



# **“Só me interessa o que não é meu”:<sup>1</sup> filmes de montagem brasileiros como pensamento social sobre o Brasil**

ISABEL CASTRO

Doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM da Escola de Comunicação/UFRJ

**Resumo:** A partir de uma análise comparativa dos filmes *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974), *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974), *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1997) e *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010), este artigo propõe uma reflexão sobre a opção estética da colagem e da reciclagem de materiais de arquivo como forma de desenvolvimento, na montagem, de um pensamento sobre a identidade e a história do Brasil.

**Palavras-chave:** Documentário. Montagem. Colagem. Arquivo. História.

**Abstract:** This essay develops a comparative analysis between the Brazilian compilation films: *História do Brasil (History of Brazil)*, by Glauber Rocha and Marcos Medeiros, 1974; *Triste Trópico (Sad Tropic)*, by Arthur Omar, 1974; *Tudo é Brasil (Everything is Brazil)*, by Rogério Sganzerla, 1997; and *Um dia na vida (A day in life)*, Eduardo Coutinho, 2010. The aim of the paper is to think about the aesthetic of collage and recycle as an alternative form to develop thoughts on the identity and history of Brazil.

**Keywords:** Documentary. Montage. Collage. Archive. History.

**Résumé:** À partir d'une analyse comparative entre les films: *História do Brasil (Histoire du Brésil)*, de Glauber Rocha et Marcos Medeiros, 1974; *Triste Trópico (Triste Tropic)*, de Arthur Omar, 1974; *Tudo é Brasil (Tout est Brésil)*, de Rogério Sganzerla, 1997; et *Um dia na vida (Un jour dans la vie)*, de Eduardo Coutinho, 2010; cet article réfléchi sur le choix de l'esthétique du collage et du recyclage des matériaux comme forme alternative de développer des pensées sur l'identité et l'histoire du Brésil.

**Mots-clés:** Documentaire. Montage. Collage. Archive. Histoire.

A montagem opera sempre com um material que a precede. Afinal, o que a montagem faz, essencialmente, é recortar e colar. Neste sentido, como escreve a pesquisadora Christa Blümlinger (2013: 21), “a retomada das imagens – como repetição e processo memorial – já está contida em germe no próprio gesto da montagem”. O filme final também é sempre uma cópia e cada projeção é uma repetição desta ao longo do tempo. As reproduções são suscetíveis a variações e através destas as cópias são apresentadas a novos olhares, ou mesmo, se o filme for capaz de sobreviver ao tempo, a novos regimes de visibilidade. O que define as operações de reciclagem no cinema, portanto, não são simplesmente os materiais pré-existentes ou as ideias de cópia e de colagem, mas o emprego, em determinada obra, de materiais produzidos com outras finalidades e intenções que não aquelas do novo filme feito a partir deles. É a interrupção do quadro enunciativo inicial, sintetizado pela pesquisadora Laetitia Kugler (2002), a principal marca desta operação. Esta interrupção é também frequentemente somada à passagem do tempo e às consequentes mudanças do contexto histórico e social entre o momento da tomada e da retomada dos materiais.

No campo dos estudos do cinema, há atualmente um grande interesse pelas diferentes experiências audiovisuais que praticam a reciclagem de imagens de arquivo (documentais, familiares e ficcionais) de forma reflexiva, construindo um olhar e um pensamento sobre as imagens e sons, desencadeando processos memoriais e deixando um importante espaço de construção para o espectador. Dentro desse campo, os filmes que se constituem fundamentalmente a partir de materiais existentes exploram radicalmente a potência de re-criação e re-escritura (ou releitura) do que já existe para a construção de uma obra nova. Ao escolherem não filmar, ou filmar muito pouco, os aqui chamados filmes de montagem apostam nas possibilidades de ver e ouvir certas imagens, sons e textos de outra maneira, no jogo de sobreposição de sentidos, de intenções, de temporalidades e de olhares, como elemento central da constituição da forma fílmica. São filmes que investem, portanto, em uma escolha de ordem estética que se filia a uma tradição artística que ultrapassa os limites do cinema, dialogando com práticas de colagem e apropriação das artes de um modo geral, e com uma série de questionamentos a elas relacionados, sobre cópia, citação, paródia, intertextualidade e metalinguagem como formas de criação na literatura e nas artes

1. Oswald de Andrade,  
“Manifesto antropófago”,  
1926.

visuais, por exemplo. Apesar da noção de filme de montagem manter uma certa ambiguidade, ela é escolhida aqui por colocar em foco a principal etapa de realização deste tipo de filme: a operação de montagem, graças à qual os materiais, extraídos de seus contextos de origem, poderão servir a um discurso autoral.

No cinema, esta prática existe desde os primórdios, remontando a experiências do início do século XX, e tem como marco o filme *A queda da dinastia Romanov* (1927), da cineasta soviética Esther Shub, considerada “a primeira a ligar, em um mesmo gesto criador, o trabalho arquivístico (...) e a poética da montagem colocada a serviço de uma compreensão ao mesmo tempo intelectual e emocional da história” (BLÜMLINGER et al, 2011: 7). Desde então, a prática continua presente na história do cinema, seguindo, sobretudo, dois caminhos: o do cinema documentário ensaístico e o do cinema chamado de experimental ou de *avant-garde* (polos que se confundem, mas que frequentemente são estudados separadamente, o primeiro mais ligado a uma tradição europeia e o segundo a uma tradição estadunidense). Podemos citar, a título de exemplo, dentre os cineastas que trabalham a remontagem dentro de uma tradição documental ensaística: Guy Debord, Jean-Luc Godard, Artavazd Pelechian, Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucci, Péter Forgacs e Harun Farocki; e dentre os que trabalham dentro de uma tradição experimental: Ken Jacobs, Bruce Conner, Martin Arnold, Matthias Müller e Peter Tscherkassky.

