etária, uma origem. Basta lembrar as imagens ou reler o parágrafo anterior e concluir que *goyania...* (2022) conta uma história completamente diferente com as mesmas imagens usadas pelo cinema de cavação de Gericke e por uma telerreportagem sobre a morte de um político.

Em *goyania...* (2022) Jussara deixa de ser uma imagem-objeto e passa a ser um sujeito. Criamos uma

primeira presidente da Legião Brasileira de Assistência (LBA) e fundou a OVG (Organização das Voluntárias de Goiás).

77 Gercina Borges Teixeira (1900-1976). Goiana de Rio Verde, formou-se professora após um período de estudos no interior paulista. Mudou-se já como primeira-dama para Goiânia em 1935, onde foi a

narrativa de modo a sugerir que ali pode estar uma pessoa posando de maiô e saltando numa piscina num dia frio de julho; que pode ter dormido mal, pois ainda não se adaptou aos remédios; que as moças que abraça, nunca as tinha visto. Mostramos que não apenas as moças dos jardins têm interesse em leitura, e que as de lenços na cabeça, como a varredora urbana e a empregada doméstica inominadas (como, verdade seja dita, todas as demais, com exceção de Jussara e de Gercina), são igualmente importantes para a narrativa. Todas elas são um universo. Uma mulher é um mundo.

Recebi em junho de 2022 uma carta com um longo comentário sobre *goyania...* (2022), logo após o festival em que aconteceu sua primeira exibição, escrita por uma mulher jovem, de pele preta, pesquisadora doutoranda em ciências sociais, que também representava seu filme no evento. Essa carta está no ANEXO II desta tese, e ao fazer sua leitura a tomei como um lindo presente. Entendi que existe algo em particular no olhar feminino que atrai um outro olhar feminino. Eu vi algo no olhar de Jussara que me atraiu, que me fez desconfiar.

Pensando nisso, me lembrei que durante a pesquisa e mesmo durante as filmagens, havia percebido sem surpresa que as grandes vozes e nomes da história de Goiânia eram sempre masculinos. Além de Pedro Ludovico Teixeira, fundador da cidade, e Venerando de Freitas Borges, o primeiro prefeito, as indicações apontavam primordialmente os nomes de Bariani Ortêncio e José Mendonça Teles, escritores, estudiosos da cidade e da cultura goiana em geral.

Surgiram muitas imagens de arquivo de Pedro e Venerando, já falecidos, e com Bariani e José Mendonça realizei entrevistas filmadas. Eles foram as únicas pessoas com quem agendamos.

Contrariamente à equipe de produção das filmagens de *goyania...* (2022), em que éramos três amigas na primeira fase e eu mais um fotógrafo na segunda, por trás das câmeras dos filmes de arquivo igualmente preponderou a figura de um homem.

Caminhando pelos arquivos, porém, encontrei várias mulheres. Foi revendo as imagens da TV, as da Cinemateca e as dos cineastas amadores e profissionais de que me apropriei, que percebi que o grande conjunto trazia algo em comum ou pelo menos algo que me atraía: a significativa presença feminina. Nas imagens que filmamos no centro da cidade as mulheres foram também maioria.

Não acredito que seja coincidência encontrar essa maioria de gênero em minhas fontes bibliográficas sobre cinemas de arquivos, *found footage*, cinemas amadores (doméstico e de família): Adriana Cursino, Andréa França, Beatriz Rodovalho, Carolina Amaral Aguiar, Consuelo Lins, Lila Foster, Débora Butruce, Ilana Feldman, Patrícia Machado, Patrícia Rebelo, Sabrina Tenório Luna, Thaís Blank. Essas são apenas algumas das de origem brasileira ou atuando no país, cujo trabalho contribuiu para esta tese.

Busquei as anotações das aulas da professora Patrícia Machado sobre os cinemas de arquivo. Algumas de suas falas me chamaram bastante atenção: “Geralmente quem *segurava* a câmera era o *chefe* de família, que era quem a comprava e pertencia a uma classe social abastada.” (MACHADO, 2020). Em seguida ela faz uma citação da cineasta Michele Citron: “Filmes de família estão repletos de imagens de meninas – a mãe, a esposa ou as filhas – desfilando como objetos diante do olhar paterno por meio do olho-câmera.” A professora segue dizendo: “mas são as mulheres que *retomam* as imagens.”

Retomo imagens da sequência 10 em que aparecem as pessoas responsáveis pelos acervos do MIS e do Arquivo Histórico Estadual (AHE) à época em que realizamos as filmagens.

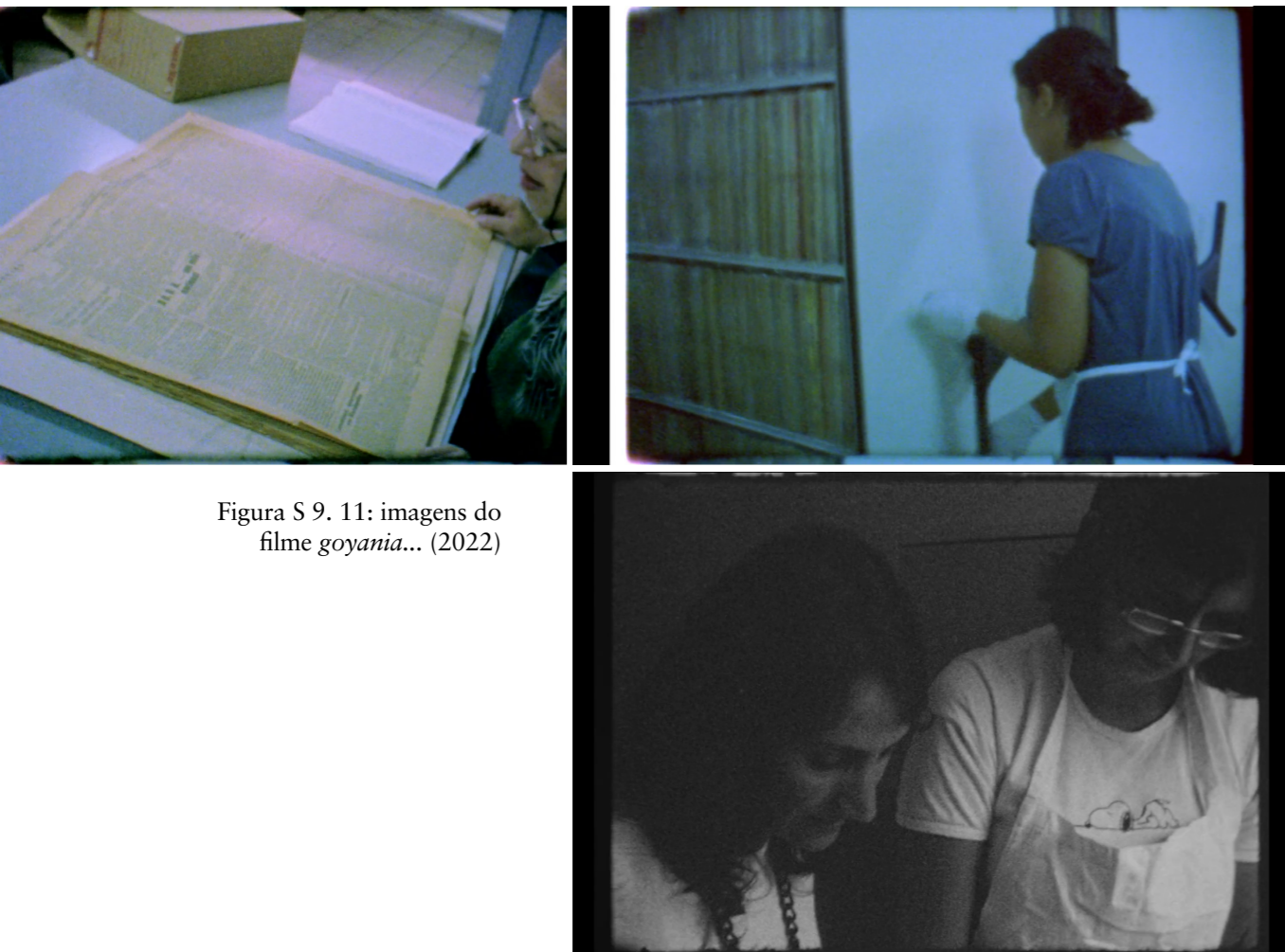


Figura S 9. 11: imagens do filme *goyania...* (2022)

Sim, todas mulheres: Terezinha, Keith e Débora. O que as imagens nos dizem é que, apesar dos homens empunharem a maioria das câmeras que filmaram o mundo em tempos mais pretéritos e ainda nos atuais (mesmo que em porcentagem menor), são as mulheres que majoritariamente estão pesquisando, preservando, desarquivando e remontando as imagens do mundo.

