



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O MUNDO É UM MOINHO:
SONHOS TRITURADOS EM FILME DE ARQUIVO**

Rubens Kiyoshi Takamine

Rio de Janeiro/RJ

2017

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**O MUNDO É UM MOINHO:
SONHOS TRITURADOS EM FILME DE ARQUIVO**

Rubens Kiyoshi Takamine

Relatório técnico apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof^a Dr^a Guiomar Ramos

Rio de Janeiro/RJ

2017

O MUNDO É UM MOINHO:
SONHOS TRITURADOS EM FILME DE ARQUIVO

Rubens Kiyoshi Takamine

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

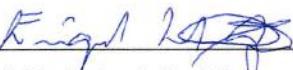
Aprovado por:



Prof. Dr. Guiomar Ramos



Prof. Dr. Maria Teresa Ferreira Bastos



Prof. Me. Evângelo Leal Gasos

Aprovado em: 13/12/2017
Grau: 10,0

Rio de Janeiro/ RJ

2017

TAKAMINE, Rubens K.

O mundo é um moinho: sonhos fragmentados em um filme de arquivo. Rubens Kiyoshi Takamine – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2017.

Número de folhas (**79 f.**).

Relatório técnico (graduação em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2017.

Orientação: Maria Guiomar Pêssoa Ramos

1. Filme-Ensaio
2. Memória
3. Arquivo
- I. RAMOS, Guiomar
- II. ECO/UFRJ
- III. Radialismo
- IV. Título

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial ao meu pai Kenji Takamine e minha avó Kameko Takamine;

À minha professora orientadora Guiomar Ramos por toda inspiração, paciência, confiança e atenção, depositados em cada conversa;

À professora Teresa Bastos por me instigar a pesquisar o tema da memória e por toda recepção e carinho durante meu processo;

Aos queridos amigos do coletivo Cinesthesia Coletiva: Fernando Fernandes, Nádia Oliveira, Felipe Ribeiro, João Veiga, Goretti Smarandescu, Thamyres Lopes e Helena Bielinski;

Aos queridos amigos do Grupo Teatral Moitará;

À Deborah Sargentelli por ter sido minha parceira nesse projeto;

À todos aqueles que estiveram ao meu lado nos últimos dois anos.

Dedico esse trabalho aos meus queridos anjos: Breno e Marina Takamine.

Onde quer que estejam, muito obrigado.

“E o tempo avança e a gente agradece pela vida:
Vida de sonhos, verdades, alegrias, dores, amores e luz.
Mesmo que ao momento sejam só lembranças.”

(Cartola)

RESUMO

TAKAMINE, Rubens K. **O Mundo é Um Moinho: Sonhos Triturados em Filme de Arquivo.** Orientadora: Guiomar Ramos. Rio de Janeiro, 2017. Relatório Técnico (Comunicação – habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

Este relatório comprehende à descrição detalhada das etapas de concepção teórica, pesquisa, produção e montagem do filme *O Mundo é Um Moinho*. Trata-se de um curta-metragem ensaístico (13') realizado com imagens de arquivo e filmagens de dispositivo móvel, que reconstroem o imaginário afetivo da jovem atriz Debora Santos em relação ao cenário político-cultural da cidade do Rio de Janeiro dos anos 1950 à atualidade (2017). As lembranças fragmentadas de Débora se confundem com a memória social da “cidade maravilhosa”, que enfrenta, hoje, as consequências agudas da crise fiscal, política e moral que assola o Brasil.

FILME-ENSAIO, ARQUIVO, MEMÓRIA

ABSTRACT

TAKAMINE, Rubens K. **O Mundo é Um Moinho: Sonhos Triturados em Filme de Arquivo.** Orientadora: Guiomar Ramos. Rio de Janeiro, 2017. Relatório Técnico (Comunicação – habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

This report includes a detailed description of the stages of conception, research, production and edition of the film The World is a Mill. It is a short film-essay (13') which re-uses archival footage and filming made by mobile device, to reconstructs the affective memory of the young actress Debora Santos in relation to the of the Rio de Janeiro city from the 1950s to the present (2017). So, Deborah's fragmented memories are confused with the social memory of the "wonderful city," which faces today the acute consequences of the fiscal, political, and moral crisis that plagues all Brazil.

FILM-ESSAY, MEMORY, ARCHIVE

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1. Contexto do Projeto.....	11
1.2. Objetivos.....	11
1.3. Organização do Relatório Técnico.....	14
2. PESQUISA E PRÉ-PRODUÇÃO.....	16
2.1. Concepção do projeto.....	16
2.1.1. O Cinema de Montagem e o <i>Found Footage</i>	17
2.1.2. Rio de Janeiro, uma Cidade-Espetáculo.....	22
2.1.3. Referências Fílmicas.....	24
2.2. O Roteiro.....	31
2.2.1. Sobre o Título.....	31
2.2.2. Tempo & Espaço.....	33
2.2.3. A Construção de Personagem.....	34
2.2.4. A Narrativa.....	36
3. PRODUÇÃO.....	39
3.1. Fotografia.....	39
3.1.1. Arquivo & Memória.....	39
3.1.2. As Imagens de Arquivo.....	42
3.1.3. As Imagens de Celular.....	46
3.2. Som.....	47
3.3. Infraestrutura do Projeto.....	49
3.4. Orçamento.....	50
3.5. Ficha Técnica.....	50
3.6. Cronograma Geral.....	51
4. MONTAGEM E PÓS-PRODUÇÃO.....	53
4.1. Direção.....	53
4.2. Montagem.....	54
4.3. Finalização.....	56
4.4. Distribuição.....	57

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
Referências Bibliográficas.....	60
Filmografia Consultada.....	62
Apêndice I – Roteiro com Storyboard.....	63
Apêndice II – Autorização de Imagens de Arquivo.....	74

1. INTRODUÇÃO

Esse trabalho nasce de uma reflexão geral sobre o processo criativo do curta-metragem ensaístico *O Mundo é Um Moinho*, produzido por alunos da Escola de Comunicação da UFRJ. Além da descrição detalhada das etapas de realização do filme, proponho também uma discussão sobre a pesquisa, produção e montagem com imagens de arquivo de acervos públicos, com breve aprofundamento no cinema ensaístico como produção de imagens de pensamento, e o modo como nossas memórias coletivas e individuais, traumas e outras subjetividades, transfiguram-se em possibilidades estéticas na experimentação audiovisual contemporânea.

O texto é redigido em primeira pessoa do singular, mas enfatizo que o trabalho contou com apoio de muitos amigos, colegas, professores, familiares, dentre tantos envolvidos, que depositaram amor e, sobretudo, confiança ao processo. Por isso, permito-me transitar entre a primeira pessoa do plural e a terceira pessoa.

1.1. Contexto do Projeto

A ideia inicial de *O Mundo é Um Moinho* surgiu no primeiro semestre de 2016, enquanto eu realizava a Oficina de Vídeo do REcine e a disciplina eletiva “Memória entre Cinema e Fotografia” da ECO. Em contexto mais amplo, vivíamos, na época, um momento conturbado na política do país por conta do processo de *Impeachment* da presidente Dilma Rousseff. Paralelamente ao escarcéu que tomava conta de Brasília, a televisão já se preparava para construir outra narrativa espetacular, porém, não menos grotesca: as Olimpíadas Rio 2016.

Os holofotes de todo o mundo reluziam um Brasil incerto, de gritos e protestos, “país abençoados por Deus” que já não disfarçava suas contradições. A atmosfera obscura que pairava sob o cenário complexo, instaurado a partir de então, me fez refletir sobre o modo como os imaginários e os discursos interferem na construção identitária de um país, ou mesmo, d’uma cidade. Meu olhar buscou se atentar ao Rio de Janeiro, onde, na época, eu residia. Busquei compreender o impacto dessa crise sem precedentes através das estatísticas próximas: amigos desempregados; aumento do número de moradores de rua; funcionários do

Estado sem receber salário; a UERJ, em greve; aumento do índice de violência urbana; aumento da intervenção policial nas comunidades; aumento dos impostos; e outras constatações. Da análise, permaneceu a pergunta: qual o legado positivo da Copa e das Olimpíadas para a cidade do Rio de Janeiro? Essa pergunta foi o norte para construção dramatúrgica do meu projeto.

Como afirmei anteriormente, realizei, na época, a Oficina de Vídeo do RECine, que muito acrescentou à minha reflexão. A Oficina, que acontece desde 2003, oferece aos participantes a oportunidade de aprender, criar e produzir peças audiovisuais utilizando imagens de arquivo. Durante cinco dias, de 27 de junho a 2 de Julho de 2016, o cineasta Vicente Ferraz, realizador de documentários premiados como *Soy Cuba, o Mamute Siberiano* (2005) e *Arquitetos do Poder* (2010), orientou um grupo de trinta entusiastas - ao qual me incluía -, compartilhando sua trajetória cinematográfica e metodologia no uso de imagens de arquivo. Contamos também com a orientação de Hernani Heffner, coordenador da Cinemateca do MAM, e Janet Rockenbach, coordenadora geral do RECine, que puderam nos explicar os aspectos gerais e fundamentais dos direitos autorais, de aquisição, e aspectos específicos do uso desse tipo material. Após essa semana com aulas, palestras e exibições de filmes, os participantes tiveram a oportunidade de colocar o conhecimento em prática realizando curtas-metragens de até cinco minutos com uso de imagens fornecidas pelo Arquivo Nacional, e uso das ilhas de edição do CTAV para montagem e finalização dos projetos.

Por motivos de força maior, não consegui concluir meu filme durante o prazo estipulado pelo RECine, mas pude dar continuidade à pesquisa durante as aulas da disciplina eletiva “Memória Entre Cinema e Fotografia”, ministrada pela professora doutora Maria Teresa Ferreira Bastos. A disciplina abordava as relações entre fotografia, cinema e memória, discorrendo seus possíveis desdobramentos na produção de subjetividade nas sociedades contemporâneas. A proposição teórica era bastante rica: visitamos textos de Aby Warburg, Henri Bergson, Susan Sontag, Vilém Flusser, Maurício Lissovsky, Andreas Huyssen, e outros. Por isso, de certa forma, penso que as aulas da disciplina “Memória Entre Cinema e Fotografia” e as aulas da Oficina de Vídeo do RECine se complementaram em teoria e prática.

A partir desse momento, pude refletir acerca da importância do arquivo para a construção da memória, seja de um indivíduo, um povoado ou uma nação. Sobretudo, tive a chance de ter um contato mais íntimo com imagens antigas do Rio de Janeiro, disponibilizadas pelo Arquivo Nacional, que me possibilitou mergulhar à fundo na história da

antiga capital do Brasil. O material que encontrei me “teletransportou” para um Rio de Janeiro muito diferente desse que, hoje, nos habituamos a ver na televisão, nas manchetes dos jornais, ou mesmo, no realismo estético¹ tão presente no cinema brasileiro recente, marcado pela intensidade dramática e exposição da violência.

Através da pesquisa filmica e iconográfica das décadas de 1930 à 1970, conheci um Rio de Janeiro esplêndido, boêmio, com habitantes carismáticos ao som da bossa nova, em sua maioria brancos de classe média – quase não há representação da pobreza ou dos contrastes sociais, hoje, tão visíveis e escancarados. Por que a ausência dessa documentação? Além disso, fui assistindo aos vídeos e observando as transições de cada época: as mudanças na paisagem urbana com as demolições e novas construções entre as décadas de 60 e 70, as questões políticas e sociais em vigência, comportamento das pessoas, e, também, a estética da imagem e som nesses vídeos.

A “cidade maravilhosa” que se sustenta em imagens de cartões postais, memórias e glórias de outrora, por muito tempo se abnegou do registro de suas contradições e desigualdades, talvez pelo intuito de promover um *branding* de cidade imaginada para consumo global (JAGUARIBE, 2011). A consulta ao passado logo me conectou às perturbações que vivíamos em pleno 2016. Voltei o olhar à realidade: o cenário político, as Olimpíadas, as narrativas da grande mídia, o turismo, a euforia diante do espetáculo esportivo enquanto leis retrógradas eram aprovadas em Brasília. Tudo parecia desnudar as camadas de imaginários que construímos sobre o Brasil e o próprio Rio de Janeiro.

Dos questionamentos em minha cabeça e da vivência afetiva que construí em relação ao Rio de Janeiro (cidade que me acolheu tão bem desde o início de minha estadia), comecei a pensar no argumento e escaleta d’um filme-ensaio que, de certa forma, pudesse expressar livremente meus anseios. Um filme que, sobretudo, ousasse explorar os conhecimentos práticos e teóricos, que tive o privilégio de absorver ao longo dos cinco anos enquanto aprendiz na Escola de Comunicação da UFRJ. Assim, brotou *O Mundo é Um Moinho*.

¹ O termo “realismo estético” é extraído do livro *O Choque do Real: Estética, Mídia e Cultura*, da professora e doutora em Comunicação, Beatriz Jaguaribe. Segundo a autora, essa estética estaria presente em gêneros como o romance policial e a narrativa da violência marginal ou em retratos do cotidiano que descrevem os impasses de

1.2. Objetivos

Esse projeto surgiu da minha curiosidade inesgotável em experimentar novas linguagens e do anseio em fundir o passado com técnicas e vivências próprias do contemporâneo. Fato é, filmes ensaísticos sempre me instigaram. Talvez pelo sentimento nostálgico que a estética do arquivo me atravessa, ou pela simples empatia em relação à temas que envolvem memória, passado, traumas, ancestralidade e abstrações que, porventura, conseguem transbordar em imagem e som. Logo: seria eu mais um seduzido pela memória? (HUYSEN, 2000). Não tenho dúvidas. Por isso, esse presente trabalho tem, também, o objetivo de entender a essencialidade dessa sedução.

Nas etapas de pré-produção e pesquisa, percebi que o interesse pela realização de filmes híbridos com montagem de imagens de arquivo não era só meu. Muitos colegas, incentivados pela disciplina *Edição de Imagem e Som*, ministrada pela professora Guiomar Ramos, revelavam certo fascínio por esse tipo de produção audiovisual. Nos festivais cariocas *Curta Cinema* e *Semana dos Realizadores*, os quais tive a oportunidade de trabalhar entre 2014 à 2016, percebi o crescente número de realizadores que vêm manifestando profundo interesse pelo aspecto ensaístico do vídeo, fortemente contaminados pelas artes visuais, pelas novas tecnologias ou pelo próprio desejo de tensionar as fronteiras preestabelecidas entre os gêneros cinematográficos.