Ao pensar e ler sobre alguns dos filmes dos cineastas citados acima, ou em experiências conhecidas de apropriação na história da arte, percebemos que, frequentemente, a radicalidade da escolha de trabalhar fundamentalmente a partir do que existe, estabelecendo conexões e/ou disjunções, está ligada a uma função crítica importante, a um questionamento dos modos de ver, da ordem estabelecida do mundo, das formas de contar existentes. Ao fragmentar, deslocar um objeto de lugar, desviar o sentido de uma imagem, lançar luz sobre algo que permanecia invisível, trabalhar com as expectativas do observador, o cineasta-montador investe nas potências críticas e reflexivas desses gestos. O interesse pelas possibilidades dessa forma de cinema, capaz de desenvolver pensamentos complexos, instiga a pensar na experiência brasileira do filme de montagem. Em que contextos os filmes foram realizadas? Que reflexões propõem? Que materiais foram utilizados? Quais desvios de sentido operam? Como dialogam entre si e com as

diferentes tradições cinematográficas de apropriação? Para tentar responder algumas dessas questões, opto aqui pela escolha de quatro longas-metragens de diferentes cineastas, realizados em momentos distintos da história política nacional, que compartilham, além do raro método de realização, um interesse pelo Brasil, por apresentar uma reflexão sobre a história e a sociedade brasileiras: *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974); *Triste Trópico* (Arthur Omar, 1974); *Tudo é Brasil* (Rogério Sganzerla, 1997); e *Um dia na vida* (Eduardo Coutinho, 2010).

*História do Brasil* propõe uma revisão crítica da história do Brasil, da conquista portuguesa em 1500 ao início da década de 1970 (momento da realização do filme), fechando sua cronologia com os sequestros dos diplomatas alemão e suíço e a morte de Lamarca. O filme é composto por uma grande quantidade de materiais: gravuras, pinturas, mapas, fotografias, trechos de filmes de ficção, de documentários, cine-jornais e jornais, de várias épocas, acompanhados, na maior parte do tempo, por um comentário em *off*, na terceira pessoa do singular, que narra em ordem cronológica a longa sequência de fatos históricos que atravessam os séculos. A meia hora final, das 2 horas e 35 minutos de duração do filme, começa e termina com o que Glauber chama de um “comentário musical” – um *pot-pourri* de trechos de músicas, combinados com imagens. Entre os dois comentários musicais, e estruturando essa parte final do filme, desenvolve-se um diálogo informal entre os dois diretores sobre questões ligadas à situação econômica e política do país no presente da realização, considerando possíveis caminhos para se chegar ao socialismo no Brasil. O processo de realização do filme inicia-se em 1972, período do auto exílio de Glauber em Cuba, e conclui-se em 1974, na Itália, a obra permanecendo, no entanto, até hoje inacabada.

*Triste Trópico*, realizado no mesmo ano, 1974, em plena ditadura militar, narra a fantástica história do personagem ficcional Dr. Arthur – um médico paulista, recém-formado pela Sorbonne, que lidera um movimento de êxodo rural no Brasil dos anos 1920. A narração do filme de Arthur Omar é composta a partir da colagem de escritos históricos e literários diversos, além de prováveis trechos de almanaques e jornais, não creditados no filme. O próprio título do filme é uma referência ao livro de Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*. Dessa forma, o filme propõe uma crítica, irônica e provocadora, aos discursos

de alteridade, sobretudo ligados aos povos indígenas, desde os relatos de viajantes europeus do século XVI. A banda visual é constituída por uma grande quantidade de imagens heterogêneas, como gravuras também do século XVI, cartazes publicitários e almanaques do sec. XX, fotografias tiradas por Omar, um filme de família dos anos 1920, ilustrações variadas e imagens atuais do carnaval de rua do Rio de Janeiro, filmadas nos anos 1970. A trilha sonora, muito presente no filme, mescla música clássica, cantos ritualísticos, coros, óperas, batuques, salsa e samba.

*Tudo é Brasil*, realizado nos anos 1990, em época de crise do cinema nacional, trata da vinda de Orson Welles ao Brasil no ano de 1942, quando realiza as filmagens de *It's All True*, filme que resultou inacabado. O filme é composto por uma grande quantidade de imagens, em cor e em preto e branco, fixas e em movimento, a maior parte delas datada dos anos 1940. A narração é conduzida, principalmente, pelo próprio Welles, a partir de arquivos de áudio variados, tendo especial destaque os trechos da emissão radiofônica que apresentava na época, que tinha como fim a exaltação da união das Américas, no contexto da Segunda Guerra Mundial e da política de boa vizinhança entre Brasil e Estados Unidos. Outros depoimentos, como o de Grande Otelo, também pontuam o filme, que apresenta uma rica trilha sonora composta, sobretudo, por sambas e bossa nova. *Tudo é Brasil* é um dos quatro filmes de Rogério Sganzerla dedicados à passagem de Welles pelo Brasil, junto com o curta-metragem *A linguagem de Orson Welles* (1991) – outro filme composto unicamente por arquivos – e os longas-metragens *Nem tudo é verdade* (1986) e *O signo do caos* (2003).

*Um dia na vida*, por sua vez, constrói um retrato da televisão aberta brasileira do início do século XXI. O documentário é composto por trechos da programação dos canais da TV aberta brasileira – Globo, Bandeirantes, Record, TV Brasil, MTV, CNT, Rede TV, SBT – captados no dia 01 de outubro de 2009 por meio de um dispositivo de gravação que permitia aos operadores da ilha de edição, sob a supervisão de Eduardo Coutinho e da montadora Jordana Berg, executarem cortes ao vivo, selecionando, entre as oito opções, o trecho ou programa que seria capturado para constituir o material bruto do filme. A montagem segue a ordem cronológica da programação e usa o som sincrônico dos trechos, sem qualquer narração ou trilha sonora não pertencentes, originalmente, aos programas.

Apesar das questões que os unem, os interesses e pensamentos desenvolvidos por esses quatro filmes são distintos, assim como seus procedimentos estéticos. Da escolha dos arquivos às formas de justaposição, deslocamento e questionamento das imagens e sons, cada filme é, individualmente, bastante rico e complexo. Como escreve Blümlinger (2004: 343), “não existe nada como ‘a’ concepção canônica da colagem ou da (re)montagem, (...) existem entretanto múltiplas histórias de reciclagem de materiais achados, existem afinidades e influências, e é possível, ou mesmo necessário, analisar e comentar os filmes individualmente”. A ideia, ao propor uma análise conjunta desses filmes realizados nos últimos 40 anos no Brasil, é pensar diálogos, influências e questões que transpassam os filmes e que podem, assim, ao mesmo tempo, enriquecer a análise de cada um deles e contribuir para o pensamento de questões teóricas mais amplas sobre as potencialidades poéticas e críticas das práticas de reciclagem.