Não planejei fazer um filme feminista, mas, em seguida ao termo *emoção*, as palavras *mulher*, *feminino* e *poético* foram as palavras que mais ouvi das que falaram de sua recepção ao curta.

Não vou conseguir esgotar um comentário a essa sequência dentro deste trabalho. Há muito mais o que dizer, inclusive sobre a história apagada de Esfir Shub, a criadora do cinema de arquivos e de Ana Maria Pacheco, artista goiana professora da Faculdade de Artes da UFG, que parece ter cansado do machismo na cidade e se radicou em Londres. Não encontrei nos arquivos da televisão nenhuma referência à Ana Maria, contrariamente aos registros com Siron, seu contemporâneo.

Não dediquei a elas um espaço ou um pensamento no filme... Por ora, faço aqui algo que gostaria de ter feito em *goyania...* (2022), mas que só me ocorreu após o filme finalizado. As possibilidades do trabalho com imagens do passado são infinitas, basta se colocar *sob o risco do arquivo*.

Ao invés de manter na sequência 9 os planos assim como estão montados: a galeria de fotos em preto e branco das primeiras damas do Estado – que fica no Salão Nobre do Palácio das Esmeraldas > as moças dos jardins passeando de bicicleta > as mulheres que filmamos no centro de Goiânia em 2019 > as registradas pelas câmeras de TV na escada e dentro dos ônibus lotados > as mulheres filmadas por cinegrafistas anônimos claramente com intenção voyeurista e fetichista de colecionar imagens de corpos femininos > as moças que nos anos 60 deixavam as botinhas empoeiradas nas árvores da Praça Cívica, trocando-as por sandálias limpinhas para ver filmes no Cine Teatro Goiânia, eu as misturaria todas.

Não colocaria hoje as fotos das moças dos jardins em seguida daquelas das primeiras-damas, fazendo a minha mudança possível nessa ordem determinista de hierarquia social, colocando nos espaços de poder mulheres diversas. As senhoras primeiras-damas estariam misturadas às que andam a pé pelo centro da cidade – e ganhariam cores ao sair do salão nobre escuro e pouco frequentado, fechado ao público como sempre foi.

Tentaria uma versão alternativa àquela do trecho filmado pelos anônimos perseguindo de longe, com uma lente comprida, as mulheres em seu caminhar cotidiano.

Talvez eu esteja escrevendo isso porque já fiz a minha primeira versão de "Goyania", sabendo que ela jamais será uma forma exaustiva de conhecimento. Durante anos me dediquei à montagem, talvez por isso eu imagine tantas outras possíveis. Por ora remonto aqui os arquivos, construindo uma outra galeria de imagens *da* e *para* a cidade, que por sua diversidade, se torna mais interessante, mais viva e mais *real*.



S 9. 12: imagens do filme *goyania...* (2022)

Figura S 9.13: *Enchanted Garden* (Ana Maria Pacheco, 2011-2015)

sequência 11

“O momento do filme-ensaio, então, é politicamente modulado, não apenas porque o ensaio dá voz à necessidade de expressão crítica independente, ainda que utópica, mas também porque é constitutivamente contra seu tempo.” (Laura Rascaroli, 2017, tradução da autora⁷⁸)



<https://www.youtube.com/watch?v=tabMUOdEHD8>

78 No original: “*The moment of the essay film, then, is politically inflected not only because the essay gives voice to the need for independent critical expression, if utopianly so, but also because it is constitutively against its time.*” (RASCAROLI, 2017, p. 5)

Ao falar sobre a sequência 9, mencionei a carta que recebi de uma amiga contando de sua recepção ao *goyania...* (2022), anexa a esta tese. Impulsionada pela missiva dedicada a Goiânia, Dani me remeteu uma carta pelo aplicativo de troca de mensagens.

A epistolaridade sempre me acompanhou. Uma das minhas primeiras redações na escola foi um exercício de escrita de uma carta a um primo que mora em Brasília, comentando uma matéria na VEJA sobre a cidade em que ele nasceu e vivia. Está tão bem guardada que não consigo encontrar.

Epistolaridade que também acompanhou *goyania...* (2022) desde suas primeiras versões, assim como a narração em voz-over, sobre a qual já comentei previamente neste texto. Coleciono cartas – as que enviei de cidades onde estive e as que recebi dos meus pais e irmãs; as que meus avós trocaram num momento de distanciamento (por paradoxal que isso seja); as das avós de amigas que as doaram para a pesquisa do filme; as do fundador de Goiânia Pedro Ludovico, de sua esposa Gercina Teixeira e de Venerando de Freitas, o primeiro prefeito, num CD-ROM com mais de mil páginas.

Coleciono cartas – o que quer dizer que coleciono poeira. Fagulhas na contraluz que adentra a fresta aberta pela dança da cortina com o vento seco deste julho. Mesma poeira de luz do começo do filme, sobre a qual falei no início da tese: estrelas. Constelação.

Entendo a carta que escrevi para Goiânia como a construção de uma constelação de imagens, de sons, de ideias, histórias, lembranças, poemas, perguntas e sentimentos – em união e litígio. Um desenho imaginário e ao mesmo tempo bem concreto, forjado com a dureza da história e da política.

E por que uma carta a Goiânia? Porque era muito difícil a ela me dirigir, “ir ao seu encontro sem medo ou vergonha, me entregar...” (*goyania...*, 2022). Por meio da carta conseguiria manter uma justa distância do meu objeto, equilibrando meus diferentes impulsos e vontades, um afastamento que me permitiria enxergá-la e a mim também – a posição ideal entre a participação e o desapego (RASCAROLI, 2017, p. 153).

Posso dizer então que a carta funcionou como um *entremeio* entre mim e Goiânia, uma zona intermediária que está também no cerne da forma ensaística. A possibilidade de me dirigir a Goiânia passava a ser “suportável” e ganhava um corpo: *goyania – outubro ou nada* (2022) se definia como um filme-ensaio *inscrito* em uma carta.



Figura S 11.2: imagens do filme *goyania...* (2022)

Catalá Domènech (2019) entende que, apesar da narrativa em voz-over ser um elemento comum entre muitos exemplares do filme-ensaio e do filme-carta – o

que ocorre em *goyania...* (2022) – o verdadeiro ponto de contato entre as duas formas está no terreno das imagens. Para ele, nos dois casos, quando há esse tipo de narração, “se percebe uma divergência parecida entre o que a voz enuncia e a imagem mostra” (p. 277, tradução da autora⁷⁹). Isso porque para esse autor a conquista mais importante da dita revolução do filme-ensaio, é seu potencial de articulação de “formas de pensamento visual” (p. 278, tradução da autora⁸⁰).

Analisando a existência de um “lugar” em que essas duas formas fílmicas se cruzam, Catalá Domènech deixa bem marcado o caminho diferente que cada uma segue em relação ao que pretende mobilizar. Segundo ele, o filme-ensaio tem a intenção de articular pensamentos e o filme-carta expressar sentimentos; as emoções no filme-ensaio são o suporte do raciocínio, ao passo que no filme-carta as ideias servem para projetar uma emoção correspondente ao sentimento do emissor (CATALÁ DOMÈNECH, 2019).

Suscito o pensamento de Catalá Domènech tanto para fortalecer o entendimento acerca das similitudes e diferenças do filme-ensaio e do filme-carta, que até em algum ponto dessa pesquisa não me estavam claros, como para afirmar a abertura que o filme-ensaio oferece à enunciadora para a escolha do lugar a partir do qual vai examinar seu objeto.

Quando na narração eu manifesto literalmente meu amor por Goiânia, trazendo imagens visuais de seus detalhes, “seus prismas e vitrais, as formas femininas e as formas de animais” (*goyania...*, 2022) é para construir um pensamento sobre a relação que mantenho com meu objeto *a partir* das imagens e *apesar* da história que o originou. Falo de mim para dizer da minha cidade e da sua história. Emoção como suporte do raciocínio. Exame e crítica do objeto partindo de um ponto de vista pessoal. Falar de mim para dizer do mundo.