Mais do que produzir um filme, meu objetivo com esse trabalho foi iniciar uma pesquisa filmica e bibliográfica, buscando entender a íntima relação entre o ensaio fílmico, o cinema de montagem, e a valorização da memória em tempos de nostalgia (SONTAG, 1977: p25) – temas a serem revisitados numa futura dissertação de mestrado. Por hora, me ative apenas a descrever brevemente as etapas de pesquisa, produção e montagem do curta-metragem *O Mundo é Um Moinho*, que se aporta na estrutura de um filme-ensaio ou filme-processo, para levantar temas que julgo importantes na contemporaneidade: a memória social e patrimonial da cidade (Rio de Janeiro, no caso), a produção de nossas memórias individuais, e a noção de performance e imaterialidade na arte.

Em relação ao Rio de Janeiro, o filme mostra-se à par das movimentações políticas no contexto atual da cidade: a crise fiscal, os escândalos de corrupção na ALERJ, o corte de verbas para saúde, o sucateamento da educação pública e cultura, o aumento da violência urbana, a intolerância às minorias, etc. A memória social da cidade, materializada por meio das imagens de arquivo, são intercaladas com as imagens da atualidade, com intuito de

evidenciar relações de semelhança e contradições que perpetuam, ainda hoje, no consolidado imaginário que temos do Rio de Janeiro. Para isso, a montagem paralela e a técnica do *found footage* potencializam esse objetivo: dão ritmo e objetividade às cenas, ilustrando aspectos históricos que, de certa forma, revelam-se anacrônicos no decorrer do filme, como o próprio projeto de desconstrução de monumentos históricos e muros da cidade.

Por fim, busquei enfatizar tudo o que encontrei durante minha pesquisa nas etapas de concepção e pré-produção do filme: do licenciamento das imagens de arquivo às referências estéticas de imagem e som; da pesquisa histórica sobre a cidade do Rio de Janeiro à pesquisa teórica acerca do valor da memória nas sociedades contemporâneas (HUYSEN, 2000) tão atrelada à sociedade do espetáculo de Guy Debord. Assim, espero que com esse trabalho, possa auxiliar entusiastas e colegas que tenham a mesma vontade de trabalhar com imagens de arquivo pra criação de narrativas híbrida ou filmes ensaísticos.

1.3. Organização do Relatório

O relatório está dividido em cinco partes: a “Introdução” aponta o contexto, o objetivo e os caminhos que foram traçados para a conceituação e execução do projeto; o capítulo seguinte, “Pesquisa e Pré-Produção”, descreve o conceito do projeto calcado no cinema de montagem vertoviano e no regime estético *found footage*, e explicita as principais referências teóricas e filmicas pra construção da linguagem de *O Mundo é Um Moinho*; o terceiro capítulo, “Produção”, irá descrever o processo de aquisição de imagens, captação e concretização do planejamento traçado na etapa anterior de pesquisa; em “Pós-Produção”, insere-se a descrição dos procedimentos de direção e montagem do filme, tendo em vista a não separação desses dois processos num “cinema de montagem”, detalhes sobre a finalização e perspectivas para a distribuição e público-alvo do filme; e, por fim, no capítulo “Considerações Finais”, faço uma reflexão geral sobre o processo de trabalho, e anexo as referências bibliográficas, os direitos de aquisição do material de arquivo, o certificado de produto brasileiro (CPB) e o roteiro final com *storyboard*.

2. PESQUISA E PRÉ-PRODUÇÃO

2.1. Concepção do projeto

A estruturação de *O Mundo é Um Moinho* começou com uma ampla pesquisa sobre filme-ensaio e suas bases no cinema de montagem. Segundo o pesquisador Arlindo Machado, ensaio na tradição filosófica seria um fluxo do pensamento que foge à objetividade ou “compromisso com a busca pela verdade”, esse fluxo se materializa por meio da palavra escrita, dentro da modalidade discursiva em que “a atenção do ensaísta não incide somente na comunicação do pensamento, mas também na sua forma de expressão, na sua construção estilística. As impressões subjetivas se tornam visíveis no texto, que recusa a impessoalidade, a neutralidade do pensamento” (MACHADO, 2003). Desse modo, o ensaio, aqui, é visto como uma escrita que se faz em processo, contemplando a liberdade de criação e exposição do escritor, e não se limitando a uma simples enunciação ou erudição de teorias concretas, racionais ou empíricas, já existentes no mundo.

No cinema, podemos observar a introdução do estilo ensaístico quando ocorre o questionamento da ideia de documentário como sendo “o gênero que capta a realidade como ela é”, pois é contundente a reflexão de que tudo “o que é captado pela câmera não é o mundo, mas uma determinada construção do mundo, justamente aquela que a câmera e outros aparatos tecnológicos estão programados para operar” (MACHADO, 2003). O documentário se valida dessa constatação para assumir, de forma ensaística, que o cinema é um recorte, uma escolha, um ponto de vista particular e representativo da realidade, sendo impossível a captura de uma realidade autêntica e imparcial. Nesse aspecto, já não se espera que o documentário – assim como se espera do telejornal – compactue com a realidade dos acontecimentos que são mostrados.

Com a assimilação do processo ensaístico, o gênero documental passa, portanto, por uma expansão e indefinição de suas próprias fronteiras. Agora é permitida a livre criação e exposição de ideias através de imagens e sons, que não dependem mais de convenções externas que assegurem sua autenticidade: o que importa já não é mais a verdade ou veracidade da enunciação, mas sim, o modo como a verossimilhança é costurada pela narrativa. Verossimilhança: o fio de empatia que ligará o filme-ensaio, o espectador e suas próprias experiências de mundo.

O documentário começa ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. (MACHADO, 2003)

De alguma forma, *O Mundo é Um Moinho* tenta brincar com as fronteiras do documentário, assumindo uma narrativa que não compactua com a realidade fatual, mas se compromete apenas em expurgar as memórias e pensamentos da narradora. Não nos interessa saber se o que ela nos conta é verdade, o objetivo é, antes de tudo, construir uma narrativa honesta e verossímil, que nos leve a refletir sobre os temas: memória, patrimônio, corpo, arte e política, estabelecendo, assim, “um discurso sensível sobre (meu) mundo.”

2.1.1. O Cinema de Montagem e o *Found Footage*

Para construção de minha proposta ensaística, busquei compreender melhor o processo de montagem e todas as possibilidades estéticas que eu poderia extrair d’um mergulho teórico e histórico no cinema de montagem. Em quase todos os textos que encontrei, o cineasta russo Serguei Eisenstein é citado como o grande expoente desse cinema onde a montagem recebe magistral importância para a composição filmica. A pesquisadora Maria Dora Genis Mourão explica, que Eisenstein foi muito influenciado pelo contexto em que viveu na Rússia pré-revolucionária, e, posteriormente, na União Soviética. Para além do conteúdo político, que tematiza boa parte de sua filmografia, a estética adotada por Eisenstein, refletiu, segundo Mourão, um desejo particular de “conferir ao cinema o estatuto de arte que ainda não possuía”². Por isso, o cineasta objetivava encontrar singularidades que fizessem do cinema uma obra de arte autêntica, assim como qualquer outra modalidade artística, dotada de características que julgava essenciais à arte: dinâmica, expressividade e intelectualização sobre o fazer artístico. Características que, por sua vez, poderiam ser atingidas através de uma montagem intelectual.

² No texto, Maria Dora Genis Mourão, explica que o cinema, na época de Eisenstein, ainda era visto como uma arte impura “já que se constrói a partir das relações com outras formas de arte constituindo-se em uma síntese qualitativa delas.” Por isso ainda era preciso provar a autenticidade do cinema enquanto obra de arte. (MOURÃO, 2006: 245)

Considera (Eisenstein) que a obra de arte é necessariamente dinâmica e só se constitui como obra no processo de formação de imagens que ocorre na sensibilidade e na inteligência do espectador, isto é, no caso do cinema, um filme só se transformará em obra de arte ao ser projetado e permitir ao espectador a interação necessária. Esse processo é determinado pela montagem. (MOURÃO, 2006: p246)

O termo “montagem intelectual” faz referência ao processo estilístico que consiste na justaposição de dois planos com finalidade de comunicar um ponto de vista, uma metáfora, um sentimento, uma impressão ou uma ideologia. Para tanto, esse processo de montagem é vislumbrado não somente como um procedimento técnico no qual os planos são acoplados para traduzir o que está previsto no roteiro ou na cabeça do diretor, mas sim, como um processo fundamental de criação, organização e reflexão sobre o material trabalhado (MOURÃO, 2006: p233). Serguei Eisenstein foi um dos pioneiros na experimentação com a montagem intelectual.³

Essa articulação de planos pode produzir novos significados, ou simplesmente potencializar a força poética que, antes, os planos não possuíam isoladamente. Exemplos dessa montagem podem ser observados na clássica cena da Escadaria de Odessa em *Encouraçado Potemkin* (1925), em que o cineasta justapõem diferentes planos, focalizando personagens distintos: a mãe que observa o filho sendo pisoteado pela multidão, os militares que caminham em marcha, o carrinho de bebê que desce a escada, a reação de choque das pessoas. Tudo enaltece o horror dessa cena, construindo um ritmo frenético de pequenas narrativas de sofrimento, que ao fim revela ser um sofrimento coletivo. A montagem intelectual revela essa característica peculiar do cinema de Eisenstein em não estabelecer um protagonismo. Os planos são intercalados de modo que a massa de pessoas se sobressaia diante da individualidade de cada personagem/conflito.

O pesquisador Carlos Canelas (2010) explica que os cineastas soviéticos, contemporâneos à Eisenstein, tinham a “dupla missão de instruir as massas na história e na teoria dos seus movimentos políticos e, por outro lado, formar uma geração de jovens realizadores cinematográficos capazes de dar continuidade a este processo.” Desse modo, o cineasta extraí da montagem intelectual novas possibilidades estéticas, que reverberam o campo ideológico e político do pensamento, dando ao cinema outras camadas além da simples

³ Durante a pesquisa, me deparei com muitos termos para designar o estilo de montagem intelectual introduzido por Eisenstein, como: “montagem dialética”, “montagem discursiva”, “montagem paralela” e “montagem soviética”. Ainda que haja diferenças para os autores que designam tais termos, a concepção de justapor planos para criar um sentimento inexistente, é a mesma.

ação e do fácil treinamento. “É por isso que a montagem, pensada de maneira mais ampla, ou seja, para além do corta-cola, pode ser considerada como a base para pensar e fazer cinema” (MOURÃO, 2006: p232).

Em *O Mundo é Um Moinho* tentei trazer a montagem intelectual em algumas passagens, de forma simples e pontual, como na cena em que a atriz narra sua experiência negativa de quase afogamento e, após o *blackout*, está deitada no chão, de braços abertos, em uma sala de ensaio. Isoladamente, esse último plano não teria potência nenhuma na narrativa, mas colocado após um relato “traumático” de afogamento, ele transmite alívio, respiro, vida. A montagem intelectual também pode ser observada na transição da cena do VLT para a cena do bondinho de Santa Teresa, criando uma relação proposital de contraste e anacronia. Mais à frente falarei melhor sobre o processo de montagem de *O Mundo é Um Moinho*.



Imagens still de *O Mundo é Um Moinho*. Na primeira imagem vemos o VLT andando pela Praça Mauá (2017), enquanto na segunda vemos o Bondinho de Santa Teresa em meados dos anos 70. Isoladamente, cada plano tem sua significância particular, mas intercalados geram outros sentidos de reflexão acerca da história, espaço e tempo.

Outra técnica fundamental em meu trabalho foi o *found footage*, cujas raízes também foram suplantadas na vanguarda russa de Serguei Eisenstein. Mas talvez o cineasta Dziga Vertov seja o mais conhecido pelo aproveitamento e aprimoramento dessa técnica. *Found footage*, grosso modo, seria uma nomenclatura utilizada para designar filmes que são construídos a partir de imagens preexistentes ou como a própria tradução sugere, “sequência filmica encontrada”. No entanto, o que diferencia o uso da imagem de arquivo no documentário tradicional, expositivo, de filmes *found footage*, é o próprio caráter ensaístico. A imagem, neste último, não aparece como prova de que os acontecimentos narrados realmente aconteceram. No *found footage* a imagem é reciclada, reinventada e regurgitada, explorando novos sentidos, fugindo, portanto, de seu sentido original. “O termo diz respeito a

obras audiovisuais que contam com as etapas de apropriação da imagem, sua organização, seleção e montagem, prescindindo total ou parcialmente da etapa de filmagem, das funções e dos profissionais nela incluídos” (SILVA, 2015: p10).

A pesquisadora Sabrina Tenório Luna da Silva, em sua tese de doutorado, analisa os processos de visualidade, contexto e aproveitamento de imagens de arquivo por meio do *found footage*. Sabrina faz um verdadeiro mergulho histórico investigando as origens dessa técnica na vanguarda soviética, analisando a influencia de Dziga Vertov, que além de cineasta foi um grande estudioso e teórico. Vertov, assim como Eisenstein, pensou na essencialidade da montagem para consolidação do cinema enquanto uma obra de arte autêntica, diferenciada da literatura ou do teatro, por exemplo. A autora enfatiza que “a filmagem aparece na teoria vertoviana como uma etapa que pode ser eliminada, desde que as sequências necessárias para a montagem existam previamente”, isto é, para Vertov, a montagem é quem ditava a necessidade de inserção de imagens no filme, e não o contrário. Para tanto, partindo desse princípio, o uso de imagens preexistentes seria uma vantagem, já que além da apropriação crítica dos materiais, o fator econômico era levado em conta: a reutilização de imagens elimina a etapa mais onerosa e desgastante da produção, que normalmente é a filmagem. (SILVA, 2015: p10)

Para mim, ter essa noção foi fundamental, pois um dos meus maiores anseios durante a etapa de planejamento de *O Mundo é Um Moinho* foi eliminar, ao máximo, os custos com produção. Logo, realizar um filme-ensaio que utilizasse imagens preexistentes iria facilitar meu trabalho, tendo em vista que, posteriormente, o próprio de processo montagem iria me dar pistas sobre a necessidade de inserir (ou não) mais imagens. Por isso, gosto de dizer que foi a montagem quem ditou as regras de produção, roteirização e direção de *O Mundo é Um Moinho*, tanto que não houve uma hierarquia ou delimitação muito rígida no cronograma de realização de cada etapa. A escrita do roteiro, a montagem e todo direcionamento do projeto, se deram de forma simultânea: conforme fui encontrando as imagens de arquivo interessantes pro filme, fui pensando no texto que poderia vir em cima dessas imagens e na justaposição das imagens na *timeline*. Desse procedimento, inicialmente confuso e hermético, foram surgindo várias ideias-chave que, ao longo do processo, receberam a devida lapidação.