### **Antropofagia cultural e identidade nacional**

A narração de *Triste Trópico*, ainda no início do filme, ao contar a história do personagem ficcional Dr. Arthur, diz:

Em 1922, quando eclodiu a semana de arte moderna em São Paulo, era um obscuro recém formado, vivendo em Paris. Sua existência boêmia, levava-o a frequentar a vanguarda artística, tornando-se amigo e médico particular de Picasso, Aragon, Marx Ernst e André Breton. André Breton iria incluir sugestões suas no manifesto surrealista de 1924. (...) Traz histórias da Europa, gravuras cubistas, cartões postais e aparelhos.

Enquanto a voz faz referência ao modernismo brasileiro, vemos a imagem da bandeira nacional com os dizeres “Pau Brasil” ao centro, imagem de capa do livro de estreia do poeta Oswald de Andrade, publicado em 1925. Sobre a bandeira, há o recorte de uma fotografia que mostra o rosto de um menino indígena, com olhos vermelhos e sofridos (fig. 1). Como aponta Guiomar Ramos (2008: 59), “a citação da obra de Oswald (...) é indicadora do formato escolhido pelo filme, reforçando a noção de antropofagia cultural”. A antropofagia em *Triste Trópico* é, ao mesmo tempo, método e temática do filme, que ao atualizar um imaginário do Brasil colonial,



nos conta que o próprio Dr. Arthur, ao conviver com os nativos na Serra do Escorpião, “precisou se acostumar a comer carne humana dos inimigos” (trecho da voz *off* do filme). Vale notar, também, as menções da narração ao surrealismo e ao cubismo, movimentos que, além de dialogarem e influenciarem Oswald e o modernismo brasileiro, se constituem como referências claras para o próprio filme: um filme de colagem que narra a história fantástica e cada vez mais fragmentada e sem sentido – como um sonho ou um pesadelo – do Dr. Arthur. Reforçando o legado oswaldiano, mais adiante, no filme, a bandeira Pau Brasil reaparece, dessa vez com uma metralhadora sobre ela (fig. 2), enquanto a narração, em uma de suas digressões, a princípio correlatas à biografia de Dr. Arthur, nos fala que “o prefeito poeta é eletrocutado por sua máquina de escrever elétrica enquanto escrevia um soneto sobre a cachoeira de Paulo Afonso”.

Essa mesma imagem é utilizada em *Tudo é Brasil* (fig. 3), enquanto ouvimos Grande Otelo lembrar do fim da Praça XI. É agora Sganzerla quem declara, no filme, sua referência antropofágica. No ano de 1998, o filme ganha o polêmico prêmio de melhor “colagem antropofágica” no Festival de Brasília. O artista gráfico Rogério Duarte, júri da edição do festival, na época declara: “o prêmio foi uma homenagem a Oswald de Andrade e também ao trabalho de Rogério Sganzerla, como antropófago” (Correio Braziliense, 20/10/1998). A própria existência da categoria revela a forte influência ainda exercida pelo modernismo no cinema brasileiro dos anos 90.

*História do Brasil*, ao apresentar os fatos históricos dos anos 20 no Brasil, também dá especial atenção ao movimento modernista. Sobre a imagem do cartaz da semana de arte moderna de 1922 (fig. 4) lê-se: “A cultura (inter)nacional: a arte nacional e seus apoios estrangeiros. As metamorfoses de Oswald de Andrade”. Mais tarde no filme, no diálogo que se desenvolve entre os diretores, Glauber cita Oswald, mais de uma vez, e declara: “O único pensamento político avançado que tem no Brasil que eu conheço é o do Oswald de Andrade, porque é o único que produz ideologia”. Em carta para Zuenir Ventura, datada de 1974 (ano da finalização de *História do Brasil*), o cineasta diz: sou “materialista, histórico e dialético porque acredito na ciência e no saque” (ROCHA apud BENTES, 1997: 481), e em carta para Peter Schumann, escrita em 1976, ele diz: “sou um comedor de mitos antropofágico dialético” (ROCHA apud BENTES, 1997: 570).

Em suas complexas orquestrações, Glauber, Medeiros, Sganzerla e Omar engolem, incorporam, digerem e misturam materiais diversos – imagens, sons, textos e referências –, como forma de representar e pensar a identidade brasileira. No caldeirão cultural do Brasil, em sintonia com o pensamento oswaldiano apresentado no “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924) e retomado e desenvolvido no “Manifesto Antropófago” (1928), a cultura indígena, o carnaval e a experiência da colonização assumem papéis centrais, em diferentes intensidades, em cada um dos filmes. As diversas narrativas se constituem “sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil”, e considerando uma grande heterogeneidade de elementos:

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima. O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A saudade dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil. (ANDRADE, 1976: 270)

As afinidades e cruzamentos entre os filmes podem ir longe, presentes, inclusive, na forma como escolhem trabalhar os diversos materiais que apresentam, através de uma montagem de caráter caleidoscópico, marcada pelo descompasso entre banda de imagem e banda sonora, de inspiração eisensteiniana.



Figura 1 e 2: Fotogramas de *Triste Trópico*

Figura 3 e 4: Fotogramas de *Tudo é Brasil* e de *História do Brasil*

2. Sobre *Um dia na vida* e o deslocamento de imagens que opera ver, por exemplo, os artigos: “Um dia na vida do outro espectador” de César Guimarães (2010), “Do espectador crítico ao espectador-montador” de Consuelo Lins (2010), “Desvios de Imagens” de Anita Leandro (2012) e “Eduardo Coutinho e a TV” de Esther Hamburger (2013).

*Um dia na vida*, por sua vez, não faz nenhuma referência ao modernismo brasileiro, sendo um contraponto aos três outros filmes. Porém, o método de reciclagem – método de apropriação e desvio –, especialmente radical neste filme, inteiramente construído com arquivos da televisão, sem a criação de uma narração em *off* ou cartelas interpretativas, por exemplo, não deixa de estabelecer diálogos com a antropofagia cultural. O filme de montagem se configura, aqui, como método antropofágico de criação cinematográfica. Ao deslocar a televisão de espaço e proporcionar uma outra experiência de recepção das imagens e sons,<sup>2</sup> Coutinho engole e transforma. E não é de qualquer TV que o filme se apropria, mas da programação feita para a televisão aberta brasileira. Há aí uma clara intenção de se estabelecer um panorama capaz de refletir a variedade das programações da TV brasileira, de constituir um retrato e assim falar, ainda que de maneira completamente aberta e complexa, sobre o Brasil.