79 No original: “(...) se descubre una divergencia parecida entre lo que la voz enuncia y la imagen muestra.” (2019, p. 277)

80 No original: “formas de pensamiento visual.” (2019, p. 278)

81 No original: “an essay is neither fiction nor fact, but a personal investigation involving both the passion and intellect of the author.” (GIANNETTI, 1975 apud RASCAROLI, 2008, p. 24)

Laura Rascaroli (2008) lembra o entendimento de Giannetti, para quem “um ensaio não é ficção nem fato, mas uma investigação pessoal envolvendo tanto a paixão quanto o intelecto do autor” (GIANNETTI, 1975 apud RASCAROLI, 2008, p. 24, tradução da autora⁸¹).



Figura S 11.3: imagens do filme *goyania...* (2022)

Eu tenho saudade de passar devagar em frente à casa rosa da Rua 20. Saudade de me debruçar na janela da fábrica de bonecas e ver uma camponesinha ganhar cabelo de lã cor de chocolate. Uma virou estacionamento e a outra casa virou nada. E mesmo sendo nada ou talvez por isso mesmo, deve valer muito dinheiro.

Por que seus lugares que eu mais gosto a gente deixou demolir?”

goyania – outubro ou nada (2022)

Compartilho a saudade de uma experiência singular que não posso reviver, para falar da política de ocupação dessa cidade que sofre, dia após dia, a mudança da paisagem original justamente nas áreas que carregam sua imagem primeira. Imagem que significa história, referência, pertencimento. Do conhecimento advindo dessa imagem é possível tensionar o presente.

Da minha primeira escola, que me parecia gigante, sobrou o lote vago, uma foto de bailarina em frente ao pato Donald pintado no muro e a lembrança de como me custou entender que o “presente”, que a gente falava em voz alta na chamada na sala de aula, eu não ia ganhar nunca.”

goyania – outubro ou nada (2022)

Os registros que fizemos em filme da antiga casa na rua 19, onde ficava a fábrica de bonecas, da casa rosa da rua 20, da casa de Mendonça Teles e da casa navio da rua 24, em breve poderão ser os últimos vestígios do centro da cidade outrora acolhedor e portador de memórias, boas ou ruins, mas as memórias de sua própria construção. A comunidade se reconhece nas imagens dos lugares em que viveu, frequentou ou construiu. Quando não consegue proteger o lugar que (onde) se amou, que relação a moradora vai *construir* com a cidade?

Esse é o tipo de pergunta que o ensaio faz ao real. Não oferece resposta, mas convida à imaginação.

*Os anos passaram e você foi me
desafiando a te reconstruir.*

E nessa eu fico revendo suas imagens e penso o quanto eu ainda tenho pra aprender sobre você. O quanto a gente ainda vai brigar. Quantos dilúvios aqui dentro vão me alagar e quantos arcos-íris eu vou precisar filmar.”

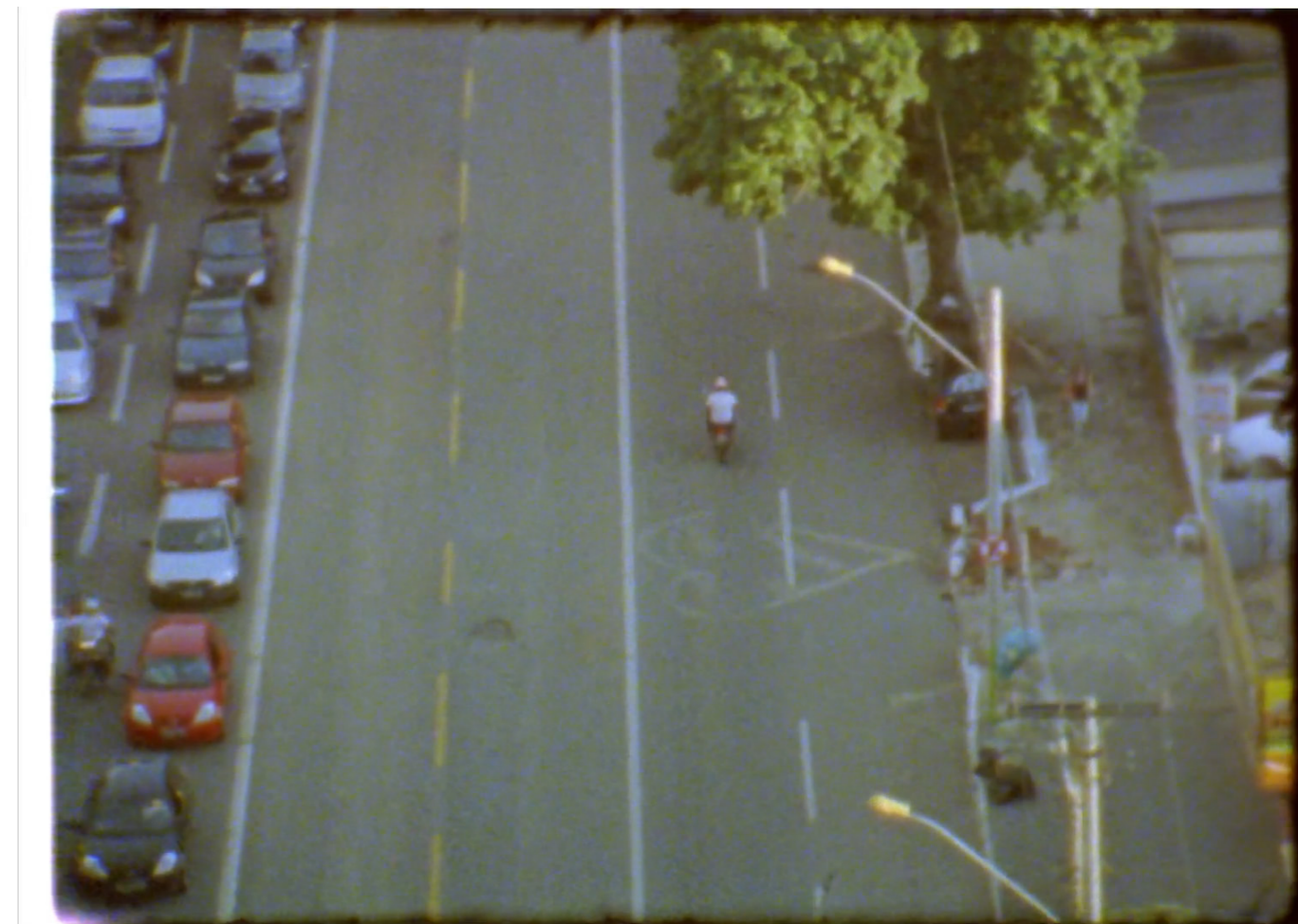
goyania – outubro ou nada (2022)

Como um mau presságio, os cartuchos de negativo colorido acabaram e filmamos a fábrica de bonecas em preto-e-branco. Em sua própria materialidade, a imagem denotava lembrança, já trazia uma *marca* de arquivo.

Na introdução a esta tese, falo de “um momento cinzento, que enquadrava uma criança entristecida” e logo adianto que nada tenho contra o cinza. Amo imagens em preto e branco com seus vários degradês, tanto que para as filmagens do curta, compramos mais negativos em p&b do que coloridos. Eu imaginava que os tons de cinza me aproximariam daquela Goiânia que não vivi, que procuro entender, já que na nossa cultura visual relacionamos a imagem cinza com a imagem do passado, com alguma tristeza.

Isso se tornou uma questão durante as filmagens, pois percebi que a Goiânia que eu *entendo e gosto* (assim como a poeta Yêda Schmaltz) tem cores lindas, que não canso de admirar. E que, mesmo que eu quisesse tirar suas cores em pós-produção, outros indícios me trariam o *tempo* registrado, pois, de alguma maneira, o real sobrevive. Da mesma forma, não falsearia as imagens, adicionando as cores de um programa de edição. No final, a casa da fábrica de bonecas veio ao chão, dando lugar a um estacionamento, à saudade e à imagem.