Retornando à pesquisa, pude constatar, sobretudo, que Vertov influenciou a introdução do *found footage* no cinema experimental, onde os materiais desprezados pelo cinema

comercial viriam a se tornar obras-primas⁴ nas mãos de artistas surrealistas como Joseph Cornell⁵. Enquanto isso, no cinema ensaístico, muitos diretores passaram a utilizar imagens preexistentes como forma de ironizar e criticar sistemas, linhas de pensamento e ideologias, postuladas pela grande mídia e pelo próprio cinema hollywoodiano. O trabalho de Vertov contribuiu e inspirou cineastas como Jean-Luc Godard, Chris Marker, Harun Farocki, Agnes Varda, Emilio de Antonio e Santiago Álvarez, cujas obras visivelmente trafegam pelas fronteiras esgarçadas e subjetivas, do documentário:

A influência da vanguarda russa no found footage teve como foco, em um primeiro momento, filmes mais próximos ao formato documental. Tal estética, porém, vem passando por aberturas e confluências que possibilitaram a utilização de uma linguagem mais subjetiva e partidária, questionando inclusive a possibilidade de veracidade dentro da representação imagética (...) O cinema documental pode ousar, arriscar, se aventurar nas suas reflexões, originar interpretações e também ressaltar a impossibilidade de conclusão. O ensaio trafega no campo das incertezas, das hesitações. (SILVA, 2015: p.28)

De uma análise mais geral, algumas características podem ser observadas na maioria dos filmes *found footage* recentes: a colagem de diferentes estéticas, materialidades, texturas e linguagens, com influência sensorial das artes plásticas, da música experimental, da poesia e da publicidade; a impureza na imagem; a performatividade; o excesso de imagens, hiperlinks e referências, que reproduz o próprio excesso de informação das sociedades contemporâneas.

O filme *Adeus à Linguagem* (2013), de Jean Luc-Godard Godard, pode ser um exemplo desse hibridismo de dimensões, camadas e possibilidades, em que o cineasta leva ao extremo o aproveitamento da imagem em suas inúmeras texturas: como a justaposição de imagens de celular, filmagem HD, televisão, fotografia analógica, material de arquivo, além da disposição 3D do filme. Como muitos críticos disseram: *Adeus à Linguagem* é um filme a ser experienciado e não, necessariamente, compreendido.⁶ Ou então, que a não compreensão

⁴ A autora faz referência ao uso do “lixo midiático”, que são cenas e outros materiais filmicos descartados da montagem de filmes comerciais Hollywoodianos. Essa apropriação no cinema de colagem do movimento surrealista era tido, então, como uma grande crítica ao modelo industrial de produção cinematográfica da época.

⁵ Joseph Cornell foi um artista ligado ao movimento surrealista, que dirigiu o filme narrativo *Rose Hobart* (1936) montado com imagens reeditadas de *East of Borneo* (1931), de George Melford. Na trilha sonora, Cornell utilizou músicas do disco “Férias no Brasil”, de Nestor Amaral. (SILVA, 2015: p31)

⁶ Fonte: <http://telatela.cartacapital.com.br/sem-a-abstracao-o-que-sobra-de-adeus-a-linguagem/> (Carta Capital, 2013)

narrativa seja catarse para se pensar o fascínio que temos hoje pela imagem, inseridos na cultura do excesso e do desperdício, da obsolescência tecnológica, que nos leva a própria perda da linguagem. É interessante perceber que o filme de Godard celebra a impureza da imagem e do som ao trabalhar as mais diferentes formas de visualidade e ruídos.

O *found footage* faz algo semelhante: rompe com a ideia de progresso tecnológico que, hoje, paira sobre o mercado audiovisual e publicitário, sempre na busca pela melhor qualidade da imagem. Filmadoras 4K; equipamentos sofisticados de estabilização de câmera; *softwares* de pós-produção que retocam, transfiguram e purificam a imagem. Pixels e mais pixels. Definição. Enquanto a tecnologia se renova estabelecendo novas tendências de visualidade e consumo de audiovisual, pautados numa suposta “qualidade e aprimoramento estético”, o *found footage* resgata e ressignifica tudo aquilo que é descartado ou arquivado. Desse modo, toda materialidade que é considerada obsoleta, imprópria, para o cinema convencional e para a publicidade, torna-se matéria-prima de qualidade pro cinema de montagem.

Por isso, creio que o *found footage*, enquanto regime estético, seja uma ferramenta poderosa de reflexão acerca das mudanças tão repentinhas no processo de experiência, consumo e produção de imagem, arquivo, memória e esquecimento – tão intrínsecos à contemporaneidade.

2.1.2. Rio de Janeiro, uma Cidade-Espetáculo

Em *O Mundo é Um Moinho*, a cidade do Rio de Janeiro é elemento fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Além de palco para as ações que se sucedem, em certo momento do filme, a cidade se transforma em personagem, sentindo as afetações e pulsões da atriz principal.

Num contexto mais plural, a cidade acumula memória em seus monumentos, relicários e paisagens. E a história se renova nos rituais cotidianos. No entanto, o passado histórico e os registros coletivos são disputados por grupos hegemônicos que selecionam a forma e o conteúdo daquilo que nos é documentado, visando sempre interesses maiores. À exemplo disso, podemos citar a grande mídia que, muitas vezes, acoberta, omite ou edita informações de acordo com seus interesses econômicos ou políticos. Ou mesmo, a censura velada que a classe artística vem enfrentando após o golpe – agenciamento e fiscalização daquilo que pode ou não ser levado ao público.

A cidade do Rio de Janeiro sedimentou, ao longo dos séculos, uma materialidade cultural própria. E nesse processo de sedimentação e seleção de materialidades, pontuamos a iniciativa de reformulação urbana de Pereira Passos, entre 1902 a 1906, quando prefeito do Rio. Sob influência da *Belle Époque* francesa, Passos visionava um Rio de Janeiro esplêndido, moderno, com a civilidade e atmosfera europeia, mesmo que para isso fosse preciso apagar violentamente os resquícios do passado colonial e escravocrata na paisagem da região central da cidade. Casas populares foram abaixo para dar espaço às largas avenidas, prédios modernistas e centros comerciais, corroborando para a expulsão de pessoas para regiões periféricas de forma desordenada e sem algum planejamento. num processo civilizatório, higienista e racista de

Dessa forma, a transformação era regimentada e outorgada em nome do progresso do Rio de Janeiro; progresso que, por sua vez, contemplaria apenas os anseios particulares de uma elite branca, em detrimento da população mais pobre, de maioria negra, à mercê dos contrastes sociais que, sobretudo, perpetuam até os dias de hoje. Em 2011, a pesquisadora e professora da UFRJ, Beatriz Jaguaribe, escreveu na coluna *Prosa do Jornal O Globo*, sobre a recente “dinâmica fase de repaginação e reurbanização devido aos megaeventos da Copa de 2012 e as Olimpíadas de 2016”. Ela cita o projeto de revitalização do porto do Rio de Janeiro, comparando os processos de modernização urbana na época de Pereira Passos e, na atualidade, sob gestão do ex-prefeito Eduardo Paes. “Uma nova imagem da cidade que se apropria do passado histórico enquanto memória, consumo, espetáculo e legado cultural.” A história se repete.

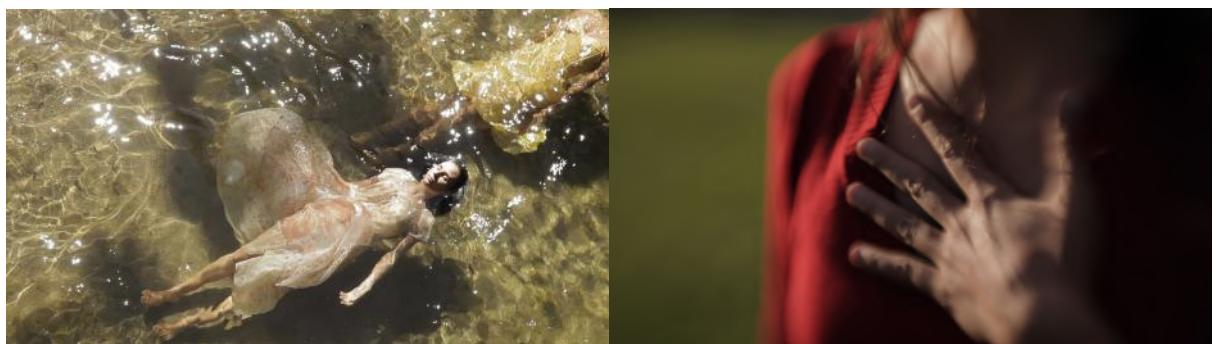
O espetáculo se torna prioridade – pelo menos é o que as políticas culturais no Rio de Janeiro tem-se revelado. Segundo o pensador Guy Debord, espetáculo “não é apenas um conjunto de imagens, mas a relação social entre as pessoas, mediada pelas imagens”, isto é, a cidade não é espetáculo por conta das imagens que são intencionalmente produzidas para consumo midiático-cultural, mas sim pelas relações, interações e mediações que as pessoas estabelecem entre os imaginários e realidade, em si.

Para divulgação da candidatura do Rio às Olimpíadas de 2016, Fernando Meirelles dirigiu um vídeo em que atores de várias nacionalidades entonam a clássica canção “Cidade Maravilhosa”, dançam, praticam esportes, batucam, enquanto a fotografia impecável revela os principais pontos turísticos da cidade. A felicidade espontânea no rosto das pessoas. A exuberância da floresta tropical. Quase todos os clichês possíveis sobre o Rio maravilhoso. Curiosamente, o diretor de *Cidade de Deus* (2002), se esqueceu de ilustrar também o morro, a

periferia e os contrastes sociais da cidade – retratados de forma tão crua e hiperrealista em seu filme de maior sucesso. A pobreza foi excluída da campanha – talvez, não por uma escolha do diretor, mas exigência do comitê brasileiro de marketing e turismo – fato é, que a edição e seleção da realidade foi muito escancarada, recebendo diversas críticas na época de seu lançamento. Nessa perspectiva, o Rio de Janeiro se consolida como uma cidade-espetáculo, sendo palco de imaginários extremos (bons e ruins) que, por vezes, não dialogam com a experiência de realidade. Nós somos o público desse espetáculo.

2.1.4. Referências filmicas

Os filmes de Petra Costa foram as primeiras referências que me vieram à mente quando iniciei a pesquisa sobre memória, intimidade, performance e afeto no cinema contemporâneo. Desde que assisti *Elena* (2012), fiquei encantado com as possibilidades que as imagens de arquivo e dispositivo oferecem a um pesquisador. Do âmago do arquivo familiar de Petra, surge uma obra ousada, extremamente poética, híbrida, que permeia as fraturas entre a certeza do presente e a fragilidade de um passado que tenta se recompor através de imagem.



Imagens *still* de *Elena* (2012), de Petra Costa.

O filme é atravessado pelo trauma da morte da irmã de Petra, que se matou quando a diretora tinha apenas sete anos. Numa busca por vestígios, Petra seleciona um corte de três horas de filme de família, e para realizar o filme, opta investigar o incidente através de paralelismos, em que é narrada a trajetória da irmã juntamente com a narrativa de si mesma – uma forma sublime de expurgar o lugar mais sombrio e intacto de seu passado. “O tratamento da luz e da imagem desfocada tem efeito especial nessa travessia. Figuras da fusão dos corpos, ambíguas, instáveis, se ligam às vezes à nossa dúvida diante de um rosto – é Petra ou

Elena?” (XAVIER, 2014, p. 10). Nesse âmbito, a beleza e poesia do filme ganham força através de um discurso subjetivo, que ora permeia o documentário tradicional com voz-guia de entrevistados, relatos que sustentam e organizam o filme, ora transborda à performatividade da própria diretora.

Segundo Bill Nichols, o modo performático em se documentar uma história permite “um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (NICHOLS, 2005: 170). *Elena* traz esse caráter ensaístico, entrelaçando a performance, enquanto fuga à representação da realidade, com a reflexão acerca do mundo. O documentário performático se expande, portanto, para questionamentos que vão além do próprio indivíduo ou história pessoal que está sendo contada: a intimidade é revelada com licenças poéticas, exterioriza-se, e provoca o espectador com questões filosóficas, de grandeza afetiva ou emocional; questões que não serão necessariamente respondidas dentro do próprio filme. A performance, aqui, é entendida como um elemento transgressor, ruptura ou lacuna, um espaço propositalmente vazio sem representação ou verdades únicas. Exatamente para que o espectador encontre respostas a partir da própria digestão daquilo que viu, ouviu, sentiu. Diferentemente do cinema direto, o documentário performático assume uma posição crítica onde se recusa representar a realidade de forma objetiva, assumindo a impossibilidade de uma representação fiel da realidade, e trazendo, assim, uma nova concepção para se abordar o real. Foi a partir desse estudo inicial sobre filme-ensaio no documentário performático e intimista de Petra, que comecei a pensar a estrutura de *O Mundo é Um Moinho* – que acabou bebendo também de outras fontes. Veremos mais à frente.

A filmografia de Petra também foi referência para minha pesquisa de fotografia. Tanto *Elena* (2012) quanto o curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2008) possuem uma direção de foto que aspira a representação da memória: imagens sempre etéreas, quase impressionistas pelo modo como imprime a cor pincelada à luz natural, os reflexos reluzindo sob a lente gerando o efeito *flare*, e o desfoque inteligente trazendo esmaecimento e inexatidão à imagem. Cabe pontuar que a fotografia de *Olhos de Ressaca* é assinada por Eryk Rocha e a montagem, por Ava Rocha. Os filhos de Glauber ajudaram Petra a esculpir uma reflexão profunda sobre memória e tempo, utilizando tanto imagens do passado colhidas do ambiente familiar dos avós de Petra, como imagens da atualidade, captadas pela câmera sensível de Eryk. Na montagem, Ava instaura um jogo entre presente e passado a fim de se narrar a trajetória duradoura de um casal feliz, Vera e Gabriel, avôs de Petra Costa.