A questão da identidade brasileira paira de diferentes formas nos quatro filmes, e as colagens que eles fabricam trabalham, de diferentes maneiras, a dualidade entre totalização e fragmentação desse Brasil que é representado. Samuel Paiva (2007: 14), ao escrever sobre o curta-metragem *A Linguagem de Orson Welles* (Rogério Sganzerla, 1990), fala, justamente, de uma “dialética de totalização e fragmentação proposta” pelo filme. Dialética que se aplica também a *Tudo é Brasil*, que retoma e amplia o material do curta, para o desenvolvimento de novas questões. Mais amplamente, considero que, em diferentes graus, se aplica ao conjunto dos filmes aqui analisados. Ainda que o horizonte de totalização seja muito maior em *Historia do Brasil* do que em *Um dia na vida*, por exemplo. Nesse sentido, Ismail Xavier escreve sobre *Triste Trópico*: “O filme de Omar está mais afeto a esta questão da formação e identidade nacionais, o que não impede que haja nele uma antecipação deste senso de demarcações ambíguas e determinações que vêm de longe” (XAVIER, 2000: 8). E Maurício Cardoso sobre *História do Brasil*: “Ao vetor da totalização, a montagem contrapõe uma infinidade de elementos citados, mas nem sempre articulados, e que, por isto, contribuem para a fragmentação” (CARDOSO, 2007: 165).

“*All is Brazil*” (*Tudo é Brasil*) é o *leitmotiv* repetido por Orson Welles ao longo do filme de Sganzerla, origem do título do filme. Em uma imagem de *Triste Trópico*, vemos um cartaz

que, em italiano, faz propaganda de um café “tutobrasile”. Caleidoscópios de um Brasil profundo e inalcançável, os filmes trazem um todo que escapa sempre, seja através da montagem vertical, das paródias, das digressões múltiplas (de *História do Brasil*, *Triste Trópico* e *Tudo é Brasil*), da imprevisibilidade e não linearidade das narrativas (de *Triste Trópico* e *Tudo é Brasil*), da mínima intervenção interpretativa (de *Um dia na vida*), ou do próprio excesso de informações e imagens. Mesmo a narração didática e cronológica de *História do Brasil*, ainda que talvez não intencionalmente, em seu excesso de informações – afinal são 473 anos de história narrados em pouco mais de 2 horas –, excede e escapa. Tratam-se de filmes abertos, que não se deixam apreender, e por isso mesmo se constituem como experiências difíceis e inquietantes tanto de visionamento quanto de análise. O que cada espectador apreende varia e as leituras possíveis são múltiplas e, frequentemente, também confusas. A abertura é uma das forças dessas obras compostas de muitas camadas e, para o pesquisador, o risco é, ao buscar interpretar os filmes, aprisionar leituras.

### **Carnavalização, carnaval e cultura popular**

O pesquisador Robert Stam nota um parentesco entre as noções de carnavalização de Bakhtin e de antropofagia cultural de Oswald de Andrade, ambas desenvolvidas nos anos 20. Stam escreve sobre o modernismo brasileiro:

O artista (...) não pode ignorar a arte estrangeira; tem de engoli-la, carnavalizá-la e fazer uma reciclagem para objetivos nacionais. “Antropofagia”, neste sentido, é um outro nome para o que Kristeva, traduzindo Bakhtin, chamou de “intertextualidade” e que o próprio Bakhtin chama de “dialogismo” e “carnavalização”, mas desta vez num contexto de poder assimétrico gerado pela dominação neocolonial. (STAM, 1992: 49)

Mikhail Bakhtin, ao analisar a obra de François Rabelais, desenvolve a noção de “carnavalização”, que pode ser definida, em suma, como a forma de incorporação na arte, no caso, na literatura, da irreverência carnavalesca, das inversões, liberdades e espírito de igualdade possibilitados pelo carnaval (BAKHTIN,

1987). Ela está ligada, portanto, ao emprego desse impulso carnavalesco de desrespeito e irreverência criativos, através de paródias, inversões e ironias. A “carnavalização” (assim como o carnaval) tem um sentido político central, ao visar a quebra simbólica de hierarquias, de poderes ou de regras estabelecidas. Ela desconstrói algo naturalizado na sociedade e, assim, faz pensar e, muitas vezes, rir.

Pois o que faz Coutinho não é, justamente, instaurar uma quebra de hierarquias, poderes e regras estabelecidas da televisão, do cinema, da narrativa do documentário, das formas de ver, da relação do filme com o espectador, e, assim, carnavalizar a televisão? *Um dia na vida* desloca e desnaturaliza, operando através da transposição do espírito de igualdade carnavalesco.

*Triste Trópico*, por sua vez, é em si uma paródia ao gênero documentário, sendo um dos “anti-documentários” de Arthur Omar, termo cunhado pelo próprio Omar em seu artigo “O anti-documentário, provisoriamente”, publicado originalmente em 1972. Ele repete as estruturas tradicionais de construção do gênero – voz do narrador onisciente em *off* em tom grave e “neutro” que conta, em ordem cronológica, a biografia de um médico, apoiada por imagens ilustrativas – e, ao mesmo tempo, subverte-as ao longo do filme. A narração, que começa bastante linear, bifurca-se e fragmenta-se crescentemente, até perder sua aparente linearidade. As imagens, por sua vez, estabelecem relações múltiplas com a narração, ironizando, questionando, invertendo ou duplicando seu sentido. É também através da paródia, ainda que não explicitamente revelada, que Omar constrói a rica e enigmática narração do filme. “Citações históricas ou literárias são parodiadas, apresentadas de forma fragmentada (...) de maneira a não podermos identificar seu autor nem seu contexto original”, escreve Guiomar Ramos (2008: 61). A autora, em *Um cinema brasileiro antropofágico?*, desenvolve uma interessante análise da narração em *off* do filme, revelando as origens de algumas das citações que a inspiram e compõem, como frases do diário de Hans Staden, de outros relatos do século XVI reunidos pelo historiador Alfred Métraux, de crônicas do português Pedro Magalhães Gandavo, além de citações de Claude Lévi-Strauss e Euclides da Cunha, para dar aqui alguns exemplos. Na montagem, através da forma de apropriação ou da relação com as imagens, os sentidos originais dos trechos citados são invertidos.