Ao pensar na imagem de arquivo, pressupomos o preto e branco, pois nos enganamos achando que faz parte do que passou, como as cinzas de algo que se queimou ou uma história que não voltará. Didi-Huberman (2012) diz que a imagem *arde* quando toca o real. Arde pelo “desejo que a alma”, pela “urgência que manifesta”, pela destruição de que escapou, pela “dor da qual provém” (p. 216). Ele ensina que, mesmo transformada em cinzas, a imagem sobrevive e por isso ainda arde. Para *saber* mais, para trazê-la para o real, basta *tomar posição* – nos aproximarmos e soprá-la suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir o seu calor, seu fulgor, sua fortuna.



Em *goyania – outubro ou nada* (2022), a fragmentação do pensamento me levou da explosão do Anhanguera à queixa sobre o p&b da filmagem na fábrica de bonecas; da fusão de *Retrato Silenciado* de Dalton Paula (2014) com imagens dos álbuns do MIS, ao escuro (proposital) da recusa em reempregar as imagens da desocupação do Sonho Real. O ensaio pressupõe a liberdade da autora para manipular a matéria de seu objeto conforme sua imaginação, jamais pretendendo trilhar um caminho com o objetivo de entregar um pensamento acabado. Ele “termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 2008, p. 17).

Durante o processo de realização do filme, aprendi sobre Goiânia e sobre mim; estive em lugares em que nunca tinha pisado, desarquivei memórias, conheci e retomei personagens e histórias por meio de imagens há muito guardadas. Com muita

Figura S 11.4: imagens do filme *goyania...* (2022)

alegria explodi o bandeirante, um sonho até então não realizado.

Carrego agora um conhecimento teórico/ histórico que não possuía e com que o processo de criação me presenteou. Continuo aprendendo sobre o filme, sobre o caminho percorrido, porque sempre haverá algo a descobrir *nas e com* as imagens. Já não sofro por jamais ter ganhado o presente ao final da chamada na sala de aula do Instituto Araguaia, que também foi demolido.

Um pouco mais apaziguada, entendi, como Pio Vargas ao final de seu poema *outubro ou nada* (2010), que jamais teria de Goiânia uma imagem completa, definitiva.

*Como eu nunca aprendi a desenhar, seu retrato
eu não vou concluir.
Efêmero é o poema que tente desnudá-la, Goiânia.
Eu gosto mesmo é de te filmar colorida.
goyania - outubro ou nada (2022)*

Figura S 11. 5: imagem do filme *goyania...* (2022)



considerações finais

Faço aqui um comentário final acerca dessa pesquisa que originou dois trabalhos complementares e independentes: a tese *goyania – outubro ou nada: arquivos, imaginação, montagem, filme-ensaio*, e o filme em curta metragem *goyania – outubro ou nada* (2022), de minha autoria.

A tese se constituiu como uma investigação do processo de criação do filme concebido em meados de 2006, iniciado em 2009 e finalizado em 2022. Na realização audiovisual exerci as funções de pesquisadora, roteirista, produtora, montadora, diretora e, mais recentemente, de distribuidora.

Cinco anos depois do início do doutorado e o filme finalizado, distribuído e premiado, ainda estou aprendendo *com e sobre* esse processo de criação, mas consciente do quanto caminhei e me distanciei do lugar de onde parti.

É importante lembrar que a natureza teórico-prática da pesquisa baseada em arte constituiu o desafio duplo de produzir concomitantemente tese e produto artístico. Foi necessário registrar todas as fases da produção audiovisual para fornecer os dados para a investigação, além de adequar o fazer poético à duração do curso.

Se a pandemia da COVID-19 afetou significativamente o curso da pesquisa, por outro lado, a crise sócio-político-econômica que o estado pandêmico agravou fez com que eu enxergasse mais nitidamente a relevância do trabalho com imagens, principalmente as de arquivos, não apenas o de experimentação artística (releitura e remontagem), mas também a sua procura, desarquivamento, organização e divulgação do acervo que passa a constituir.

Antes mesmo dos quatro anos da desastrosa gestão do ex-governo federal, o Museu Nacional do Brasil sofreu um terrível incêndio (2018) e como se não bastasse, em 2020 a Cinemateca Brasileira foi alagada e em 2021 incendiada, com grave perda de acervo nos três eventos. Mais do que nunca o patrimônio cultural e a memória audiovisual se mostraram tanto essenciais para a formação artística e política da sociedade quanto vulneráveis às ações e omissões do Estado.

Por isso, chamo a atenção para a importância da academia brasileira acolher e incentivar projetos de natureza teórico-prática como este, pois é sabido que reverberam rápida, positiva e diretamente nas comunidades em que são produzidos, além, é claro, do obrigatório ganho científico e cultural advindo da pesquisa.

goyania – outubro ou nada (2022) se constituiu como um filme-ensaio que parte de imagens e sons de arquivos da cidade em que nasci, produzidos em épocas, suportes e com intenções diversas e imagens realizadas por mim, para construir um pensamento sobre a minha cidade de origem, seu imaginário, sua história.

Inicialmente concebido como um documentário, a obra gradual e lentamente abraçou a inflexão ensaística até adotar a forma do filme-ensaio. Esse movimento despertou o desejo de realizar uma investigação acadêmica que pudesse iluminar esse novo caminho, refletir sobre as noções que *a ele e nele* me guiaram e compartilhar o conhecimento construído na área de poéticas artísticas voltadas ao cinema, audiovisual, teoria da imagem e história da arte, dada sua natureza teórico-prática e transdisciplinar.

Como o título da tese já diz, me interessou investigar as noções de arquivos (e suas aplicações no cinema e audiovisual), imaginação, montagem e filme-ensaio – que exatamente constituíram o filme. Depois de mais de

dez anos envolvida com os estudos e a prática do documentário, optei por não trilhar a investigação retomando o caminho da migração do filme de um domínio a outro, mas partir do ponto em que ele estava quando do início do doutoramento: a montagem.

Inspirada pela centralidade e originalidade conferidas pelo historiador da arte Didi-Huberman à noção de imagem, e por ser o termo que origina uma das palavras-chave desta tese – imaginação – dediquei a essa noção um olhar especial tanto na abordagem do filme quanto na tese.

Para estruturar a tese, usei a metodologia da montagem: dividi o filme em sequências e as organizei não de modo a obedecer à cronologia do filme, mas atendendo às noções e operações que partiam das imagens.

As sequências funcionaram como capítulos, após serem divididas num total de onze, cobrindo todos os vinte e nove minutos de duração do filme. Essa divisão das sequências foi realizada de acordo com a cronologia do filme, ao contrário de seu agrupamento que, como dito acima, ligou as que compartilham o mesmo objeto de reflexão – as noções suscitadas pelas imagens.

A página inicial de cada sequência, ou bloco de sequências, foi montada com epígrafes textuais e visuais (não necessariamente imagens pertencentes àquela sequência), uma forma de aplicar na tese a premissa do filme de construção de um pensamento *a partir, com e por* imagens. Essas epígrafes visuais foram escolhidas como uma homenagem ao pensamento que carregam e não por um critério de fotogeneidade ou como ilustração do conteúdo da sequência. A organização interna das sequências foi feita a partir dos textos da narração, total ou parcialmente e uma remontagem das imagens.

Além da montagem para estruturá-la, acolhi na tese a noção de ensaio como forma de construção do pensamento, numa proposta de aplicação na escrita, da mesma estratégia que o filme adotou com relação ao seu objeto: um proceder experimental, digressivo, crítico, informal (na medida do permitido) e autorreflexivo.

Por fim, de forma a fazer dessas considerações mais do que um resumo ou repetição de todo o trabalho realizado, trago um lapso de esquecimento e a retomada da noção *sob o risco do arquivo*.

No comentário à sequência 11, por esquecimento, deixei de mencionar a trilha musical dos créditos finais do filme, uma parceria de Adriana Calcanhotto e Waly Salomão (*in memoriam*), que adquiri por meio da gravadora SONY e da viúva de Waly. Não se trata de encerrar o filme com uma linda canção, mas sim de identificar no trabalho dos compositores um não-saber característico do ensaio e uma letra que bem poderia se referir à minha relação com Goiânia.

teu nome mais secreto

Adriana Calcanhotto e Waly Salomão (2008)

Só eu sei teu nome mais secreto

Só eu penetro em tua noite escura

Cavo e extraio estrelas nuas

De tuas constelações cruas

Abre-te, Sésamo

Brado ladrão de Bagdá

Só meu sangue sabe tua seiva e senha

E irriga as margens cegas

De tuas elétricas ribeiras

Sendas de tuas grutas ignotas

Não sei, não sei mais nada

Só sei que canto de sede dos teus lábios

Não sei, não sei mais nada

Só eu sei teu nome mais secreto

Só eu penetro em tua noite escura

Cavo e extraio estrelas nuas

De tuas constelações cruas

Abre-te, Sésamo

Brado ladrão de Bagdá

Só meu sangue sabe tua seiva e senha

E irriga as margens cegas

De tuas elétricas ribeiras

Sendas de tuas grutas ignotas

Não sei, não sei mais nada

Só sei que canto de sede dos teus lábios

Não sei, não sei mais nada

Só eu sei teu nome mais secreto

Só eu penetro em tua noite escura

Só eu sei teu nome mais secreto

Só eu...