Em *O Mundo é Um Moinho* tentei utilizar efeitos de luz natural semelhantes aos de *Olhos de Ressaca*, com grande aproveitamento do foco para esmaecer a imagem. A montagem também se utiliza de paralelismos entre arquivo e filmagens atuais, num jogo sensível de passado e presente, memória e realidade. Porém, a grande diferença é que Petra trabalha, nesses filmes, com arquivos de família onde a afetividade entre pesquisador e matéria-prima se estabelecem de forma bastante natural. Meu objetivo, contudo, foi trabalhar com *found footage* de arquivos de acervos públicos. Minha vontade era de me apropriar de imagens estranhas ao meu universo particular para, então, criar uma narrativa inteiramente do zero. Dessa necessidade e fome de pesquisa filmica, mergulhei na filmografia de outro cineasta – que inclusive, muito influencia Petra Costa – o francês Chris Marker.



Imagens *still* de *Olhos de Ressaca* (2008), de Petra Costa. A primeira é extraída do arquivo de casamento de Vera e Gabriel, enquanto a segunda integra a filmagem de Eryk Rocha. Nota-se a qualidade das imagens esmaecidas à luz natural.

Chris Marker, considerado um dos grandes expoentes do ensaio filmico, foi essencial no meu estudo. No filme *Sem Sol* (1982), Marker mescla imagens documentais de um viajante pelo continente africano, Japão e Islândia, com introdução de reflexões filosóficas por meio da narração de algumas cartas. Conseguimos, assim, vislumbrar o hibridismo tênue entre sonho, cinema e poesia. As distâncias geográficas são encurtadas através de uma montagem muito perspicaz, mas nada se sabe sobre as distâncias temporais: não fica claro ao espectador o tempo ou momento em que o material filmico foi produzido. Nesse sentido, *O Mundo é Um Moinho* absorve esse aspecto anacrônico da montagem de *Sem Sol*, que utiliza a falta de clareza temporal para construir um emaranhado de imagens que são, sobretudo, lembranças dos narradores.



Imagens *still* de *Sem Sol* (1983), de Chris Marker.

Segundo Julia Fagioli “as imagens de *Sem Sol* e a forma como são organizadas contemplam a natureza da memória e da história, criando para elas um novo sentido, a partir da imaginação daquele que descreve, daquele que narra, daquele que monta e, por último, daquele que as olha”. Essa fala é evidentemente uma descrição característica do *found footage*, em que a imagem se desloca de seu contexto original, para então, mesclar-se a outro contexto, recriando novos sentidos e possibilidades de mundo, novas narrativas, tanto para o espectador como para o realizador que as cria.

Tratando-se de ensaio filmico, não poderia deixar de citar Agnès Varda como referência. Varda, juntamente com Chris Marker, é inovadora ao construir, através do documentário, dispositivos para expurgar poeticamente seu encontro com o mundo. Em *Salut les cubains* (1963), a cineasta faz um filme em homenagem à Cuba, utilizando-se de fotografias que captara durante sua estadia na ilha. O modo como Varda utiliza o comentário em *voz off* para expressar engajamento e afetividade em relação às imagens que presenciara, me serviu de base para estudar os tipos de narração e as reverberações possíveis que tais escolhas narrativo-sonoras poderiam suscitar no meu projeto. Coexiste, também, o fato de que em *Salut Les Cubains* a narração é feita por uma mulher: no caso, a própria Agnès Varda, algo pioneiro, até então, em documentários falados.

Se hoje a narração em off feita por uma mulher pode parecer opção banal, é fundamental lembrar que esse procedimento inexistia na tradição do cinema documental. Desde que o documentário tornou-se falado no final dos anos 20, desde que as imagens tornaram-se meras ilustrações de um comentário, que a voz que narra é uma voz masculina, desencarnada, “voz de Deus”, que tudo vê e tudo sabe. (LINS, 2009: 107p.)

Em *O Mundo é Um Moinho* a voz que conduz a narrativa é também feminina. Por isso, foi imprescindível o estudo das filmografias de Petra Costa e Agnès Varda, que naturalmente estetizam a voz feminina no documentário. Ambas dão nuances a essas vozes, permitindo ir além da “voz de Deus” onipresente e masculina; nuances que fazem a voz transitar do íntimo para o plural – de modo fluido e delicado. Arlindo Machado, faz uma pontual referência à distinção de voz inserida no filme-ensaio: uma voz “não é de um narrador convencional, como aquela que se ouve em alguns documentários tradicionais: é uma voz sussurrada, em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento” (MACHADO, 2003).

Além da influência no estilo de *voz off*, destaco a edição de som de Agnès Varda como inspiração para a sonoplastia de *O Mundo é Um Moinho*. A coreografia das imagens sobrepostas à trilha e à narração de Varda é inebriante. Busquei referências em *Salut les cubains* para realizar experimentos com som ambiente, trilha, *voz off*, silêncio e momentos de *blackout*, em meu filme, de forma que as imagens – ou a ausência delas – adquirissem sua máxima potência expressiva.



Imagens still de *Salut les cubains* (1963), de Agnès Varda.

Enquanto recorte temático, o filme *Crônicas da Demolição* (2015), de Eduardo Ades, me trouxe a visão sobre o uso de imagens de arquivo do Rio de Janeiro em outro tipo de documentário, que é mais expositivo e menos ensaístico. No filme de Ades, também observamos as transformações na cidade a partir da controversa demolição do Palácio Monroe, em 1976, situado na atual Praça Mahatma Gandhi, Cinelândia, onde funciona hoje um estacionamento subterrâneo. *Crônica da Demolição* levanta alguns questionamentos que tento suscitar em *O Mundo é Um Moinho*, como, por exemplo, a desconstrução de legados históricos, o desmonte social e a própria obsolescência tecnológica – fenômenos tão intrínsecos ao *modus operandi* da atual fase neoliberal do capitalismo.

Todavia, o filme de Ades nos apresenta a temática a partir da objetividade dos fatos, percorrendo uma narrativa realista e expositiva. Conta com entrevistas de personalidades: políticos, economistas, engenheiros, arquitetos, artesãos, etc., correlacionados ao advento da demolição do Monroe. Desses relatos, a montagem visa entender o modo como esse acontecimento reverbera, ainda hoje, na formação identitária e cultural da cidade do Rio de Janeiro.

Ades nos dá pistas para entendermos o processo de demolição do Monroe. A primeira é de ordem artística: no qual é revelada a opinião de arquitetos modernistas, que, liderados na época por Lucio Costa, rejeitavam o estilo eclético e “ultrapassado” do Monroe. A segunda é de ordem econômica: o Estado buscava investir em obras de engenharia e construção civil, pois a geração de emprego era uma das prioridades da pauta governista. A terceira é de ordem política: com a transferência da capital para Brasília, o Palácio Monroe perdia sua finalidade primordial de abrigar o Senado Federal, porém, a arquitetura ainda resguardava o símbolo de poder, austeridade e democracia. Parando pra pensar que o país vivia sob uma ditadura militar, era conveniente ao governo o apagamento de qualquer legado político ou passado histórico democrático, representado pelo Monroe.⁷



Imagens still de *Crônicas da Demolição* (1983), de Eduardo Ades.

Por fim, cito *Triste Trópico* (1974), de Arthur Omar. Revisitar essa obra “antidocumental” foi muito importante para minha pesquisa filmica, pois eu precisava contextualizar o filme-colagem no cinema de montagem brasileiro.⁸ *Triste Trópico* é considerado um filme emblemático em muitos aspectos. Para além das experimentações com

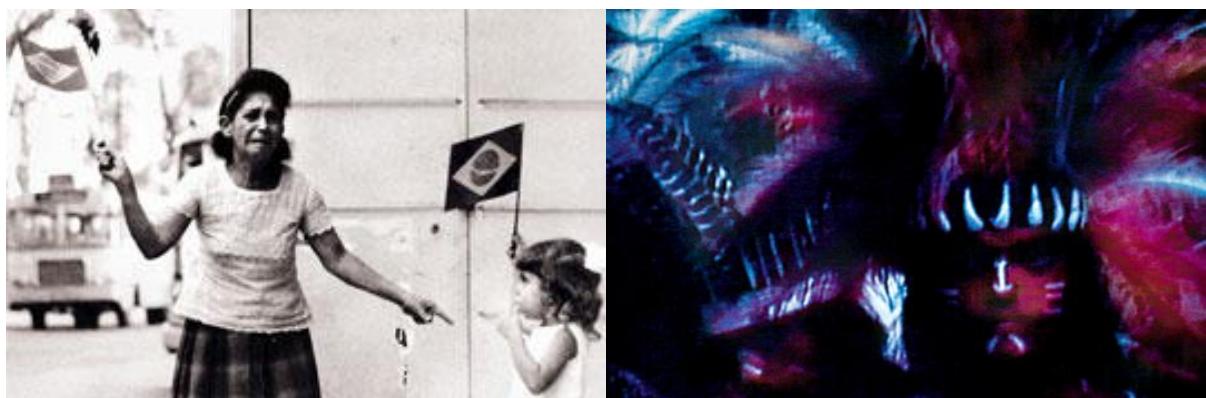
⁷ Informação extraída da reportagem:
<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/05/1883012-falta-de-didatismo-demole-filme-sobre-palacio-monroe.shtml>

⁸ Crítica de *Triste Trópico*: <http://www.revistacinetica.com.br/tristetropico.htm> (Revista Cinética)
<http://www.revistacinetica.com.br/tristetropico.htm>

a imagem e o som, em que estabelece uma associação radical dos materiais no processo de montagem, Omar problematiza o documentário em relação à própria concepção de documentário.

A história dos usos das imagens documentais revela e constitui um papel de registro do mundo e o estabelecimento de um determinado pacto narrativo que orienta a leitura de documentários enquanto índices da realidade. Estas convenções e as formulações que compõem o documentário tradicional em uma composição determinada historicamente influenciam fortemente a definição do filme documentário e orientam a expectativa da audiência. (BEZERRA, J., 2008: Cinética)

Portanto, em tom de sátira, Omar faz uso da colagem e da polifonia para, exatamente, questionar o lugar de alteridade do documentário enquanto janela de representação da realidade, tendo em vista a impossibilidade de representação do real como, de fato, o é. Nesse sentido, voltamos à ideia percussora do documentário performático, discutida no início desse subcapítulo com *Elena*. A performatividade, como modo de documentar o mundo, é um estilo que se abnega do compromisso de representar o real de forma objetiva, pretensiosa ou pragmática, dando espaço para que o espectador enxergue e projete a realidade de acordo com suas próprias convenções.



Imagens *still* de *Triste Trópico* (1974), de Arthur Omar.

O Mundo é Um Moinho bebe apenas alguns goles da crítica construída pelo manifesto “antidocumentário” de Omar. Como diretor, eu não quis utilizar a ironia ou excesso de colagem como recursos expressivos. No entanto, a polifonia é introduzida para quebrar a exclusividade discursiva da *voz off* da narração: ouvimos ao longo do filme a voz da rádio, dos manifestantes, das mulheres na Marcha das Vadias, com intuito de preencher o filme com múltiplas vozes viventes da mesma realidade: a contraditória e desigual cidade do Rio de Janeiro.

2.2. O roteiro

2.2.1. Sobre o título

O título *O Mundo é Um Moinho* é, sem sombra de dúvidas, inspirado na canção homônima composta pelo nosso admirável mestre Cartola. Escrita em 1974, a música tornou-se popularmente conhecida após seu lançamento, sendo mais tarde regravada por Cazuza, Ney Matogrosso e Bete Carvalho, e desde então muito se especula acerca de sua criação, sendo a história mais verídica a de que Cartola compôs a música para sua filha adotiva, Creuza Francisca. A letra de *O Mundo é Um Moinho* seria como um conselho de alguém com muita experiência e bagagem na vida à alguém que está apenas começando sua jornada, repleto de sonhos, convicções e paixões ainda por viver.

“Ouça-me bem, amor
 Preste atenção, o mundo é um moinho
 Vai triturar teus sonhos, tão mesquinho
 Vai reduzir as ilusões a pó
 Preste atenção, querida
 De cada amor tu herdarás só o cinismo
 Quando notares estás à beira do abismo
 Abismo que cavaste com os teus pés”

(Trecho da canção *O Mundo é Um Moinho*, de Cartola)

Como podemos analisar no trecho acima, Cartola utiliza o modo imperativo nas conjugações verbais “ouça-me” e “preste atenção” enfatizando o tom preocupado de recomendação, aviso, súplica, que a música em si transborda.

Sobretudo, há boatos de que Creuza, após sair de casa, enfrentou inúmeras dificuldades pessoais, incluindo envolvimentos em relacionamentos abusivos, o que explicaria os três últimos versos: “De cada amor tu herdarás só o cinismo / Quando notares estás à beira do abismo / Abismo que cavaste com os teus pés”. Porém, como são apenas especulações, cabe ressaltar o precioso valor universal que a letra carrega.

Um moinho consiste numa instalação mecânica que visa à fragmentação ou Trituração de materiais brutos, principalmente grãos e cereais. Ele pode ser movido através da energia

dos ventos, da água em correnteza, ou da tração animal. Sua finalidade é reduzir esses grãos, transformando-os em farinha. Esse aspecto do moinho, é a grande metáfora pra Cartola expressar a crueldade de um mundo que, muitas vezes, esmaga nossa subjetividade de sonhos, desejos, expectativas, anseios e aspirações, transformando tudo em pó, frustração.

Cartola sempre teve uma vida humilde. Nascido no bairro do Catete, em 1908, tomou gosto pelo samba ainda menino quando a tocar cavaquinho e violão com o pai. Nessa fase, passando por dificuldades financeiras, precisou se mudar para o Morro da Mangueira junto com sua numerosa família. Perdeu a mãe ainda na adolescência, precisou abandonar os estudos e começou a trabalhar como servente de obra. Mais tarde, junto com um grupo de amigos sambistas do morro, Cartola criou o Bloco dos Arengueiros, que em 1928, fundaria a Estação Primeira de Mangueira.⁹ Apesar, de sua vasta trajetória na música e na boêmia do samba, apenas em 1974, aos 66 anos, Cartola irá gravar o primeiro disco, que incluiu diversos clássicos como *As Rosas Não Falam*, *O Mundo é Um Moinho*, *O Sol Nascerá*, *Alvorada* e *Alegria*. Não à toa, a biografia de Cartola se confunde com a história do samba e é sempre aclamado por suas raízes.