Glauber Rocha e Marcos Medeiros lançam mão da paródia e da ironia muitas vezes ao longo de *História do Brasil*. Em determinado momento, por exemplo, utilizam imagens do filme histórico de ficção *Independência ou morte!* (Carlos Coimbra, 1972). Trata-se de um filme épico, que coloca Pedro I, interpretado pelo ator Tarcísio Meira, como o grande herói da independência brasileira. O filme foi um grande sucesso de bilheteria na época de seu lançamento. Os cineastas selecionam algumas imagens de Tarcísio Meira como Pedro I e as utilizam em *História do Brasil* “congeladas” e em preto e branco, como se fossem fotografias que se misturam com a iconografia da época (com uma pintura histórica de Pedro I por exemplo), e ilustram a narração didática dos fatos históricos ligados ao império e à independência brasileira. As imagens de Tarcísio Meira travestidas enquanto documentos de época causam um efeito humorístico, que desvia e inverte o sentido original das imagens do filme. Com a irreverência do gesto de colocar o rosto de um ator extremamente conhecido como D. Pedro, o filme parodia ao mesmo tempo o filme original e a linguagem documental tradicional em que os documentos comprovam a narrativa. Além disso, o discurso da narração também se opõe ao do filme original. Enquanto *Independência ou morte!* busca pensar a independência do Brasil de forma épica, ressaltando o heroísmo de Pedro I, assim reforçando o orgulho nacional, em harmonia com as políticas promovidas pela ditadura militar nos anos 1970, a narração didática de *História do Brasil* esvazia o heroísmo da independência e diz que uma conjuntura de interesses – de um lado os interesses das elites republicanas aliadas à burguesia brasileira e de outro os interesses de Portugal – obriga “o príncipe Pedro a proclamar a independência do Brasil em sete de setembro de 1822, às margens do riacho Ipiranga em São Paulo”. Os dois polos da interpretação histórica – provavelmente ambos simplificadores dos fatos históricos – revelam um embate entre discursos que refletem pensamentos políticos conflitantes, característicos dos anos 70 no Brasil. Ao incluir especificamente esse filme, Glauber e Marcos citam esse outro discurso histórico que eles englobam e transformam, marcando a oposição entre um discurso de esquerda que reforçam e um discurso oficial e associado ao regime militar que recusam.

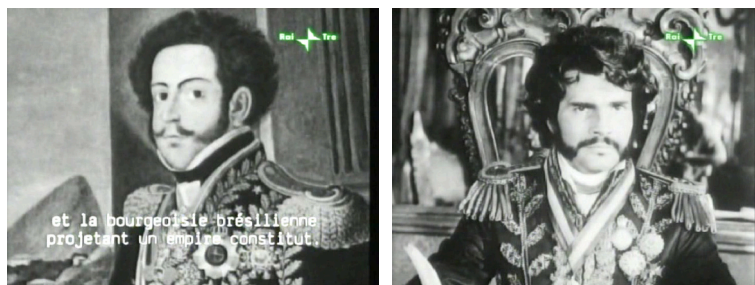


Figura 5: Fotogramas de *História do Brasil*. À esquerda: retrato do século XIX de Pedro I e à direita o ator Tarcísio Meira interpretando Pedro I em *Independência ou Morte!*

Em *Tudo é Brasil*, “Sganzerla instaura (...) um princípio de carnavalização, que perverte os sentidos originais dos cinejornais, ironizando-os, satirizando-os” (PAIVA, 2007: 7). Ao se basear em discursos oficiais ligados ao Estado Novo, como imagens dos cinejornais produzidos pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e fragmentos da emissão radiofônica pan-americana da qual Welles é o porta-voz, o filme inverte os sentidos originais destes: a simplificação do samba (“alma do Brasil”), o positivismo e ufanismo da época (país grande, colossal, fabuloso, que “todo brasileiro ama muito”), a exaltação à figura de Getúlio (“como exprimir em palavras tudo o que um gaúcho representa para o Brasil?”). Empreende essas ironias e inversões através da pontuação da trilha sonora; do uso de imagens dissonantes à narração; das pistas dadas aos espectadores da insatisfação de Vargas com Welles, da interrupção do filme e de sua saída conturbada do Brasil; ou, simplesmente, confiando na passagem do tempo e nas novas leituras que o tempo presente traz daquelas imagens e narrativas.

Pela amplitude da ideia de carnavalização, e sua independência em relação ao carnaval propriamente dito, esta se torna facilmente empregável para os fins analíticos mais diversos. Mas, como aponta Stam, a força do carnaval e de seu imaginário nas artes brasileiras faz com que o emprego da ideia de carnavalização e de aspectos da análise bakhtiniana da obra de Rabelais sejam especialmente pertinentes no estudo de obras brasileiras.

Exatamente como a obra de Rabelais foi profundamente imbuída da consciência das festividades populares de sua época, do mesmo modo o artista brasileiro torna-se inevitavelmente consciente do universo cultural do carnaval enquanto repertório onipresente de gestos, símbolos e metáforas, um reservatório de imagens ao mesmo tempo

popular e erudito, uma constelação de estratégias artísticas que tem a capacidade de cristalizar a irreverência popular. (STAM, 1992: 51)

Reforçando o princípio de carnavalização dos filmes está o interesse deles pelas manifestações da cultura popular brasileira, pelos rituais, danças e festas populares de um modo geral, principalmente pelo próprio carnaval e o samba. Em *Triste Trópico*, imagens do carnaval de rua do Rio de Janeiro pontuam toda a estrutura do filme, como um *leitmotiv* que retorna com certa frequência. São imagens de foliões, filmadas com câmera na mão, com enquadramentos médios e fechados, em que vemos pessoas com diferentes fantasias e máscaras marchando e dançando. Essas imagens são combinadas a diferentes momentos da narração (que não fala em nenhum momento do carnaval propriamente dito). Em *História do Brasil*, as imagens do carnaval, com enquadramentos variados (abertos e fechados), e imagens tanto de carnaval de rua quanto de bailes e desfiles de escola de samba, abrem a meia hora final do filme. Elas são acompanhadas pelo “comentário musical” montado por Glauber e Marcos, uma compilação de muitos trechos de sambas (Noel Rosa, Carmen Miranda, Pixinguinha, etc) e de música popular brasileira (Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, etc). O samba é o principal tema e fio condutor narrativo de *Tudo é Brasil*, temática a que seria consagrado um dos episódios que comporia o longa *It's all true*, que Orson Welles filmava no Rio de Janeiro. Ao longo do filme, acompanhamos os esforços de Welles em compreender o Brasil e o samba, através de trechos da emissão de rádio que apresentava, da trilha musical (em que ouvimos Dalva de Oliveira, Linda Batista, Carmen Miranda, João Gilberto, entre outros) e, pontualmente, de depoimentos sobre a história e memória de alguns sambas. Na banda de imagem, pontuam o filme imagens diversas do carnaval do Rio de Janeiro dos anos 40: dos bailes, do cassino da Urca, de Carmen Miranda e Grande Otelo sambando.