Na primeira fase da pesquisa para o filme, entre 2009 e 2010, ganhei uma caixa com o CD-ROM dos documentos e cartas de Pedro Ludovico Teixeira. Uma das cartas me chamou especialmente a atenção, pois se tratava da oferta de venda ao governador de filmes feitos em Goiânia (figura C 1). Fizemos gravações em *off* da leitura dessa e de outras cartas, mas não chegamos a utilizar o material.

Ao falar sobre o cinema de cavação na sequência 9, fiz uma nota de rodapé a partir de um artigo universitário sobre o trabalho do cineasta William Gericke, autor do filme *Goiânia, cidade caçula* (1949). Três dias atrás, movida por uma leve desconfiança, retornei aos arquivos da pesquisa do filme e identifiquei no nome do signatário da carta (figura C 1) o próprio William Gericke, diretor da empresa SONO-FILMS, cujo material deve ter sido vendido a Pedro Ludovico e por algum motivo ou obra do destino, veio parar nas minhas mãos, acabando por entrar na montagem do *goyania...* (2022). Pressinto que seja

um bom tema/ dispositivo para um próximo filme, *sob o risco do arquivo*.

SONOFILMS

RIO DE JANEIRO
RUA SENADOR DANTAS, 36
TELEPHONE 42-0498

SÃO PAULO
RUA DOS GUSMÕES, 147
TELEPHONE 4-5458

Rio de Janeiro, 29 de Dezembro de 1937.

Exmo. Snr.
Dr. Pedro Ludovico,
M.D. Interventor do Estado de Goyaz,
Goiania, Goyaz.

Prezado Snr:

Estamos remetendo a V. S. quatro copias dos films sobre Goiania, que ficarão de sua inteira propriedade, conforme accordo feito com nosso representante.

As restantes dezeseis copias dos mesmos films, serão usadas para distribuição nos cinemas do Brasil.

Quanto ao pagamento do serviço, pedimos a V. S. que seja feito em S. Paulo, por intermedio da firma Coimbra Bueno & Cia, na importancia de 8:000\$000 (Oito contos de reis), para o nosso encarregado Snr. William Gericke.

Agradecendo a V. Sa. o interesse dispensado, subscrevemo-nos, com estima e consideração,

WILLIAM GERICKE
p/ SONOFILMS

Figura C 1.: Documentos avulsos de arquivos pessoais de Pedro Ludovico Teixeira

AGEPEL – Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira

Estado de Goiás

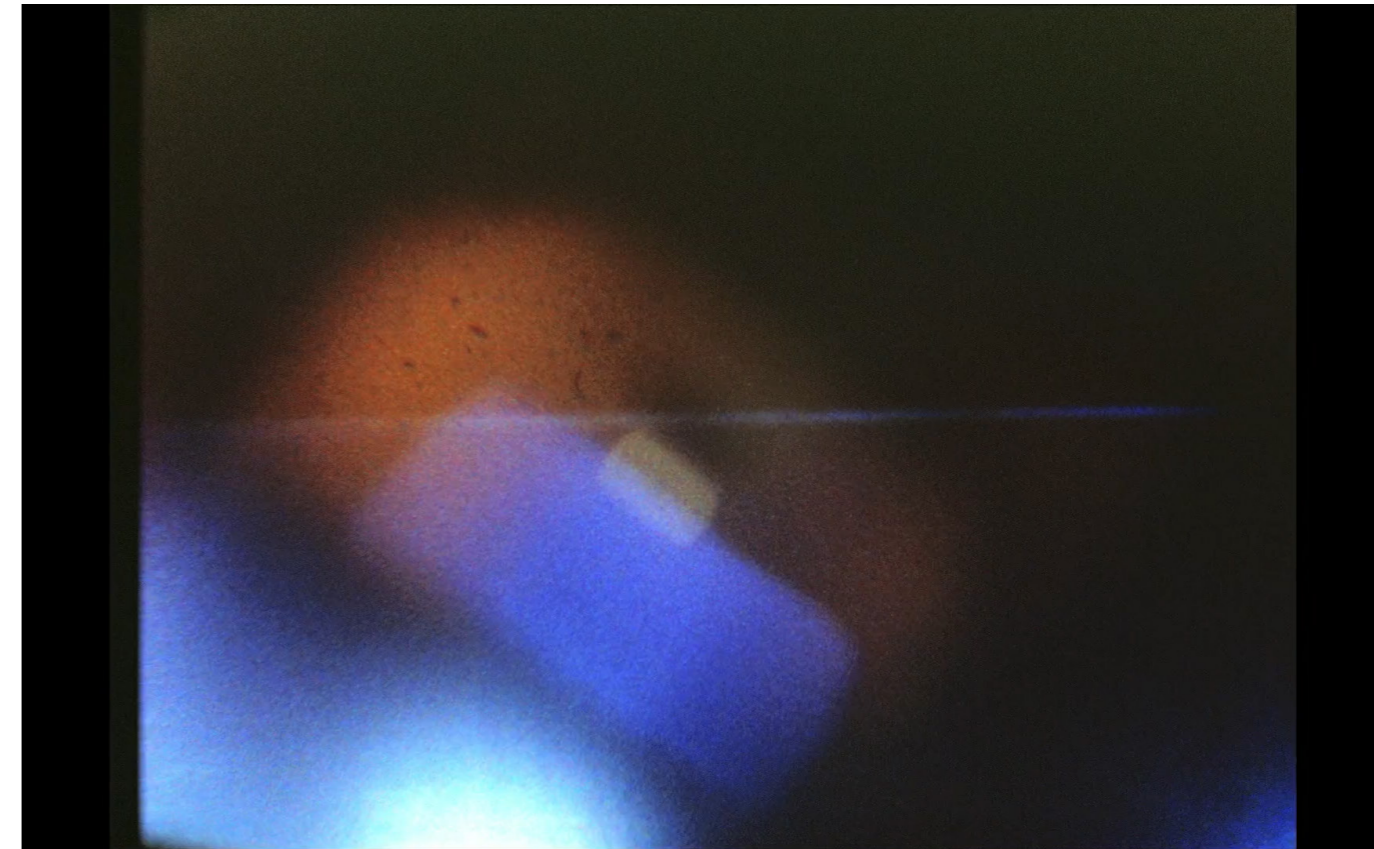


Figura C 2: imagem do filme *goyania...* (2022)

referências bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2008. p. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **Esse cabelo**. São Paulo: Todavia, 2022.

ALMEIDA, Rafael; CAIXETA, Ana Paulo Aquino. A voz que pensa: vertentes vococêntricas do filme-ensaio. **Comunicação & Inovação**, v. 20, n. 43, p. 125-137, 2019.

ARASSE, Daniel. **Nada se vê: seis ensaios sobre pintura**. São Paulo: Editora 34, 2019.

ARRAIS, Matheus Eurich. **A Marcha para o Oeste e o Estado Novo: a conquista dos Sertões**. 2016. Artigo de conclusão de curso (Graduação em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

ABPA. Plano Nacional de Preservação Audiovisual. **Associação Brasileira de Preservação Audiovisual**, 27 jun. 2016. Disponível em: <https://abpanet.org/plano-nacional-de-preservacao-audiovisual/>. Acesso em: 21 jul. 2023.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. *In*: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 27-35.

BAZIN, André. Chris Marker. Lettre de Sibérie. *Cinéfilo Bar*, 30 jul. 2012. Disponível em: <https://cinefilobar.wordpress.com/2012/07/30/chris-marker-1-lettre-de-siberie-por-andre-bazin/>. Acesso em: 21 jul. 2023.