Talvez, por conta da consagração tardia de seu trabalho, conseguimos observar tamanha maturidade, polimento, paixão e vigor em suas canções. *O Mundo é Um Moinho* possui uma melodia saudosista mixada à uma letra potente que é exteriorizada pela voz rouca e onipresente do sambista. A sensibilidade da canção gera reflexão sobre a perda da ingenuidade, o processo de despertar da consciência e o choque de realidade para com o mundo, – todas essas afetações, passam a instigar o processo de idealização e materialização do filme homônimo.

Através do filme-ensaio foi possível expurgar sentimentos análogos aos que a música me transpassa: a nostalgia, a saudade, a solidão, a fragmentação, a desilusão. A partir desses blocos de sensação, tento, no meu ensaio filmico, encontrar novas fibras pra tecer a subjetividade mnemônica das imagens que se criam a partir da canção. O palco para esse ensaio é a cidade do Rio de Janeiro – que também se apresenta como personagem – e a atriz que conduz a narrativa e cria relações de empatia e espacialidade com esse palco, é Débora Santos (Deborah Sargentelli).

⁹ Fonte: Dettmar, U. (11 de outubro de 1978). «Cartola». Almanaque da Folha. almanaque.folha.uol.com.br. Consultado em 4 de novembro de 2017

2.2.2. Construção da personagem

A personagem Débora tem 22 anos, estuda teatro, e está começando a entender melhor as relações de alteridade com as personagens que interpreta e os aspectos político-espaciais da cidade em que mora, Rio de Janeiro. Débora é a personificação de muitas anseios pessoais e histórias que eu mesmo vivenciei.

Quando comecei a pensar essa personagem, também estava com meus 22 anos, morando em Copacabana, e estava imerso em indagações sobre meu passado. Lembrei do primeiro contato que tive com o mar, em Peruíbe, cidade litorânea de São Paulo, e da experiência traumática de quase ter me afogado. Essa e outras lembranças me vinham à tona – imagens, sons, cheiros, toques – e eu pensava em ferramentas pra representar minhas memórias pessoais através de um filme poético, sem necessariamente utilizar imagens de arquivo pessoais, de família.

Para tanto, também queria transpor minhas experiências a um universo feminino, compondo, cuidadosamente, uma narrativa feminina com mais coralidades. Com ajuda da atriz (e amiga) Deborah Sargentelli, ex-aluna da Escola de Comunicação da UFRJ, tive abertura para cocriar uma personagem fictícia que desse voz e vazão aos meus relatos, contextualizando-os num universo próprio. Deborah é atriz e escritora, com pontos de vista e filosofias muito semelhantes aos meus, por isso foi imensamente construtivo o processo de criação da personagem e o direcionamento de sua narrativa.

A cidade do Rio de Janeiro também pode ser identificada como personagem central do filme. Pois é através do paralelismo entre Débora e a cidade que o jogo dramatúrgico se estabelece: um jogo em que as memórias individuais da atriz se confundem com a memória coletiva da cidade. Uma se apropria das memórias da outra para cocriar um contexto, um discurso. As personagens estão em construção e desconstrução o tempo todo, como observamos nas imagens do centro da cidade em demolição, por exemplo: não há espaço para veracidade, certezas, convicções, estabilidade ou ponto final. Vemos apenas um amálgama de lembranças isoladas e elipses. A incerteza é o conflito que move as personagens, pois não sabemos ao certo o que aconteceu no passado de Débora, e nem podemos adivinhar o que acontecerá com a cidade nos próximos anos. Tanto no filme como na vida real, o futuro da “cidade maravilhosa” é um eterno e desconhecido devir.

2.2.3. Tempo e espaço

O Mundo é Um Moinho revela imagens de diferentes épocas do Rio de Janeiro, concentrando-se principalmente nos bairros de Copacabana, Lapa, Cinelândia e Centro. A ideia era exatamente brincar com o anacronismo das imagens, sobrepondo-as de forma cuidadosa e honesta com uma narração em *voz over*, captada no atual contexto sociopolítico de 2017.



As imagens de arquivo iniciais ilustram a praia de Copacabana entre os anos 30 e 50.



Crianças brincam à beira-mar enquanto são observadas por adultos. Placas de trânsito indicam o espaço geográfico da cena. Depois, uma mulher fica em evidência no quadro.

É curioso perceber o figurino que vestem: roupas de banho discretas e tocas na cabeça, para proteger os cabelos. Talvez esse detalhe seja a marca temporal mais notória do arquivo.

Cerca de 80% do filme se dá em ambiente externo, aberto, e 20% em ambiente interno, fechado. As cenas em que Débora performa ou as cenas que se relacionam com teatro são internas. As locações utilizadas para essas filmagens foram o Espaço do Grupo Teatral Moitará, sediado na Lapa, e um dos contêiners da Escola de Comunicação.

Durante a pesquisa, deparei-me com muitas imagens do centro do Rio antigo: os Arcos da Lapa; o bondinho de Santa Teresa em circulação; a Cinelândia com o extinto Palácio

Monroe; a Matriz da Candelária; o Morro da Providência; e toda região central que permeia a extinta Avenida Perimetral. Tentei aproveitar todos esses espaço no roteiro de forma concisa e bem estruturada, visando uma narrativa que ilustrasse não somente a paisagem ou o cenário, mas também, que fosse capaz de extrair vida, resistência e movimento.



Imagens da reestruturação da Lapa em 1970.



Imagens do Morro da Providência em 1973.

Além das locações cristalizadas nas imagens de arquivo, filmamos outros espaços e eventos utilizando dispositivo móvel (celular), como a passagem do VLT pela Praça Mauá, o Museu do Amanhã e a Marcha das Vadias RJ na orla de Copacabana. Esses registros foram feitos entre 2016 e 2017.



Imagens de uma manifestação contra Michel Temer em 2016.



Imagens da Marcha das Vadias 2016.

A espacialidade é muito importante para o filme, tendo em vista que a cidade do Rio de Janeiro se transforma, ao longo da narrativa, em personagem principal, e participa do conflito-ação que rege o fluxo de pensamento de Débora. Por isso, estruturalmente se faz essencial iluminar diferentes localidades do Rio de Janeiro revelando, assim, sua magnitude, mas sem deixar de escancarar também suas desigualdades e exclusão. A dificuldade, no

entanto, foi em encontrar imagens de arquivo que mostrasse lugares fora do eixo centro-zona sul – como as imagens do Morro da Providência, por exemplo - e encaixá-las de forma despretensiosa no universo temático do filme.

2.2.4. A narrativa

A narrativa documental vem à tona com a vontade do autor de contar sua versão de uma história ou da impossibilidade de esquecê-la - memória vazia, a não-lembrança, o trauma, a memória inquieta - Debora é a personificação de uma cidade que guarda inúmeras lembranças e imaginários do passado, revelando camadas de subjetividade. A personagem parte de uma individuação para um processo de coletivização: Debora fecha os olhos pra se lembrar de uma experiência pessoal que a marcou na infância, e dessa lembrança singular outras vem à tona, num desencadeamento poético e mnemônico. Memórias marcantes da cidade do Rio de Janeiro colocam Debora no *locus* de uma habitante qualquer da cidade, culminando na cena final em que some no meio da multidão de mulheres na Marcha das Vadias.

O plano inicial se conecta diretamente à cena final estabelecendo uma narrativa cíclica, mas ao mesmo tempo, aberta. Para adquirir ritmo e progressão, tracei no roteiro algumas linhas binomiais que norteassem a trajetória da personagem entre a subjetividade e a objetividade; da imaginação à realidade; do indivíduo pro coletivo. Esse processo de fruição teve bastante influência na poesia de Carlos Drummond de Andrade.

Assombrado pelo passado e angustiado pelo futuro, o eu-lírico de Drummond se detém num presente tensionado pela crueldade que se revela o mundo. O escritor Affonso Romano de Sant'Anna irá dividir a obra de Drummond em três momentos: “Eu maior que o mundo”, marcada pela poesia pessoal e irônica; “Eu menor que o mundo”, impulsionada pela poesia social; e “Eu igual ao mundo”, abrangendo a poesia metafísica. Enquanto, no primeiro momento, o poeta ironiza os costumes e a sociedade através do olhar satírico, subjetivo, num segundo momento mostra-se engajado às questões sociais da civilização que se forma a partir da Segunda Guerra, com sucessão da bipolarização do mundo na Guerra Fria. Drummond se entrega à um lirismo mais objetivo, cético, concreto e questionador. Desse modo, o percurso narrativo de Debora em *O Mundo é Um Moinho*, tenta aproximar-se da transição poética vivida por Drummond. No caso de Debora: “minhas memórias pessoais são maiores que o

“mundo” se transformam em “minhas memórias pessoais são insignificantes diante do mundo”.

Durante a pesquisa, encontrei trecho de um texto que Drummond escreveu para Cartola sob o título *Cartola no Moinho do Mundo*, publicado pelo Jornal do Brasil em 27 de novembro de 1980:

“Cartola devia estar muito ferido para dizer essas coisas tão amargas. Hoje não está. O moleiro não é ele, nem eu, nem qualquer um de nós, igualmente moídos no eterno girar da roda, trigo ou milho que se deixa pulverizar. Alguns, como Cartola, são trigo de qualidade especial. Servem de alimento constante. A gente fica sentindo e pensamento sempre o gosto dessa comida. O nobre, o simples, não direi o divino, mas humano Cartola, que se apaixonou pelo samba e fez do samba o mensageiro de sua alma delicada. O som calou-se, e “fui à vida”, como ele gosta de dizer, isto é, à obrigação daquele dia. Mas levava uma companhia, uma amizade de espírito, o jeito de Cartola botar lirismo a sua vida, os seus amores, o seu sentimento do mundo, esse moinho, e da poesia, essa iluminação.” (DRUMMOND, 1980).

A canção de Cartola sempre me lembrou o lirismo de Drummond. Ambos falam sobre a impotência diante do mundo. Fiquei surpreso e feliz em tomar conhecimento da existência dessa carta-homenagem. Dois artistas inigualáveis. Dois gênios. Duas inspirações para mim.

Outro disparador para construção dramatúrgica do filme foi o teatro. A partir da perspectiva que Debora é, também, atriz, foi possível destrinchar e ampliar o campo semântico-sensorial que as palavras “teatro”, “performance”, “palco” e “espetáculo” poderiam suscitar ao longo do filme. Pude, então, relacionar a ideia de espetáculo (DEBORD, 1967) com a própria espetacularização da cidade do Rio de Janeiro, que vende um *branding* de imaginários sociais (JAGUARIBE, 2011). Por um lado temos a representação da cidade tropical, cartão postal, carnavalesca, praia de Copacabana, biquíni, futebol. Por outro lado, a representação hiperrealista da violência no subúrbio. Não há meio termo. Não há respiro. A “cidade maravilhosa” é sempre vislumbrada em seus extremos pela construção midática-identitária, em geral. Diante dessa constatação, tentei ilustrar um Rio de Janeiro em desconstrução.

A inserção do trecho do pensador e dramaturgo irlandês Samuel Beckett, na penúltima cena, parte dessa ideia de desconstrução e do esgotamento de sentidos no filme. A obra de Beckett é marcada pela intensa crítica à sociedade de consumo e à modernidade. O esforço

em expressar a perda de sentidos na condição humana se concretiza através de uma poesia visceral ou tragicômica, com personagens presos em situações sem solução, forçados a executar ações repetitivas ou sem sentido, enredos que são cílicos ou muito expansivos. O absurdismo se torna pujante em momentos de crise, por isso, quis pontuá-lo no filme para questionar a realidade “absurda” que estamos vivendo no cenário sociopolítico do país, atualmente, ainda mais agravante na cidade do Rio de Janeiro.

3. PRODUÇÃO

3.1. Fotografia

O hibridismo entre imagens de arquivo e imagens capturadas por dispositivo móvel é evidente no filme. Tendo em vista a essencialidade desses dois tipos de imagem para efetuar a montagem paralela e os anacronismos que propus, irei esmiuçar, nesse subcapítulo, as concepções de arquivo, memória e esquecimento, além de detalhar o procedimento de aquisição das imagens no Arquivo Nacional.

3.1.1. Arquivo & Memória

Em sua obra *Mal de Arquivo* (1995), Derrida questiona o conceito de arquivo como objeto detentor de alguma “verdade”, enfatizando a origem da terminologia da palavra, que vem do grego *arkheîon*: endereço, domicílio ou residência dos cidadãos responsáveis pela segurança, legislação e interpretação daquilo que viria a ser o arquivo. Segundo Derrida, esse conceito de arquivo atravessa, sobretudo, relações de poder e de mérito, quando os lugares de registro histórico, de acumulação e difusão de memória, perpassam uma “curadoria” muito atrelada à tradição judaico-cristã e platônica. A pesquisadora Sabrina Tenório irá provocar: “o que e por que seria digno de transformar-se em arquivo?”

Rodrigo Guimarães (2011), lembra que Nietzsche e Freud foram uns dos primeiros pensadores a se oporem à tradição judaico-cristã que estabeleceu os lugares de registro, de organização do pensamento e distribuição da “verdade” sob a luz da razão ocidental:

Na concepção de Nietzsche, a verdade, ou as maneiras de designação uniformemente válidas para as coisas, fia-se nas formas de esquecimento, sendo estas recobertas por uma teia rígida e regular construída por uma “rubricação em rebanho”. Portanto, o tão difundido desejo de alcançar a verdade diz respeito apenas às consequências agradáveis da “verdade” e não aos seus efeitos destrutivos. (GUIMARÃES, 2011: p180)

Nietzsche sublinha o termo “rubricação em rebanho” para designar o modo totalitário no qual a memória e o esquecimento são agenciados na cultura ocidental, sob perspectivismo

de um projeto iluminista de mundo, científico e racional. Assim, a busca pela “verdade” ocorre somente mediante à demonstração, à análise e ao escopo da razão, ignorando qualquer experiência sensível ou inata de aquisição de conhecimento. Portanto, na tentativa de organizar as relações sociais, segundo uma “verdade” racional, mantendo seu suposto “equilíbrio” e *status quo*, nos é imposto um sistema de pensamento opressor que, em muitos momentos da história mundial recente, mostrou-se extremamente destrutivo.