Como comenta Craig Brandist, para Bakhtin o carnaval não é “uma prática historicamente identificável, mas uma categoria genérica”, descrita como a “unidade sincrética primordial”<sup>3</sup> (BRANDIST, 2002: 138). Trata-se de uma manifestação que reativa memórias que estão embutidas, incorporadas à cultura e ao corpo, e que vêm de um tempo primitivo, pré-clássico. As representações do carnaval nos três filmes parecem evocar esta

3. No original, em inglês:  
“‘primordial’ syncretic unity”.



mesma leitura de uma manifestação cultural viva, de origens longínquas, que através do corpo e da música revelam um pouco de uma cultura brasileira profunda e misteriosa. O samba e o carnaval, representações de uma identidade brasileira mítica, são figuras centrais de *Tudo é Brasil*, *História do Brasil* e *Triste Trópico*, abordadas através de uma atitude oswald-bakhtiniana que engole, incorpora, digere e assim desvia, inverte e ironiza.

*Um dia na vida* não traz o carnaval como elemento importante do filme. Porém, a escolha de fazer um filme com as imagens diversas da televisão aberta brasileira revela um interesse central do filme pela cultura popular, pelos espetáculos, pelos gostos. O corpo feminino, e em especial a bunda da mulher, é um dos temas mais recorrentes do filme (nas publicidades, operações plásticas, reportagens, programas diversos). O interesse pelo grotesco, pelas partes baixas do corpo, ou pela linguagem familiar e grosseira, parecem permitir uma aproximação com François Rabelais e a leitura que dele é feita por Bakhtin. E o samba não deixa de estar pontualmente presente no filme, nos rebotados de mulheres, no funk, ou na reportagem que anuncia que, naquele dia, o Rio de Janeiro poderia ser ou não sorteado como sede das Olimpíadas de 2016.

### **Diálogos com a história**

Reflexões da disciplina da história e da história da arte, sobre arquivo, documento ou imagem de arquivo, são muito influentes no pensamento sobre o cinema documentário que pratica a reapropriação de imagens e sons. Ao reciclar, os cineastas devem escolher métodos de abordagem, montagem, tratamento dos arquivos, e criar com eles um discurso que os interpreta. É o caso dos filmes de montagem analisados neste artigo. Apesar de suas especificidades, os cineastas optam por diferentes estratégias de trabalho com os materiais dos quais se apropriam, em todos os casos, buscando desenvolver narrativas com intenções históricas. Buscarei ressaltar este aspecto como forma de conclusão desta pequena reflexão sobre os quatro filmes de montagem como pensamento social sobre o Brasil.

Primeiramente, é interessante destacar a especificidade da aproximação do cineasta à construção de uma narrativa histórica. Ao se apropriarem de imagens já existentes para a

realização de obras audiovisuais, os interesses dos cineastas podem ou não estar ligados ao arquivo como documento, à sua autenticidade, representatividade, ou ao que podem trazer como informação, à moda do historiador. Frequentemente, os cineastas estão mais interessados na força afetiva dos materiais retomados. Laetitia Kugler, em seu artigo intitulado “*Quand Clio retrouve Mnémosyne: Le documentaire de réemploi*” (2011), sublinha o interesse dos documentaristas de reemprego pela dupla potência psíquica e material da imagem (e porque não também do som), que sobrevive ao tempo. “A imagem sobrevivente da História (...) vale por sua natureza indicial, ela é traço da História, mas ela vale também e simultaneamente por seu valor de sobrevivência portadora de *pathos*, de afeto” (KUGLER, 2011: 70). A imagem que sobrevive é capaz de trazer a materialidade do tempo – revelar corpos que viveram e talvez não vivam mais, registrar espaços em determinados momentos e, sendo ela mesma um objeto, um suporte material “submetido à passagem do tempo e ameaçado de destruição” (KUGLER, 2011: 66), carregar possíveis estigmas físicos desta sobrevivência. Ela é um rastro do passado e, portanto, indício de algo capaz de provocar um esforço de memória no espectador. Ao ser valorizada como traço e sobrevivência, a imagem deixa de ser objeto do passado e se torna “suporte de uma memória vivida enquanto *experiência da história*” (KUGLER, 2011: 73).

É como arautos desta dupla arqueologia material e psíquica tão bem descrita por Benjamin (e incarnada aos seus olhos pela prática do trapeiro) que os cineastas, através do documentário de reemprego, vão propor uma escrita singular e poética da História. (KUGLER, 2011: 65)

Os cineastas de reemprego são comparados, por Kugler, à figura do trapeiro benjaminiano por, em sua prática, reinserirem imagens do passado “em uma nova continuidade que lhes restaura a vida” e, assim, criar “a História com os próprios detritos da História” (KUGLER, 2011: 65). Eles compõem, dessa forma, uma escrita que mescla história e memória e é, como conclui a autora, uma alternativa à escrita “tradicional” da história. É o que exploram, de formas muito diferentes, Glauber, Medeiros, Omar, Sganzerla e Coutinho.