BELLOUR, Raymond. O espectador pensativo. In: BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas, SP: Papirus, 1997. p. 84-95.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa. *revista serrote*, São Paulo, n. 16, 2014. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2014/04/o-ensaio-e-sua-prosa/>. Acesso em: 18 jan. 2023.

BERTRAN, Paulo. Prefácio à 1ª edição. In: CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora UFG, 2010. n.p.

BLANK, T. C.; MENDES MACHADO, P. F. A outra vida das imagens: elaborando memórias de um Brasil Invisível. *Devires*, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 68-93, jul/dez 2015.

BRASIL. Decreto 21.240, de 04 de abril de 1932. Nacionaliza o serviço de censura dos filmes cinematográficos e dá outras providências. *Diário Oficial da União*: Seção 1, Rio de Janeiro, p. 7146, 15 abr. 1932.

BRUZZI, Stella. *New documentary: a critical introduction*. Oxford: Routledge, 2006.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. *Multidões em cena: Propaganda política no varguismo e no peronismo*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2009.

CATALÁ DOMÈNECH, J. M. Formas de aparición. La carta fílmica como enigma. *Área Abierta*, v. 19, n. 3, p. 267-286, 2019.

CHAUL, Nasr Nagib Fayad. *Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade*. Goiânia: Editora UFG, 2010.

CHION, Michel. *The voice in cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.

COELHO, Armando de Aguiar Guedes. Casa Grande Galeria de Arte: a engrenagem de um mercado de arte emergente. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL, 4., 2013, Goiânia. *Anais [...]*. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013.

COELHO, Thiago Silva; ESPÍNDOLA, Isadora F. A trajetória do documentarista William Gericke: o audiovisual entre 'ontem e hoje'. *Sillogés*, v. 3, n. 2, p. 551-573, jul./dez. 2020.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. Limpeza espetacular das imagens passadas. *REVISTA Eco-Pós*, v. 20, n. 2, p. 8-16, 2017.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: considerações sobre a temporalidade dos primeiros filmes. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 49-58, 1995.

CURSINO, Adriana; LINS, Consuelo. O tempo do olhar: arquivo em documentários de observação e autobiográficos. *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 9, n. 17, p. 87-99, jan./jun. 2010.

DIAS, Susana de Sousa. *Conversa con Gonzalo de Pedro*. PhotoEspaña, Madrid, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bUpwxwCjpXI>. Acesso em: 27 abr. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454/12311>. Acesso em: 23 mar. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cómo abrir los ojos. *In: FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013. p. 13-35.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas*. Lisboa: KKYM, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: Edições SESC, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história, II. Humanitas, Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2020a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sair da escuridão. *Caderno de Leituras*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2021. (n. 129).

DOGO, Dunja. Esfir Shub. *In: GAINES, Jane; VATSAL Radha; DALL'ASTA, Monica (ed.). Women Film Pioneers Project*. New York, NY: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.7916/d8-7jyf-d183>. Acesso em: 21 mar. 2021.

DUARTE, Uliana. *goyania – outubro ou nada: uma pesquisa em poéticas artísticas*. *In: RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ANDRAUS, Gazy (org.). Dossiê Poéticas Artísticas e Processos de Criação: I Seminário de Pesquisa em Arte da Linha B do PPGACV*. 17. ed. Goiânia- GO: Cegraf UFG, 2023. p. 241-258. Disponível em: <https://culturavisual.fav.ufg.br/p/6214-colecao-desenredos>. Acesso em: 9 dez. 2023.

ESCOREL, Eduardo. Entrevista a Arbel Griner, Adelina Novaes e Cruz, e Mila Lo Bianco. *CPDOC FGV*, 01 jun. 2012. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/entrevistados/eduardo-escorel>. Acesso em: 22 maio 2022.

ESCOREL, Eduardo. Entrevista a Roger Lerina. *Gaúcha ZH*, 13 maio 2013. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2013/05/leia-entrevista-com-eduardo-escorel-diretor-de-paulo-moura-alma-brasileira-4136435.html>. Acesso em: 21 jul. 2023.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros*

movimentos. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FIOCRUZ. GO – Desalojadas com violência de suas moradias precárias, famílias do Acampamento Sonho Real até hoje aguardam o cumprimento de todas as “promessas” do TAC. *Mapa de conflitos*, 2013. Disponível em: <https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/go-desalojadas-com-violencia-de-suas-moradias-precarias-familias-do-acampamento-sonho-real-ate-hoje-aguardam-o-cumprimento-de-todas-as-promessas-do-tac/>. Acesso em: 16 jul. 2023.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. *In*: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222.

FRANÇA, Andréa; LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011.

GAGLIONI, Cesar. A reabertura e a retomada da Cinemateca Brasileira. *Nexo*, 13 maio 2022. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2022/05/13/A-reabertura-e-a-retomada-da-Cinemateca-Brasileira>. Acesso em: 15 jul. 2022.

GONÇALVES, Flávio. Um argumento frágil. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 16, n. 27, p. 137-145, nov. 2009.

HOLANDA, Karla. Documentário brasileiro contemporâneo e a micro história. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 3, n. 1, p. 1-12, mar. 2006.

ISHIZUKA, Karen L.; ZIMMERMAN, Patricia R. *Mining the home movie: excavations in histories and memories*. Berkeley: University of California Press, 2007.

KRAMER, Jane. Me, Myself and I. What made Michel de Montaigne the first modern man? *The New Yorker*, New York, 2009. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2009/09/07/me-myself-and-i>. Acesso em: 30 set. 2020.

KOYAMA, Adriana Carvalho; PATO, Ana. Apresentação. *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 3, set./dez. 2019.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. *In*: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1990. p. 535-553.

LEITE, Carlos William (org.). *Pio Vargas: poesia completa*. Goiânia: R&F, 2010.

LINDEPERG, Sylvie. Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista concedida a Jean-Louis Comolli. *In*: FESTIVAL DO FILME E DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO, 14., 2010, Belo Horizonte. *Catálogo [...]*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 318-345.

LINS, Consuelo; BLANK, Thaís. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação*, ano 39, n. 37, p. 52-74, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUPTON, Catherine. Speaking Parts: Heteroglossic voice-over in the essay-film. *In*: KRAMER, Sven; TODE, Thomas (org.). **Der Essay film: Ästhetik und aktualität.** Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2011. p. 160-174.

MACHADO, Patrícia Furtado Mendes. **Cinemas de arquivo.** Curso on-line. Rio de Janeiro, 2020.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATUSZEWSKI, Boleslas. **Une Nouvelle Source de l'Histoire (Creation d'un dépôt de cinématographie historique).** Paris: Imprimerie Noizette Et Cie, 1898. Disponível em: <https://archive.org/stream/unenouvellesourc00matu/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

MELLO, Marcelo; SILVA, Genilder. A revolução de 1930 e o discurso da ruptura: Goiânia e a Marcha para o Oeste. **Cordis**, São Paulo, n. 11, p. 57-89, jul./dez. 2013.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaio.** São Paulo: Editora 34, 2016.

MOREIRA, Safira. Mulheres que inspiram – Safira Moreira: “As vozes estão aí há séculos, o que não ‘deram’ foi a escuta” [Entrevista concedida a Lígia Kas]. **Harper's Bazaar Brasil**, 4 abr. 2022. Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/estilo-de-vida/mulheres-que-inspiram-safira-moreira-as-vozes-estao-ai-ha-seculos-o-que-nao-deram-foi-a-escuta/>. Acesso em: 29 set. 2022.

MCNIFF, Shaun. Art-based research. *In*: KNOWLES, J. Gary; COLE, Ardra L. (org.). **Handbook of the arts in**

qualitative research. Thousand Oaks: Sage Publications, 2008. p. 29-40.

PALACÍN, Luís. A ausência do índio na memória goiana. A ausência do índio na memória goiana. **Ciências Humanas em Revista**, v. 3, n. 1-2, p. 59-70, jan./ dez. 1992.

PAULA, Luciano Melo de. **Goyania, a épica romântica da conquista de Goiás.** 2007. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiânia, 2007.

QUINTELA, A. C.; DE CASTRO, L. A. C. GOYANIA = GOIÂNIA, de poema a topônimo. **Revista UFG**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 132-149, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. *In*: RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. p. 07-26.

RASCAROLI, Laura. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments. **Framework**, v. 49, n. 2, p. 24-47, 2008.

RASCAROLI, Laura. **The personal camera: Subjective cinema and the essay film.** New York: Wallflower Press, 2009.