O filósofo Andreas Huyssen, em seu livro *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia* (2000), faz uma análise muito interessante sobre a ascensão da cultura da memória nas sociedades ocidentais, relacionando fatos históricos para justificar o processo de “musealização”¹⁰, luta contra o esquecimento, e outros fenômenos, como o *boom* das modas retrô, a comercialização da nostalgia, e o surgimento de espaços virtuais para registro, armazenamento e coletivização de memórias pessoais, como os blogs. Huyssen inicia seu texto relembrando um trauma histórico bastante específico: o Holocausto nazista. O autor argumenta que esse evento se consolidou, com o passar do tempo, em uma memória coletiva muito forte e presente na narrativa ocidental, que simboliza, sobretudo, a falência do projeto iluminista de mundo, “servindo como prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sobre sua capacidade constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades e de tirar as consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada” (HUYSEN, 2000: p13).

Huyssen fala sobre o processo de armazenamento de memória, que se intensifica no ocidente após a década de 1980 com a democratização dos países colonizados e o fim das ditaduras na América Latina, por exemplo, o que ampliou a importância da preservação, resistência, autonomia e reafirmação das culturas locais e minoritárias.

Não há dúvidas de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou há talvez algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? Algo que seja, de fato, específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje e que não tenha sido experimentado do mesmo modo nas épocas passadas. (HUYSEN, 2000: p15).

¹⁰ Musealização é o termo que Andreas Huyssen utiliza para designar o processo de registro, arquivamento e compartilhamento de memórias, artefatos, experiências pessoais e outras subjetividades, em algum tipo específico de materialidade. Um álbum de fotografia, por exemplo.

Bytes, kilobytes, megabytes, gigabytes, terabytes. O autor também enfatiza os avanços tecnológicos no campo da informática e dos meios de comunicação, sendo, estes, propulsores de novos dispositivos de armazenamento da memória. Vivemos a era do excesso. Excesso de subjetividade e medo do esquecimento. Huyssen, investiga, então, a origem desse medo do esquecimento na contemporaneidade e fala sobre o mal-estar da civilização (FREUD, 1930), que já não seria mais ocasionado pela culpa e pelo recalque do superego, mas sim, pela sobrecarga emocional provocada pelo excesso de estímulos e pela aceleração das noções de espaço-tempo. Esse mal-estar geraria sempre uma inclinação à um futuro incerto e duvidoso, à perda de estabilidade cultural e o esmaecimento de fronteiras simbólicas, o que pressupõem um medo constante de seguir em frente: eis a paralisia.

Huyssen expõe essa dicotomia: o desejo de desaceleração e o refúgio em memórias afetivas de um passado generoso, um imaginário de espaço-tempo delineado por certezas. *Meia Noite em Paris* (2012), de Woody Allen, traduz bem essa relação nostálgica. No filme, o protagonista está em viagem pela França atual, e é transportado para a Paris de 1920, época e lugar que considera os melhores de todos os tempos. Nessa viagem onírica ele acaba conhecendo figuras ilustres como Gertrude Stein, Ernest Hemingway e Salvador Dali. Ao final, o personagem é forçado a confrontar a ilusão de que viver na "época de ouro" francesa é melhor do que a atualidade.¹¹ Allen ironiza essa idealização ingênuas que costumamos fazer sobre o "passado glorioso" que supera o "decadentismo do presente". Tal ironia dialoga diretamente com as provocações de Derrida e Nietzsche acerca dos procedimentos de memorização e esquecimento na escrita da História ocidental, que possui objetivos claramente políticos, pedagógicos, de base eurocêntrica.

Por fim, a solução otimista de Huyssen para resolvemos a questão do excesso de memória acumulada e exaustão gerada pelos estímulos mnemônico-sensoriais, seria um filtro que separasse os "passados usáveis" dos "passados dispensáveis" – isto é – o autor salienta a existência de memórias descartáveis que poderiam ser esquecidas para, então, ceder espaço à uma "rememoração produtiva", universal e benéfica ao desenvolvimento coletivo. Para Huyssen, a própria indústria cultural e a grande mídia seriam capazes de reverter esse mal-estar sintomático do século XXI, selecionando e visibilizando, de forma honesta, a História a ser rememorada para que seja possível a construção de um futuro mais consciente e objetivo. "Talvez seja hora de lembrar o futuro, em vez de apenas nos preocuparmos (apenas) com o futuro da memória" (HUYSEN, 2000: p37).

¹¹ Sinopse extraída de: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Meia-Noite_em_Paris_\(Wikipedia\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Meia-Noite_em_Paris_(Wikipedia))

Uma imagem constrói subjetividades infinitas. Rememora o passado, apontando para uma narrativa de futuro. E, nesse aspecto, a sociedade do espetáculo de Debord triunfa. Nela, a imagem éposta como prova incontestável da realidade, mediando as relações sociais: a imagem vale, aqui, mais do que a própria experiência vivenciada. Shows, viagens, festas, relacionamentos, comemorações privadas – esses e outros rituais do cotidiano são estetizados, transformando-se em espetáculo midiatizado em redes sociais. Seria um simples desejo de cristalizar os bons momentos e os prazeres efêmeros? Ou seria o medo do futuro incerto que Huyssen expressa tão bem em seu texto? Possivelmente, as duas coisas.

3.1.2. As Imagens de Arquivo

a) Aquisição no Arquivo Nacional

Atualmente, boa parte dos grandes acervos públicos possuem consulta ou atendimento online. Desde a década de 90, com a massificação da internet, o processo de digitalização de documentos, livros, textos, fotos e vídeos analógicos, tornou-se cada vez mais amplo. Durante minha pesquisa sobre arquivo e *found footage*, meu interesse por “imagens emprestadas” ou imagens recicladas apenas cresceu e, então, fui atrás dos acervos públicos. Como pesquisador, visitei pessoalmente a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, em busca dos filmes de Chris Marker e Arthur Omar. Fiquei encantado com a organização e praticidade. A Cinemateca disponibiliza alguns filmes online, mas os que eu procurava, *Sem Sol* (1983) e *Tesouro da Juventude* (1977), encontrei apenas fisicamente ao visitar a instituição.

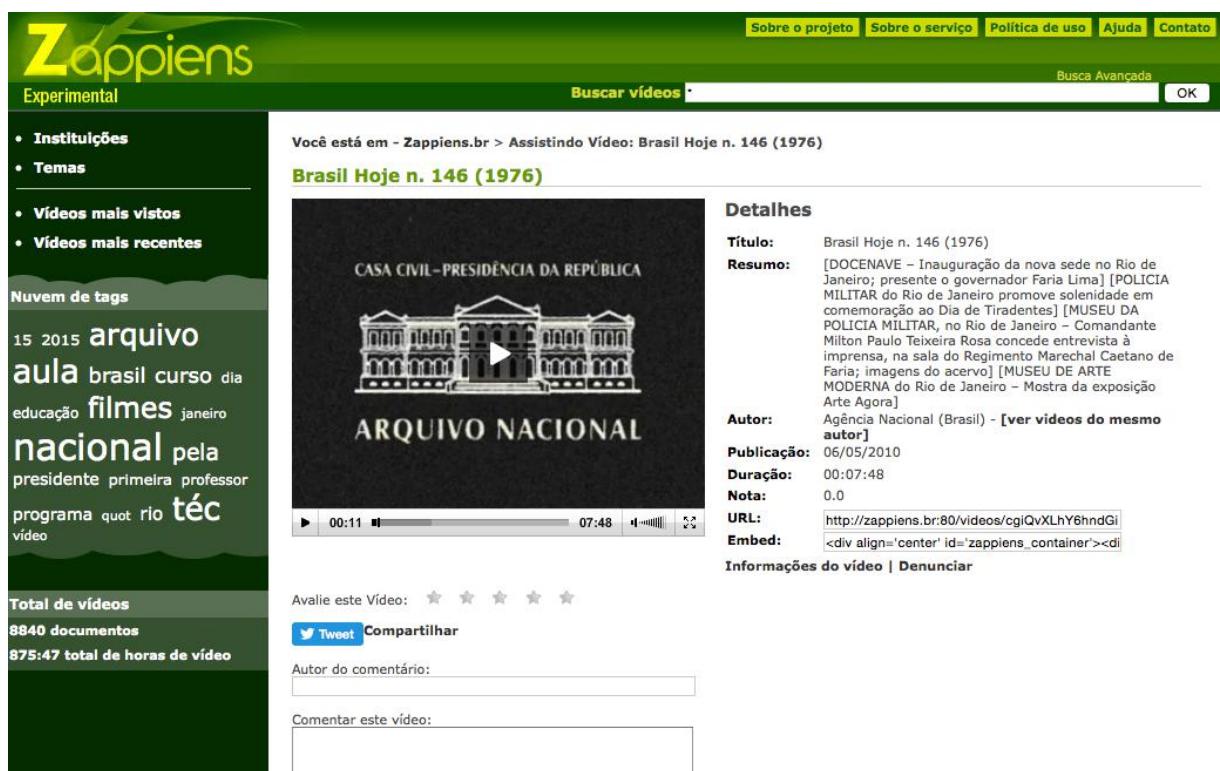
Outro acervo que pesquisei, totalmente digital, foi o Internet Archive (<https://archive.org/about/>), que é vinculado ao American Library Association. Esse acervo conta com mais de 3 milhões de vídeos e 11 milhões de textos e livros do mundo todo, compartilhados pelos próprios usuários. Todo arquivo é gratuito para exibição e disponível para *download*, porém, para utilização, modificação e reciclagem – como em filmes *found footage*, por exemplo – é necessário seguir a prescrição de cada material sob a sigla *Creative Commons*¹².

¹² Organização sem fins lucrativos, que permite o compartilhamento e o uso da criatividade e do conhecimento através de licenças jurídicas gratuitas.

Sobretudo, consultei os acervos online da Biblioteca do Congresso (<https://www.loc.gov>); o Banco de Conteúdos Culturais (<http://bcc.gov.br>) que disponibiliza na íntegra os filmes das produtoras Atlântida e Vera Cruz, e acesso ao acervo da extinta TV Tupi; o Domínio Público ([www.dominiopublico.gov.br](http://dominiopublico.gov.br)); e a Biblioteca Nacional Digital (<http://bndigital.bn.br>). Porém, os filmes que licenciei para utilizar em *O Mundo é Um Moinho* foram, em sua maioria, encontrados no acervo do Arquivo Nacional (<http://arquivonacional.gov.br/br/>), com sede no Rio de Janeiro.

O Arquivo Nacional é a instituição brasileira responsável pela gestão, preservação e difusão de documentos da administração pública federal, sendo subordinado ao Ministério da Justiça e Segurança Pública. A pesquisa aos documentos audiovisuais sob a guarda pode ser realizada presencialmente ou à distância. Em ambos os casos, é necessário preencher um Termo de Responsabilidade que autoriza o uso das imagens para a finalidade pretendida.

Para otimizar tempo, realizei os procedimentos à distância. O primeiro passo foi a seleção detalhada do material através do acervo *Zappiens.com* que consiste em um site do Comitê Gestor da Internet no Brasil pra disseminação e distribuição de conteúdos digitais em língua portuguesa. Todos os vídeos e documentos contidos nessa plataforma são de propriedade intelectual da Arquivo Nacional.



Print screen da interface do site de buscas Zappiens: <http://www.zappiens.br/>

O sistema de busca com palavras-chave é bastante preciso. Para minha pesquisa, busquei conteúdo filtrando as palavras “Rio de Janeiro”, “Copacabana”, “Cinelândia”, “Lapa”, “Rio Antigo” e “ditadura militar”. Acabei me deparando com centenas de vídeos curtos produzidos entre as décadas de 30 à 70: filmes caseiros sem autoria, propagandas, vídeos educativos, minidocumentários, e muitas reportagens produzidas pelo *Cinejornal Informativo* e *Brasil Hoje*, ambos telejornais da antiga Agência Nacional de Notícias (1937-1979) - que hoje é representada pela Empresa Brasileira de Notícias (EBC). Essa etapa da pesquisa foi relativamente rápida. Em duas semanas, encontrei as imagens que interessavam ao meu trabalho.

A segunda etapa foi registrar o *timecode* e a descrição de cada vídeo que eu queria. Vide a lista contida no APÊNDICE 1. Essa lista foi, então, enviada aos consultores do Arquivo Nacional através do e-mail **consultas@arquivonacional.gov.br**, que, por sua vez, repassam aos editores responsáveis pela seleção e digitalização do material. É cobrada uma taxa por minutagem de vídeo.

TABELA DE PRAZOS E VALORES DOS SERVIÇOS DE REPRODUÇÃO REALIZADOS PELO ARQUIVO NACIONAL							
Origem	Serviço	Unidade de medida	Quantidade	Prazo de execução	Valor (R\$) da Reprodução		
					Resolução	Utilização	Unitário
documento de imagens em movimento	reprodução em disco ótico CD/DVD (fornecido pela Instituição) ou fita videomagnética (fornecida pelo usuário)	minuto	1 a 10	7 dias úteis	Formato de janela standart 4:3 de 720x480 pixels	acadêmica	R\$ 10,00
			11 a 60	8 dias úteis			
			61 a 180	10 dias úteis			
			acima de 180	acrescentar 1 dia útil a cada 10 minutos		demais usos	R\$ 100,00

13

Print screen da tabela de prazos e valores dos serviços de reprodução de imagens em movimento (vídeo).

O tempo total (em minutos) de material que requeri foi de 18 minutos. Na solicitação, aleguei que o uso das imagens teria finalidade acadêmica, comprovando minha afirmação através de documentos da faculdade. Então, foi cobrado por minutagem o valor de R\$10,00 – como podemos verificar na tabela acima. Multiplicando esse valor pela quantidade de minutos (18’), o total pelo licenciamento do material foi de **R\$180,00**.