Em *História do Brasil*, as imagens de arquivo não se impõem como fontes centrais de interrogações e análise dos cineastas. É a

4. Como demonstram Anita Leandro em *História do Brasil* (obra inédita) e Maurício Cardoso em sua tese *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha* (2007).

partir de uma outra pesquisa, do estudo de obras de autores como Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Celso Furtado e Fernando Henrique Cardoso,<sup>4</sup> que os autores elaboram o texto da narração, que desenvolve uma revisão crítica da história do Brasil e guia a estrutura do filme. Em seu texto, informativo e sintético, Glauber Rocha e Marcos Medeiros dialogam com os discursos tradicionais da historiografia, os livros didáticos principalmente, o próprio filme tendo uma finalidade pedagógica. Como escreve Anita Leandro (obra inédita: 5):

Glauber Rocha e Marcos Medeiros elaboram uma síntese de quase cinco séculos de história do Brasil, sob a forma original de um compêndio escolar audiovisual. Numa época em que os manuais escolares ainda eram bastante tradicionais, oferecendo uma visão desproblematizada da história do Brasil, ideologicamente próxima de disciplinas como a Moral e Cívica ou a OSPB, o filme de Glauber e Medeiros já oferecia uma abordagem metodológica inovadora para os estudos de história, compatível com a história das mentalidades.

A narração dos fatos em *História do Brasil* é rigidamente cronológica, em consonância com seu caráter pedagógico, porém as imagens que acompanham a narração não lidam com a temporalidade do mesmo modo. Nelas, há o tempo que a imagem representa (no caso de um filme ou de uma pintura histórica, por exemplo), o tempo de realização desta, o tempo para o qual ela pode apontar alegoricamente, ou eventuais choques entre a temporalidade representada na imagem e os tempos dos assuntos que ilustram. Enfim, a rede de temporalidades trazida pelas imagens, ou pelo diálogo com as imagens, muitas vezes verticaliza a leitura horizontal da linha do tempo do texto. É, principalmente, através da rica variação das possibilidades da montagem que o filme extrapola a linearidade do texto, elaborando uma narrativa com múltiplas camadas de leitura, e experimentando, assim, as especificidades do meio audiovisual para trabalhar a história. Pela subversão da forma como as imagens ilustram a narração, do que é considerado como arquivo, das ironias e paródias da montagem, *História do Brasil*, mais do que propor uma outra ideologia ou chaves de leitura da história, carnaliza a narrativa histórica nacional tradicional com a qual dialoga.

A composição do texto da narração também parece o trabalho primeiro do filme de Arthur Omar e é fruto de um trabalho de pesquisa, que resulta na composição de uma história ficcional, feita a partir de uma colagem de citações diversas. A narração de *Triste Trópico*, inicialmente, contextualiza o personagem central nos anos 1920, mas ao longo do filme a história perde a linearidade, tornando-se cada vez mais atemporal ou multi-temporal. O filme se constrói como narrativa poética, aberta, formada pelo acúmulo de instantes e restos de diversas temporalidades que se ligam por múltiplas associações. Essa história pessoal é atravessada por grandes questões, sobretudo o tema da alteridade. O olhar para o outro, o diferente, e os estereótipos e a intolerância com que esse outro é frequentemente tratado, são um elo entre as imagens e a narração. E a experiência da colonização, do contato entre o índio e o europeu nas Américas, é, no filme, o que representa o cerne da questão da alteridade (tanto nas citações disfarçadas, quanto nas imagens).

Ligada à alteridade, a violência é um eixo central do filme. Em *Triste Trópico* há um acúmulo de cabeças decapitadas, sangue, rostos em sofrimento,<sup>5</sup> uma pilhagem de imagens violentas, que representam a dor e o medo, produzidas do século XVI ao século XX. Assim, o filme traça uma memória visual da dor, que nos fala de um Brasil que, como escreve Omar, é “a soma absurda de uma infinidade de mundos subjetivos e experiências rituais, muito além do que qualquer sociologia, ou qualquer história, ou qualquer psicologia conseguiria apreender” (OMAR, 1997: 8).

5. As imagens de *Triste Trópico* antecipam os interesses de Arthur Omar pelo instante, pelo rosto humano e pelo estudo de sentimentos, explorados em sua série fotográfica: *Antropologia da face gloriosa*.



Figura 6: Fotogramas de *Triste Trópico* (imagens datadas do século XVI, XIX e XX)

Apesar das diferenças, *Triste Trópico* também carnavaliza as narrativas históricas de que se apropria, sobretudo através da transposição destas para a história ficcional de base do filme. Também aqui, como em *História do Brasil*, as imagens, ao invés de ilustrarem a narração, ironizam e subvertem o que é dito. Assim, ambos os filmes brincam com a noção tradicional de arquivo, como lugar do real e instrumento da história. Para a experiência da história que os filmes propõem, tudo vale: o cinema de ficção, a iconografia de época, os arquivos pessoais, os materiais de ontem e de hoje. Os filmes trabalham com uma espécie de “efeito-arquivo” das imagens que, ao ilustrarem o que é dito, empoderam-se de certa legitimidade, questionando, assim, o poder pressuposto do arquivo.

Talvez seja possível pensar em uma intenção de arquivamento por parte tanto de Omar quanto de Glauber e Medeiros, através da incorporação nos filmes de materiais contemporâneos a eles, não considerados no presente de suas realizações enquanto arquivos. Glauber arquivava fragmentos do cinema de ficção dos anos 60 e 70 – seus próprios filmes, filmes do cinema novo brasileiro e outros filmes comerciais – na grande compilação que é *História do Brasil*; Omar parece arquivar fotografias suas de viagens e imagens de diversos fotógrafos, contemporâneos a ele (que aparecem nos créditos do filme como fotografia adicional).

No filme de Coutinho, o gesto de arquivamento é, sem dúvida, central. “*Um dia na vida* cristaliza as imagens liquefeitas da televisão, na medida em que sua montagem cria a possibilidade de projeção para algo até então destinado a desaparecer na difusão”, escreve Anita Leandro (2012: 10). Assim, cria-se a possibilidade de ver e rever, inclusive a longo prazo. O condensado subjetivo de um dia qualquer da televisão brasileira em 2009 – que é o filme – se transforma em um arquivo, guardado e acessível para novas possíveis leituras futuras.<sup>6</sup> *Um dia na vida* começa com uma cartela onde se lê: “material gravado como pesquisa para um filme futuro”. A informação é um disfarce do filme em pesquisa, caso houvesse qualquer tipo de problema de ordem jurídica, já que o filme se apropria das imagens sem a devida autorização de direitos autorais. Mas ela é, também, sintomática dessa intenção de arquivamento, de um interesse pelo futuro.