RASCAROLI, Laura. Narration: Epistolarity and Lyricism as Argumentation. *In*: RASCAROLI, Laura. **How the essay film thinks.** New York: Oxford University Press, 2017. p. 143-163.

RIBON, Michel. **A arte e a natureza.** Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.

ROCHA, Eryk. Filme-ensaio: o cinema do sentido. *Revista de Cinema*, 25 ago. 2016. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/2016/08/filme-ensaio-o-cinema-do-sentido/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

SANTOS, Márcia Juliana. Entre a cavação e o ato de documentar: os limites da produção de filmes em São Paulo nos anos 20 e 30. *Rebeca*, ano 3, n. 6, n.p., 2014.

SCHMALTZ, Yêda. Planalto Central. *In*: SCHMALTZ, Yêda. *Noiva da Água (Marinhas)*. Goiânia: Editora Kelps; Editora da UCG, 2006. p. 87.

SIEREK, Karl. Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico. *In*: WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. p. 176-184.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Remate de Males*, Campinas, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, jan./dez. 2011.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *A propósito de um “cinema não-narrativo”*. Comunicação apresentada na mesa “Cinema não-narrativo: reflexos e reflexões contemporâneos”. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 11 maio 2004.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não narrativos”*. Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.

TENÓRIO LUNA, Sabrina. *Doc On-line*, n. 13, p. 131-147, dez. 2012.

TEU nome mais secreto. Intérprete: Adriana Calcanhotto. Compositor: Adriana Calcanhotto, Wally Salomão. *In*: MARÉ. Intérprete: Adriana Calcanhotto. São Paulo:

Sony BMG Music, 2008.

VARDA, Agnès. *Les glaneurs et la glaneuse*. 2000. Disponível em: <https://www.cine-tamaris.fr/les-glaneurs-et-la-glaneuse/>. Acesso em: 10 ago. 2020.

VARGAS, Pio. Outubro ou nada (fragmentos capitais). *In*: LEITE, Carlos William (org.). *Pio Vargas: poesia completa*. Goiânia: R & F, 2010. p. 191-195.

VÉRAY, Laurent. L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques? *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n. 41, p. 71-83, 2003. Disponível em: <http://journals.openedition.org/1895/266> . Acesso em: 03 ago. 2020.

WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo, notas sobre el film-ensayo. *In*: WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007. p. 18-48.

WEES, William C. *Recycled images: the art and politics of found footage films*. New York: Anthology Film Archives, 1993.

YAKHNI, Sarah. *Cinensaios de Agnès Varda: o documentário como escrita para além de si*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2014

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 4. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

referências filmográficas

48 (Susana de Sousa Dias, 2009)

A queda da Dinastia Romanov (Esfir Shub, 1927) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N-j-z6Xr8SUc>

Blá blá blá (Andrea Tonacci, 1968) Disponível em: <https://vimeo.com/650696112>

Imagens do Estado Novo (Eduardo Escorel, 2016)

Manhatta (Charles Sheeler e Paul Strand, 1921) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qdu-vk4zu_hs&t=71s

Os catadores e a catadora (Agnès Varda, 2001) Disponível em: <https://ne-np.facebook.com/oscatadoreseeu/videos/1333916976681688/>

Paulo Moura - Alma brasileira (Eduardo Escorel, 2013)

Ressignificar (Sara Vitória, 2009)

Saudações, cubanos! (Agnès Varda, 1963)

Sans Soleil (Chris Marker, 1982)

Terra em transe (Glauber Rocha, 1967) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OqgnXHvy9L0>

Travessia (Safira Moreira, 2017) Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>

The Maelstrom – A family chronicle (Péter Forgács, 1997)

Um casamento (Mônica Simões, 2016) Disponível em:
<https://vimeo.com/170991171>

Vozes Da Floresta – A Aliança dos Povos da Floresta
de Chico Mendes a Nossos Dias (Thiago B. Mendonça,
2020) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KRTJlh1os4w>

anexos

anexo I

Correspondência entre a autora e Marcos Pimentel, assessor de roteiro, janeiro-fevereiro de 2017.

Marcos Pimentel: Sobre o que é o filme?

Uliana Duarte: Acerca do nome: Goyania é o nome de um poema épico que deu origem ao nome da cidade. Uma versão poética dos fatos históricos. O interventor Pedro Ludovico lançou um concurso pra escolher o nome da nova capital e o nome “Goiânia”, inspirado nesse poema, ganhou. (Goyania, o poema - segundo um estudioso de literatura – é, fundamentalmente, uma reflexão sobre o processo de genocídio dos povos que viviam aqui antes da chegada dos “diabos-velhos” e as suas guerras justas).

O filme era sobre a história da minha cidade contada por meio de suas poesias e depoimentos antigos de seus moradores e pioneiros.

Agora ele é um exercício de colagem de um monte de histórias: a história da criação de uma cidade no meio do nada; a das pessoas que vieram pra cá no começo de tudo pelos motivos mais diversos; a história dos meus avós (cartas do Altiturre e da Julieta).

(Temo a falta de liga sim. Me ajuda nisso.)

Ele é também sobre o meu desejo de falar e minha forma de entender a cidade. Sobre as imagens que foram produzidas na e sobre a cidade. Sobre o desejo de “modernidade”, de desenvolvimento em meio ao provincianismo atávico do povo. História do crescimento sem planejamento de uma cidade planejada. As belezas e feiuras. As maldades. Os amores. A beleza do interior. O atraso do interior.

A carta de despedida dos amigos deixada pelo Pio Vargas faz o que eu quero fazer. Fala dos afetos, das lembranças, fala dos que fazem o bem, fala dos que se corrompem. Gravei um off dessa carta que tá no arquivo que te enviei no HD chamado mosaico áudio.

O filme é sobre o presente, pensado a partir do ato de re-ver imagens do passado.

Acho que o filme é também sobre fazer cinema, sobre a Uliana que quis trazer as imagens de volta, revistar as imagens - e os sons - pra ver agora nesse material o que ele continha lá no fundo. Colocar uma imagem ao lado de outra ao lado de outra ao lado de outra e congelar, colocar em suspensão, repetir, chamar a atenção, ir criando outros sentidos, fazendo conexões, encaixando, lembrando, ironizando, deslocando, incomodando, emocionando. O filme é sobre voltar a ver. Voltar a ouvir. E sobre inventar também.

Marcos: Que história você conta nele?

Uliana: A minha versão de uma goianidade. As histórias de migração, micro-histórias de começo de cidade. O moderno-caipira. A mentalidade provinciana. A história universal: a questão da origem, e como você bem lembrou: o pertencimento. E conto da dificuldade de fazer este filme, de me enxergar enxergando a cidade, por isso rascunhei aquela carta a Goyania, que enviei no HD também.

Quero dar conta de tudo: da minha história e das minhas queixas; da construção da cidade e da reintegração de posse do Parque Oeste Industrial ordenada pelo Marconi Perillo que tocou o terror e matou gente; do acidente radioativo com o Césio 137; do poeta Pio Vargas que eu amo e que morreu de overdose aos 26 anos; das pérolas em foto e filme do Museu da Imagem e do

Som e de outros arquivos da cidade, que ninguém nem sonha que existem.

Marcos: O que você quer dizer com este filme?

Uliana: Quero dizer que amo e odeio a minha cidade, que sofro por sentir isso, que a má política acaba com a vida de todo mundo, que as imagens, os sons, as histórias (memórias, lembranças) e o amor são tudo o que temos e que a partir daí construímos toda a nossa verdade, o nosso mundo.

Que as micro-histórias são muito mais interessantes do que a história oficial; que podemos torcer a história oficial e construir outras verdades, outros olhares; que a poesia pode fazer parte do cotidiano, que as imagens que produzimos e (não) guardamos dizem muito sobre nós como sociedade.

Marcos: Como espera que as pessoas se sintam após vê-lo?

Uliana: Emocionadas, né!!! Quero que as pessoas pensem sobre as cidades em que vivem ou que deixaram, ou pras quais se mudaram, que tenham vontade de saber mais sobre as histórias de suas famílias, sua face mais sensível; que pensem em suas imagens remotas, suas cartas, bilhetes, fragmentos do passado; que pensem nos lugares da cidade em que foram felizes, pensem em crescimento desordenado, em desmandos do poder que empurram as pessoas pras cidades e que as expulsam das cidades. Que desconfiem mais das imagens (talvez levadas por um mosaico de vozes e imagens que questiona, que desautoriza, que brinca, que nega, que rememora, etc.).