A partir dessa etapa, o Arquivo Nacional gerou uma Guia de Recolhimento da União (GRU) com o valor orçado, a ser pago em qualquer agência do Banco do Brasil. Após o

¹³ A tabela completa com descrição dos serviços, prazos e valores de reprodução, podem ser encontrados em: www.arquivonacional.gov.br/images/conteudo/servicos_ao_cidadao/tabela_reproducao_prazos_atualizada_2013.setfinal1.pdf

pagamento da taxa, enviei o comprovante à instituição, via e-mail, para darmos início ao processo de digitalização, edição e envio dos vídeos que solicitei. Tudo foi muito acessível, rápido e transparente. Segundo a tabela, o prazo de execução desse serviço seria de, aproximadamente, 8 dias úteis a partir da confirmação de pagamento. A entrega do material, em DVD, é feita exclusivamente pelos Correios.

Dessa forma, o cronograma das etapas foi o seguinte:

- **14/03/2017:** Primeiro contato com o Arquivo Nacional, via e-mail;
- **16/03/2017:** Início da pesquisa de imagens na plataforma Zappiens;
- **01/04/2017:** Conclusão da pesquisa de imagens na plataforma Zappiens e envio dos *timecodes* requeridos, via e-mail;
- **05/04/2017:** Emissão da GRU para pagamento da taxa de reprodução do material requerido;
- **06/04/2017:** Efetuação do pagamento da taxa e envio do comprovante para o Arquivo Nacional, via e-mail;
- **07/04/2017:** Confirmação de recebimento do comprovante pelo Arquivo Nacional e início do processo de digitalização, edição e envio, em DVD, do material através dos Correios;
- **24/04/2017:** Chegada do material, em DVD, em minha residência em São Paulo.

b) Questões Jurídicas com Uso de Arquivo

Além da pesquisa de imagens que viriam a ser utilizadas em meu filme, realizei uma pesquisa sobre direitos autorais para saber como estaria amparado legalmente, com possibilidade de alterar, editar, reproduzir e divulgar futuramente o conteúdo audiovisual coletado. Abaixo, inseri alguns artigos da LEI N° 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998, que regulamenta a legislação sobre direitos autorais no Brasil¹⁴.

¹⁴ A LEI N° 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998 que regulamenta os direitos autorais no Brasil pode ser encontrada online em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm

“Art. 44. O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação.”

“Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.”

Os artigos 44 e 46 da LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998 deixam explícitas algumas condições de utilização de obras artísticas terceirizadas. A legislação atribui que, para obras audiovisuais e fotográficas – incluindo também peças jornalísticas e publicitárias – o prazo de proteção é de 70 anos contados a partir de sua divulgação. No caso de obras literárias e musicais, o prazo é mais rigoroso contando 70 anos a partir do ano de falecimento do autor.

Portanto, hoje, obras audiovisuais e fotográficas cuja data de divulgação é anterior à 1947, podem ser consideradas de domínio público. Isso significa que esses materiais filmicos já não possuem proprietário de direitos patrimoniais sobre a obra¹⁵, isto é, juridicamente torna-se livre a reprodução de tais obras sem consulta prévia, contudo deve-se sempre creditar o autor original, uma vez que este será eternamente o proprietário intelectual da obra. Já os documentos sob tutela do Arquivo Nacional não estão em domínio público, necessariamente. Eles fazem parte do acervo que é regido e protegido pelo Ministério da Justiça e Segurança Pública, cuja função é, sobretudo, assegurar a existência, manutenção, consulta e reprodução mediante uma taxa de serviço.

3.1.3. As Imagens de Celular

Para filmagem das cenas atuais, pude contar com a colaboração dos cinegrafistas Fernando Fernandes, aluno da Escola de Comunicação da UFRJ, e Patrick Granja, documentarista do jornal A Nova Democracia e curador da plataforma audiovisual Bombozila. Fernando filmou externas da cidade - cenas no bairro da Lapa e do centro - com

¹⁵ Direito patrimonial é a designação de caráter genérico dada a toda sorte de direito que assegure o prazo ou fruição de um bem patrimonial, ou seja, uma riqueza ou qualquer bem, apreciável monetariamente. (Biblioteca Nacional)

seu próprio celular Motorola. Já Patrick é responsável pelas imagens das manifestações contra as Olimpíadas Rio 2016 e a truculência da Polícia Militar durante um protesto contra o golpe, feita com uma câmera simples. Os planos do trem VLT passando, do Museu do Amanhã e da Marcha das Vadias eu mesmo fui responsável pela captação, com um IPhone 5s.

A escolha pelo celular, como dispositivo de captação de imagens, foi estrategicamente pensada para facilitar a produção, tendo em vista não apenas a portabilidade, mas também, a construção de uma linguagem para o filme. Com o *boom* da internet e das câmeras digitais, a partir da década de 90, o acesso à produção, edição e divulgação de imagens tornou-se amplo. Hoje em dia, qualquer pessoa com um celular *smartphone* em mãos pode ser produtor de conteúdo: seja tirando *selfies*, ou mesmo, registrando uma cena cotidiana ou uma manifestação popular. A liberdade de expressão tão intrínseca ao dispositivo móvel é a característica que mais me interessa em seu uso para produção de imagens. Nesse ponto, a estética se faz, evidentemente, política.

O fluxo das imagens de celular contrasta com a tenacidade das imagens de arquivo. Esse contraste corrobora com o paralelismo que é estabelecido no filme, onde podemos evidenciar planos entrecortados, tremidos, com movimentos bruscos, chicoteados, com a presença de *flare* reluzindo sobre a lente da câmera nas cenas filmadas, em oposição às cenas com arquivo, em que predominam planos mais estáticos, movimentos suaves e pouquíssimas ações em quadro.

3.2. Som

A sonoplastia do filme consiste na *voz over* de Deborah, captada posteriormente às filmagens; a trilha sonora com a melodia em piano de *O Mundo é Um Moinho* de Cartola; o som ambiente; sons radiofônicos, além de outros ruídos. A concepção era a de que o som estabelecesse um ritmo ondular com momentos pontuais de fala e respiro; ruído e silêncio profundo. O som ambiente foi muito importante para delimitar essas oposições.

A praia. O fundo do mar. A cidade em desconstrução. O trem. O rádio. A sala de ensaio. As manifestações. Para além da imagem, queria uma sonoplastia capaz de trazer uma camada sinestésica ao filme, como se o som ambiente fosse, de fato, disparador de sensações outras, como numa tentativa de configurar o sabor do mar, a textura da areia, a poeira das demolições, o efeito das bombas de gás lacrimogênio, a nostalgia sonora da rádio.

Tanto o som ambiente quanto a *voz over* da narração foram captadas com aplicativo de gravação em celular. Tivemos a opção de utilizar gravador profissional, o que resultaria num áudio mais limpo, porém, assim como na escolha da fotografia, optei pelo som captado por dispositivo móvel, assumindo-o como estética pro filme.

Curiosamente, a *voz off* da atriz foi captada três vezes. Com a primeira versão do texto em mãos, Deborah fez uma gravação-teste para que eu inserisse sua voz em cima das imagens pré-montadas, e a partir daí, aprimorarmos o primeiro corte do filme. No entanto, esse áudio veio com bastante ruído de fundo e trechos com som abafado. Logo, pedi a ela que gravasse no estúdio da CPM da Escola de Comunicação da UFRJ, com auxílio do técnico Felipe Cretton. Felipe foi bastante atencioso, nos ajudou com a captação e masterização desse som, e então pude analisar as duas versões: a do celular e a do estúdio. Embora, a qualidade do som fosse superior, senti uma diferença muito grande na textura da voz no estúdio: senti uma limpidez demasiada que não dialogava com o som ambiente “poluído” e com a própria montagem fragmentada do filme. Por fim, decidimos gravar novamente com o celular, reafirmando a estética do dispositivo. Desta vez, estive presente na gravação, dirigindo e reforçando o cuidado para que a voz ressoasse de forma clara e audível, e sem os ruídos externos. Pedi que Deborah trabalhasse bastante a “voz sussurrada” e os respiros. Era importante que as palavras saíssem no ritmo certo da montagem, respeitando os silêncios, as rubricas e as intenções de cada verbo.

A inserção da música *O Mundo é Um Moinho* do Cartola, na trilha, foi cogitada desde o início do projeto. Primeiramente foi realizado um levantamento das inúmeras versões, interpretações e *covers* da canção, catalogadas no site *YouTube*, e na plataforma de compartilhamento de músicas, *SoundCloud*. Até encontrar uma versão muito bonita, em piano, interpretada pelo músico cearense Werbeson Freitas. A leveza no timbre do piano, ao meu ver, captava perfeitamente a essência do filme. Entrei em contato com Werbeson através do *Facebook* que me cedeu a música para uso sem fins comerciais.

Após conseguir a versão almejada, entrei em contato com a detentora dos direitos patrimoniais de Cartola, Nilcemar Nogueira. Nilcemar é atual secretária de cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, e é neta de Cartola. Através de seu e-mail, obtive êxito na concessão do direito de reprodução da canção para uso sem fins comerciais.

3.3. Infraestrutura do Projeto

Para concretização do projeto, contamos com pouquíssimos recursos: um celular iPhone 5s e um celular Motorola G4 na realização das filmagem de cenas atuais; um computador MacBook Pro (13-inch, Mid2012) para organização do material de arquivo, roteirização e processamento das etapas de montagem e finalização. Para a edição, foi utilizado o programa Adobe Premiere Pro CS6.

As locações internas para filmagem foram: o espaço do Grupo Teatral Moitará, sediado na Lapa, e a Escola de Comunicação da UFRJ, que além de ambientar uma das cenas, nos forneceu espaço físico para realização de encontros, reuniões, ensaios técnicos e orientações com professores.

No geral, o filme não demandou infraestrutura além das etapas de pesquisa e pós-produção. A fotografia das cenas filmadas, por exemplo, tiveram o total aproveitamento de luz natural e câmera na mão. Não houve necessidade de utilizar lentes ou quaisquer equipamento de fotografia. Tendo em vista o intuito de estabelecer uma estética mais naturalista, documental, não nos preocupamos em realizar um estudo prévio da direção de arte, como escolha de paleta de cores, cenografia, figurino, maquiagem, etc. A atriz Deborah quem escolheu as roupas e o cabelo de sua personagem, de modo que fossem extraídos de seu próprio cotidiano.

3.4. Orçamento

O projeto teve um baixo orçamento, apenas com gastos em transporte e alimentação (três diárias de gravação) e a taxa de aquisição e reprodução do material fornecido pelo Arquivo Nacional.

- R\$ 180,00 para custear as imagens do Arquivo Nacional;
- R\$ 50,00 para custear despesas com transporte da equipe;
- R\$ 40,00 para custear despesas com alimentação da equipe.

O valor total gasto para realização do filme foi **R\$ 270,00**.

3.5. Equipe

A equipe inicial do filme era basicamente eu, Rubens Takamine, assumindo as funções de roteirista, diretor e montador; e Deborah Sargentelli como atriz e assistente de direção. Como dito anteriormente, a opção por ter uma equipe bastante reduzida se deu por conta de logística e facilidades de produção, tendo em vista a baixa demanda por recursos financeiros e humanos para se produzir um filme-ensaio de 13 minutos com imagens de arquivo. Com menos pessoas envolvidas diretamente, senti que menor foi o ruído de informações e maior minha liberdade, enquanto diretor, de intervir, criar e reinventar a estrutura do filme conforme a pesquisa avançava.

Porém, contei com apoio de muitas pessoas queridas que se dispuseram a me ajudar: Meu amigo-irmão Fernando Fernandes (UFRJ), o cinegrafista Patrick Granja (A Nova Democracia), o pesquisador da UNIRIO, Cau Barata, e a empresa Fábio Bruno Construções, que forneceram imagens que foram utilizadas no corte final. As atrizes Erika Rettl e Rafaela Azevedo do Grupo Teatral Moitará que aparecem na cena de performance com Deborah. O tecladista Werbeson Feitosa, que conheci através da internet, e me autorizou a utilizar sua versão da música *O Mundo é Um Moinho*, do mestre Cartola. Nilcemar Nogueira, atual secretária de cultura do Rio de Janeiro, neta de Cartola, que me cedeu os direitos autorais da canção-título do filme. Os meus queridos amigos do coletivo Cinestesia Coletiva, Nádia Oliveira, Felipe Oliveira, João Veiga e Lucas Abreu, minha inspiração Lucia Murat e Alice Name-Bontempo, que assistiram ao primeiro corte do filme e me deram *feedbacks* preciosos para efetuar possíveis melhorias. Por fim, não poderia deixar de citar minha orientadora Guiomar Ramos, por toda generosidade, perspicácia e paciência na consolidação de meu projeto.

A ficha técnica final que surge nos créditos ficou da seguinte forma:

Direção e Roteiro: Rubens Takamine

Atriz: Deborah Sargentelli

Produção: Cinestesia Coletiva

Imagens: Arquivo Nacional, A Nova Democracia, Fábio Bruno Construções, Cau Barata, Fernando Fernandes, Rubens Takamine

Montagem: Rubens Takamine

Trilha Sonora: Werbeson Feitosa

Música-tema: "O Mundo é um Moinho", de Cartola

Orientação: Guiomar Ramos

Participação especial: Erika Rettl e Rafaela Azevedo

Agradecimentos: Lucia Murat, Alice Name-Bomtempo, Consuelo Lins, Maria Teresa Bastos, Felipe Ribeiro, João Veiga, Nádia Oliveira, Rafael Albuquerque, Escola de Comunicação da UFRJ, Grupo Teatral Moitará, Marcha das Vadias RJ, A Nova Democracia, Fábio Bruno Construções, Taiga Filmes, Oficina do RECine 2016.

3.6. Cronograma Geral

Ano	2016							2017												
Meses	J	J	A	S	O	N	D	J	F	M	A	M	J	J	J	A	S	O	N	D
Elaboração do Projeto	x	x	x																	
Pesquisa	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	
Roteiro	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					
Filmagens			x			x				x										
Montagem			x	x							x	x	x	x	x					
Finalização																x	x			
Escrita do Relatório																x	x	x		
Conclusão																		x		
Entrega do TCC																			x	
Defesa do TCC																			x	

Para uma leitura mais completa do cronograma, faço algumas considerações:

- A duração total do projeto, desde sua concepção, gestação e conclusão, foi de 19 meses. Teve início em junho de 2016 e conclusão e entrega final em dezembro de 2017;

- Houve momentos de hiato em que precisei colocar o projeto em segundo plano para cuidar de questões de âmbito pessoal (final de 2016 e primeiro semestre de 2017), porém gosto de pensar que tanto a pesquisa quanto o roteiro estiveram em processo de amadurecimento e reflexão durante esse período;
- As filmagens foram realizadas em três momentos distintos: agosto de 2016 (Marcha das Vadias e Protesto contra as Olimpíadas), novembro de 2016 (Protesto contra Michel Temer) e abril de 2017 (cenas performáticas de Deborah e imagens do Rio de Janeiro atual);
- Por conta dos hiatos, a montagem também teve dois momentos: em 2016, em que foi realizado um corte bastante simples apenas com as imagens de arquivo, e em 2017, em que foram produzidos cortes mais elaborados.