6. No caso da televisão aberta brasileira, o gesto de arquivar ganha ainda mais uma dimensão, pela grande dificuldade de se ter acesso aos arquivos televisivos no Brasil. Enquanto arquivos privados, o acesso aos acervos é controlado, as condições de armazenamento são pouco conhecidas e opcionais, e não há uma catalogação que facilite a pesquisa, como comentam Consuelo Lins, no artigo “Do espectador crítico ao espectador-montador” (2010), e Anita Leandro, em “Desvios de imagens” (2012).

Em *Um dia na vida* a voz do material não é interpretada e traduzida por outra. Ao contrário, o método escolhido de aproximação aos arquivos da televisão, que o filme se encarrega de arquivar propriamente, é o de conservar imagem e som sempre em sincronia. A montagem segue a ordem cronológica do material, e como declaram Jordana e Coutinho, cortes internos aos programas foram evitados, mantendo-se, o máximo possível, os trechos em sua íntegra. Mas também aqui se observa uma narrativa de caráter histórico, há um interesse pelo que é produzido para a televisão hoje como uma história do tempo presente. Através de uma montagem minimalista realizada em duas etapas – primeiramente através do dispositivo de seleção do material bruto, efetuado por cortes ao vivo entre os canais, e, em seguida, pela montagem propriamente dita deste, na ilha de edição –, *Um dia na vida* faz uma espécie de mini-etnografia da televisão brasileira em 2009.

Em *Tudo é Brasil* também não há escrita de um texto para a voz da narração. Esta é composta, assim como a banda de imagem, por uma montagem de materiais sonoros de arquivo, principalmente as emissões de rádio apresentadas por Orson Welles no Brasil e outros depoimentos do cineasta. É, em grande parte, uma narração em primeira pessoa, no tempo presente. “Senhoras e senhores, vamos ao ar diretamente do coração do Brasil, da cidade maravilhosa, encanto deste hemisfério. Seu nome soa como música aos nossos ouvidos. Este programa chega até você transmitido do Rio de Janeiro”, diz a voz de Welles. Atribui-se, assim, uma presença às imagens e aos sons, que sabemos ser do passado, o que permite uma aparente proximidade temporal com o espectador. Há um sentido de viagem no tempo, que se torna possível pela montagem, pelo poder da imagem e do áudio de atribuírem uma presença à ausência.

*Tudo é Brasil* mescla à linha narrativa central, que é a história da estadia de Orson Welles no Brasil para a filmagem de *It's all true*, muitas outras: a que se interessa pela política brasileira dos anos 1940, pela figura de Getúlio Vargas, pela da cidade do Rio de Janeiro, pelas origens do Brasil – pano de fundo misterioso, que se faz presente através de imagens históricas do período da colônia e do império – e, principalmente, pelo carnaval em si. Muitas camadas se entrelaçam em uma narrativa poética e sensorial, interessada na experiência de visionamento do espectador.

A escolha dos materiais, a forma como cada filme se aproxima e trabalha com eles, as opções estéticas e de montagem, assim como suas pretensões enquanto narrativas de caráter histórico, podem ser muito aprofundadas e já existem alguns trabalhos neste sentido. Ao trabalharem exclusivamente a partir da reprodução e reorganização do que já existe, com um interesse por temas brasileiros, *História do Brasil*, *Triste Trópico*, *Tudo é Brasil* e *Um dia na vida* lidam com documentos variados que possuem valor histórico e, a partir deles, trabalham cinematograficamente questões ligadas ao tempo, à memória, à identidade e à história. Os filmes desenvolvem, assim, narrativas que permitem leituras e experiências específicas em relação a essas questões, que mobilizam reflexões em diversas áreas das ciências humanas. Cada um dos filmes revela potenciais estéticos, narrativos, críticos e históricos específicos do filme de montagem, apontando para a diversidade da compilação como método cinematográfico, capaz de levantar questões variadas sobre a presença do arquivo no cinema e sobre as relações entre cinema e história.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto da poesia pau-brasil e O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Iara Frateschi de Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BRANDIST, Craig. *The Bakhtin circle: philosophy, culture and politics*. Londres: Pluto Press, 2002.
- BLÜMLINGER, Christa. *Cinéma de seconde main: Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris: Klincksieck, 2013.

- \_\_\_\_\_. Cultures de remploi – questions de cinema. *Trafic*, n. 50, p. 337-354, verão 2004.
- BLÜMLINGER, C.; LAGNY, M.; LINDEPERG, S.; NINEY, F.; ROLLET S. (Orgs.). Avant-propos. In: *Théâtres de la mémoire: mouvement des images*. Collections Théorème 14. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2011. p. 5-10.
- CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 – 1974)*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CORREIO BRAZILIENSE, 20/10/1998. Disponível em: <[cinemabrasil.org.br/brasil.98/outros.htm](http://cinemabrasil.org.br/brasil.98/outros.htm)>. Acesso em: 26 maio 2015.
- GUIMARÃES, César. Um dia na vida do outro espectador. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 140-149, jul/dez 2010.
- HAMBURGUER, Esther. Eduardo Coutinho e a TV. In: OHATA, Milton (org.). *Eduardo Coutinho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 414-431.
- KUGLER, Laetitia. *La modalisation du discours dans le documentaire de compilation*. Dissertação (Mém. DEA - Cinéma et Audiovisuel) – Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2002.
- \_\_\_\_\_. Quand Clio retrouve Mnémossyne: Le documentaire de réemploi. In: BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. *Lorsque Clio s'empare du documentaire*. Paris: Ed INA/ ÉHarmattan, Les médias en actes, Vol. II, 2011. p. 65-73.
- LEANDRO, Anita. Desvios de imagens. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – E-compós*, Brasília, v. 15, n. 1, p. 1-17, jan/abr 2012.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. Obra inédita.
- LINS, Consuelo. Do espectador crítico ao espectador-montador. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 132- 138, jul./dez. 2010.
- OMAR, Arthur. *A antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.



- PAIVA, Samuel. *Material de arquivo e montagem no curta-metragem Linguagem de Orson Welles*. In: Intercom 2007 – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30., Santos, SP, 2007. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2007. Disponível em: <[www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1410-1.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1410-1.pdf)>. Acesso em: 26 maio 2015.
- RAMOS, Guiomar. *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- XAVIER, Ismail. Viagem pela heterodoxia. *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, n. 14, p. 9-19, 2000.

Data do recebimento:  
17 de junho de 2015

Data da aceitação:  
16 de setembro de 2015