Marcos: E tudo mais que achar necessário me contar sobre ele.

Uliana: Quero fazer poesia com imagens, construir uma “história”, dar uma cara pro passado. E chorar um pouco pelo presente. Não tenho medo de ser muito romântica.

Quero unir poesia, as micro-histórias, os depoimentos do passado, as imagens da mídia, as cartas da minha família e outras cartas. Quero falar também. Como você disse: falar num outro tom. Palavras mais simples, mais próximas, você tem razão.

E já não quero fazer um filme pra definir a cidade com frases de efeito e ficar dando bronca com todas as letras. Inclusive porque pra dar bronca existe o facebook!

Quero ser mais sutil, menos autoritária. Quero usar ironia e ser amorosa ao mesmo tempo. Quero falar sim, que no final de tudo, gosto mesmo é das cores, do colorido mais do que o P&B, gostei demais de ver os arcos-íris. (beleza pós-dilúvio).

E só consigo enxergar uma pintura algo absurda de uma série de objetos metálicos e azuis da cor do PSDB do Marconi ao ver a porra dos carros da PM lotando a praça mais antiga da cidade (ver telecinagem).

Tenho medo de nunca conseguir decidir qual caminho seguir, pois eu quero falar sobre tudo e de todas as formas que eu acho massa. Tenho medo de nunca conseguir montar esse filme. Queria demais dar conta de escrever um texto igual à Agnès Varda. Ou ao Chris Marker.

Marcos: Enfim, textos que possam elucidar suas intenções e apresentar não somente o projeto, mas tudo

que te move para realizá-lo.

Uliana: Gostaria de gravar em off o poema OUTUBRO OU NADA (Goiânia foi fundada em 24 de outubro, eu me casei neste dia também e pra mim soa tão bem que o filme poderia até se chamar outubro ou nada) do Pio Vargas, reencenando uma festa-sarau no final dos anos 80, em que ele, bêbado, começa a declamar esta nova poesia pros amigos, aplausos, risos, emoção. Ele e sua turma faziam muita festa aqui em Goiânia, ouvi dizer que eram incríveis. Queria conseguir inserir essa verve criativa, criadora, rebelde e infelizmente, suicida.

Li este ano um livro do William Wees chamado RECYCLED IMAGES – THE ART AND POLITICS OF FOUND FOOTAGE FILM que me deixou com muita vontade de remexer nas imagens “da mídia”. Retorcer. Semana passada, quando retomei a decupagem das imagens do CEDOC pra preparar o HD pra você, eu pensei muito nisso. Imaginei muitas costuras com as pérolas que o povo falou ali.

Tenho muita dificuldade em imaginar um começo pro filme. Mas também gosto do jeito do prólogo da primeira versão.

Quero abusar daquelas coisas lindas que têm nos arquivos que reunimos: a janela dos filmes 35mm, a luz entrando, as cores mudando, os riscos na película, as sujeiras, a textura. Como diz você - o batimento do super8. Adoro umas sequências mais soltas que a gente filmou com o ektachrome, acho lindíssimo. Gosto também dos detalhes de filme pulando, tremendo, de quando a imagem de repente começa a virar abstração.

Gosto que nos arquivos haja bons planos de fotógrafos clicando, também.

Nossa, tô esgotada, que pena que a internet em Cuba não preste.

Marcos: Se der, tente também fazer uma sinopse do filme que você quer fazer.

Uliana: Não consegui...

Vou sentar no final cut e fazer mais testes. Esse exercício que foi escrever sobre o filme me deixou bem aquecida pra isso.

Um forte abraço e ótima viagem.

E obrigada por aceitar compartilhar seu tempo e suas ideias.

anexo II

Goiânia, 07 de junho de 2022

Uliana,

pensei em te escrever em poucas palavras, utilizando-me do “internetês” para te dizer as minhas impressões, mas conforme escrevia, fui percebendo que, embora por meio eletrônico, eu estava escrevendo uma carta para uma amiga (acho que já posso te chamar assim), mulher e diretora. Então, vamos assumir aqui que isso é uma carta.

Uli, em primeiro lugar, parabéns pela produção, pela menção honrosa e por nos agraciar com um filme tão original, sensível e relevante. Parabéns por sua coragem, criatividade e ousadia em encarar uma pesquisa de doutorado, por utilizar a linguagem do cinema para expressar seus achados e por ser uma mulher, diretora na qual muitas outras mulheres poderão se inspirar. Inclusive eu.

O meu olhar é leigo e iniciante no campo do audiovisual, mas você verbalizou a relevância dele diversas vezes. Achei admirável! Talvez essa relevância seja pelas marcas que carrego em mim, pela minha trajetória ou apenas porque queria ouvir uma opinião diferente. É muito bonito ver uma pessoa experiente, abrir espaço para que mulheres como eu se expressem mesmo simplesmente porque você se interessa. E eu, como estou trabalhando em mim a coragem de me expressar, não vou desperdiçar essa oportunidade.

Adorei o filme. Não sou goiana de nascimento mas vivo aqui há mais de 20, tenho muito carinho por essa cidade, sobretudo agora,

na eminência de ter de deixa-la. Seu filme recuperou as memórias o quanto Goiânia é encantadora! Forasteira que sou, peço licença para falar dessa cidade que me proporcionou experiências que valem ouro.

O diálogo entre a história de Goiânia com a das mulheres goianas me encantou. A centralidade feminina é marca no seu filme. Não há para não fazer paralelos entre as mulheres mostradas, em diversas faixas etárias, o tom de um certo tradicionalismo que está ali em contra (adição) com aquilo que é novo e subversivo.

Goiânia não tem os problemas que cidades mais antigas têm, mas você apresentou alguns dos principais problemas que rondam a cidade: a luta pela moradia, a especulação imobiliária, o flerte com o autoritarismo... a borracha branca que é passada no papel (do/da) negro/a na história da construção dessa cidade e a borracha preta que é passada nos corpos dos negros em situações como a que ocorreu no Parque Oeste.

As cenas das moças da elite lendo jornal intercalada com a da moça deitada ao chão, também lendo jornal, lembrou-me busca feminina pelo conhecimento, informação como meio de se inserir no mundo. Levou-me a refletir em como as mulheres vivem situações parecidas mesmo se tem origens diferentes. Gostei muito ver os rostos coloridos das mulheres que aqui vivem! Somos diferentes, de territórios distintos, de classes sociais antagônicas, mas todas vivemos o constrangimento da vigilância dos corpos, do comportamento e o medo do assédio. Ainda hoje somos treinadas na dança rígida e na

disciplina dos corpos para que as pessoas, sobretudo os homens de poder possam nos ver com bons olhos e nos aprovar como mulheres. Penso aqui naquela cena nas moças com bastões em uma coreografia marcial.

Se bandeirantes paulistas chegaram até às terras dos goyazes em busca de ouro, o ouro também faz parte da rota daqueles que, sem lugar no mercado de trabalho formal, sobretudo idosos, lutam pela sobrevivência. A explosão do bandeirante, alegrou meu coração! É uma pena que representações autoritárias e assassinas essas ainda tenham destaque tão grande nos ícones da cidade.

O filme me emocionou, achei que você abordou bem a questão racial e das mulheres. Eu senti falta de ver as imagens do Parque Oeste ou das periferias de Goiânia e de não ver a Feira Hippie. A questão do Parque Oeste você falou no hall do cinema, mas eu estou curiosa sobre a feira-hippie, fiquei procurando no escuro das imagens.

Penso que seu filme é uma excelente ferramenta pedagógica, não só para tratar da história de Goiânia, mas para discutir trabalho, raça e gênero. Fiquei ansiosa para vê-lo nas celebrações do batismo cultural de Goiânia. É lindo e deve ser visto nas diversas salas de cinema da cidade e do mundo. Parabéns pela pesquisa árdua, pelo tratamento das imagens, pela linda trilha sonora. Parabéns pelo texto e por conseguir fazer uma narração clara e emocionante. Se eu fosse Goiânia eu escrevia uma carta para você, por cuidar tão bem de suas memórias.

Um beijo, Uli. Obrigada pelo companheirismo, por me ensinar tanta coisa, pelo tato nos momentos delicados. Sucesso!

Dani Pavan