4. MONTAGEM E PÓS-PRODUÇÃO

4.1. Direção

O direcionamento do projeto surge a partir da ideia de cinema de montagem, em que a montagem é pensada como principal ato criativo. Por isso, eu diria que a direção se deu, predominantemente, na ilha de edição. Tanto as etapas de pesquisa de imagens, escrita do roteiro, a montagem em si, além das filmagens com dispositivo móvel, se deram de forma simultânea e complementar, sem uma definição muito rígida de cronograma à cada etapa.

O núcleo de direção era constituído basicamente por mim e Deborah. A opção de não incluir muitos integrantes na equipe se deu por conta da logística de produção e viabilidade – durante processo de pesquisa e montagem, estive morando em São Paulo por motivos de força maior, por isso a autonomia em dirigir, produzir, editar e finalizar o filme sozinho, foi um facilitador.

Dirigir Deborah foi uma experiência muito boa: é uma atriz bastante disciplinada e, desde o início, foi perceptível a forte identificação entre ela e o tema do projeto. Nossas reuniões foram realizadas de forma presencial, em 2016, e via e-mail ou telefone, em 2017. Como diretor, precisava encontrar a melhor forma de extrair a afetividade da atriz em relação à cidade do Rio de Janeiro, e que essa afetividade fosse capaz de se materializar poeticamente nas cenas – e da forma mais honesta possível. Para tanto, a preparação de corpo e de voz teve como objetivo central a conquista de uma interpretação mais neutra, exatamente pra construirmos uma linguagem cênica que se aproximasse do documentário.

Curiosamente, a cena final do filme, produzida durante a passeata da Marcha das Vadias Rio de Janeiro 2016, foi a primeira gravação do filme. Sem ensaios, Deborah sabia que estaria sendo filmada em seu trajeto. Seu programa de ações nesse dia eram: chegar no local com receio e curiosidade; observar o grupo de mulheres tocando percussão; seguir a passeata com entusiasmo; camuflar-se no meio da passeata. A partir da construção dessa cena, foi possível entender as nuances e intenções dessa personagem no filme como um todo, e, assim, destrinchar melhor as características que touxessem a qualidade documental para a atuação.

Enquanto diretor, pouco intervi nas composições de cena de Deborah. A câmera, sempre na mão, obedeceu o tempo e a naturalidade da atriz, pois estávamos conscientes de

que isso traria frescor ao filme. Os excessos seriam, por ventura, excluídos durante o processo de montagem, assumindo cortes *jump cut* para acelerar planos-sequência. Eu diria que o trabalho de direção se deu, vigorosamente, na pesquisa filmica e na montagem.

4.2. Montagem

A montagem foi a etapa central do trabalho. Tudo começou com uma pesquisa incessante sobre a estética do filme-ensaio, o cinema de montagem e o *collage*, nas décadas de 70. Debrucei-me sobre o trabalho dos cineastas Dziga Vertov, Arthur Omar, Chris Marker, Agnes Varda e Petra Costa, analisando as características de cada estilo de montagem, o contexto sociopolítico que se inseriam, e o modo como o cinema desses realizadores me afetava enquanto espectador. Paralelamente, comparei esse material com os trabalhos recentes de Petra Costa, cineasta contemporânea que traduz afeto e intimidade em suas narrativas – elementos que instigaram profundamente na criação de *O Mundo é Um Moinho*.

Desde o início, queria instaurar uma atmosfera intimista e mnemônica no filme, mas, que ao mesmo tempo permitisse a sublimação de um discurso concreto, capaz de dialogar com o momento político que estamos vivendo. Essa característica é muito presente no filme *Sem Sol* (1983) de Chris Marker em que ocorre uma narração pessoal com justaposição de imagens do mundo todo, estabelecendo uma coreografia que vai sempre do poético ao político, do passado pro presente, da fabulação pra realidade, do individuação pro coletivo. E o *found footage* é a técnica explorada para gerar esse efeito.

A pesquisadora Sabrina Tenório afirma que a apropriação pode ser vista como o primeiro estágio da pós-produção em que a intenção "não é mais fabricar um objeto, mas escolher um entre os que existem e usá-lo e modificá-lo de acordo com uma intenção específica" (BOURRIAUD, 2002: 25). No meu caso, a intenção foi exatamente provocar a tensão entre subjetividade e hiperralidade. Dentro do filme: o que é memória pessoal e o que é memória social? O que é o passado e o que é o presente? Essas provocações surgem a partir de uma montagem paralela que mescla imagens de arquivo e imagens atuais permeando um discurso narrativo que solidifica os *raccords* entre um plano e outro.

Exemplo disso, é a cena das demolições no centro do Rio de Janeiro. No *footage* de 1952, vemos o, então, prefeito do Rio de Janeiro João Carlos Vital com sua equipe de engenheiros liderando as obras de modernização da cidade. Em seguida, vislumbramos um

vídeo de 2013 do ex-prefeito Eduardo Paes ao lado de Pedro Paulo acionando a implosão da Avenida Perimetral. Sem juízo de valores, a montagem cria sozinha uma narratividade pra essas imagens justapostas.

Também é feito uso de *jump cuts* para acelerar o tempo de ação da personagem como na cena final da Marcha das Vadias, em que Deborah caminha junto com o grupo de mulheres e some na multidão. Além dos *jump cuts*, busquei utilizar cortes mais secos entre as sequências para dar ritmo e velocidade, e transmitir a sensação de ruptura, em alguns momentos. Esses cortes podem vir acompanhados de “blocos pretos ou sem imagem” que dão respiro à narrativa, como, por exemplo, na transição entre a cena em que Deborah narra seu afogamento para a cena em que está deitada na sala de ensaio. A orientadora Guiomar Ramos enfatizou a importância desses blocos em filmes de memória, pois dão textura e densidade à montagem, aproximando o filme do nosso próprio mecanismo de pensamento.

O Mundo é Um Moinho teve quatro cortes antes da versão final, com poucas mudanças entre si. A primeira versão possuía 12 minutos incluindo os créditos, enquanto a versão final terminou em 13 minutos. Ao assistir com olhar distanciado, percebi que algumas cenas estavam muito rápidas ou sem o respiro necessário para que o espectador pudesse contemplar, em silêncio, unicamente as imagens. Então, prolonguei as sequências.

Além da professora orientadora, a atriz Deborah Sargentelli, os cinegrafistas Fernando Fernandes e Patrick Granja, o músico Weberson Feitosa, e os amigos Nádia Oliveira, Felipe Ribeiro e Lucas Abreu, assistiram às primeiras versões e fizeram apontamentos para que a corte final trouxesse toda potência narrativa a que se propõe.

4.3. Finalização

O processo de finalização foi breve, mas essencial. A partir do primeiro corte, em julho de 2017, pude vislumbrar alguns aspectos de filme que poderiam ser melhor trabalhados na pós-produção, tais como a cor, a proporção da tela e a sonoplastia.

Os filmes de arquivo fornecidos pelo Arquivo Nacional possuíam uma coloração sépia, enquanto as imagens filmadas eram coloridas. Por uma questão não apenas estética de correção da cor, optei por deixar todo o desenvolvimento em preto e branco, evidenciando apenas o prólogo (parte que antecede a entrada do *lettering*) e o epílogo (cena final da Marcha das Vadias) em cores. Digo que é uma decisão também narrativa, pois essa diferenciação

marca momentos que são fluxo de pensamento, memória e fabulação (PB) e momento que é realidade (colorido).

A escolha pela proporção de quadro 1,33 (ou 4:3) também foi uma importante escolha durante o processo. Em cinema e televisão, esse formato ficou conhecido como "janela clássica", utilizada na grande maioria das obras cinematográficas realizadas até a década de 1950. A partir de então, esse padrão foi estabelecido também pela televisão, sistema eletrônico de reprodução de imagem e som que se tornava mais acessível, conquistando muitos lares, na época. Temendo a perda de interesse do público, o cinema precisou se reinventar com o auxílio das novas tecnologias que surgiam, sendo uma delas o aumento da proporção de tela. As novas janelas trariam outra experiência estética e de consumo audiovisual para o espectador. Logo, surgiram os padrões: 2,35, também conhecida como "janela panorâmica" ou "anamórfica"; utilizada no cinema originalmente através de um processo chamado de "Cinemascope"; 1,66 (ou 5:3) - chamada de "janela europeia" pois se tornou o padrão do cinema europeu a partir dos anos 1960; 1,85 chamada de "janela norte-americana" por ter sido o padrão adotado nas salas de cinema dos Estados Unidos a partir dos anos 1960, e até hoje utilizado em Hollywood para a grande maioria das produções que não utilizam processos anamórficos.¹⁶

No caso de *O Mundo é Um Moinho*, as imagens de arquivo originais já possuíam a proporção 4:3, então vislumbrei a ideia de estabelecer esse padrão para o filme todo, experienciando a busca por uma estética cinquentista e nostálgica.

Quanto à finalização de som, pouco precisou ser trabalhado. O som da *voz over*, captado por celular, era um som com tessitura natural e pequenos ruídos de fundo que foram mixados com o som ambiente. Sob orientação da professora Guiomar Ramos, a trilha sonora foi reduzida com intuito de potencializar as imagens e a espontaneidade do silêncio – o que foi um excelente ganho ao filme.

¹⁶ DANCYGER, Ken: "Técnicas de edição para cinema e vídeo", ed. Elsevier, 2003, pp. 114-117

4.4. Distribuição

O Mundo é Um Moinho possui autoclassificação Livre pelo Sistema de Classificação Indicativa Brasileiro do Ministério da Justiça. Tendo em vista a amplitude temática do filme e as palavras-chave que o abraçam – memória, arquivo, *found footage*, cinema de montagem, política, espaço, resistência, fragmentação, etc. – é possível imaginar que o público-alvo seja bastante plural, com diferentes formas de se pensar o mundo.

O curta terá sua estreia na Mostra Competitiva do Arquivo em Cartaz 2017 – Festival Internacional de Cinema de Arquivo, que acontecerá entre os dias 04 a 13 de dezembro na sede do Arquivo Nacional, centro do Rio de Janeiro, e no Cine Arte UFF, em Niterói. Esse festival tem como propósito a reflexão e o incentivo à preservação de acervos cinematográficos, além do próprio estímulo à realização de filmes com imagens de arquivo. Esse objetivo amplia a aproximação do público com o Arquivo Nacional promovendo uma plena conscientização sobre o valor de nosso passado histórico e nossas raízes culturais.

Para difusão do filme, à princípio, penso em prosseguir com o envio às plataformas de mostras e festivais de curtas-metragens como Cachoeira DOC, Fronteira Festival, Mostra de Cinema de Ouro Preto, Festival Internacional de Curtas de São Paulo, Curta Cinema, Goiânia Mostra Curtas, dentre outros. Após a finalização do último corte, em outubro de 2017, cadastrei toda documentação do projeto junto à ANCINE, enviando-lhes uma cópia, em DVD, a fim de obter o Certificado de Produto Brasileiro (CPB), que é exigido previamente pela maioria dos festivais nacionais antes da exibição. Após o circuito dos festivais, pretendo disponibilizar o filme na internet para livre acesso, circulação e pesquisa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desses quase dois anos de pesquisa, fui entendendo minha sedução pela memória. Compreendendo, sobretudo, que essa sedução não é exclusivamente minha, mas, humana e universal – em maior ou menor grau de afetividade.

O medo do futuro nos paralisa no aqui e no agora; impulsiona nossa subjetividade para longe e, tão breve, regressamos à memórias marcantes, traumas e devaneios, sonhos de criança e brincadeiras. O amanhã é incerto, e por isso vivemos em tempos de nostalgie, como postulou Susan Sontag (1977). As crises são cíclicas – isso é evidente – e não apenas na cidade do Rio de Janeiro, mas no Brasil inteiro, e em diversos lugares do mundo. Se a História tem o papel primordial de nos ensinar algo, apontando erros do passado para que não os repitamos no presente, podemos afirmar que ela não tem cumprido muito bem sua missão. A fome, a desigualdade, a intolerância, a ignorância, a alienação, as ondas de extremismo e os discursos de ódio, ainda reverberam por aí matando muita gente.

Contudo, como vimos anteriormente, a História é arquivada pelos “vencedores”, que se incumbem de selecionar aquilo que vira memória e todo o resto que amargura o esquecimento. Mas quem disse que os vencedores estão sempre certos? Vide à crítica que Nietzsche faz ao modelo iluminista-racional-aristotélico de organização do pensamento. “A maldade mata, mas a razão leva à coisas mais terríveis” afirmou a pensadora Agnes Heller, em entrevista recente para o jornal *El País*¹⁷, ao comentar sobre a onda de nacionalismo na Europa atual, e o ideário de progresso e neoliberalismo, ainda persistentes na voraz economia global.

Se a História pudesse ser contada pelos perdedores, como ela seria? Talvez, nossa percepção da realidade fosse outra – melhor ou pior – não saberia dizer. Mas possivelmente teríamos um perspectivismo¹⁸ mais nobre e gentil sobre as relações humanas.¹⁹

¹⁷ Fonte da entrevista: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/02/eps/1504379180_260851.html (El País)

¹⁸ Perspectivismo é a visão filosófica de que toda percepção e pensamento tem lugar a partir de uma perspectiva que é alterável. O conceito foi criado por Leibniz. O desenvolvedor e mais proeminente defensor da ideia é Nietzsche.

¹⁹ Concepção extraída da ideia de perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiro de Castro (2004), no qual o antropólogo argumenta o multiculturalismo e a nobreza nos sentimentos e valores expressos pelos ameríndios em relação ao homem branco colonizador.

Pesquisar, produzir e montar o filme *O Mundo é Um Moinho* foi um oceano de descobertas para mim. No âmbito acadêmico, tive a oportunidade de me aproximar do cinema de montagem, e me deparar com uma bibliografia muito rica e filmografias essenciais: Serguei Eisentein, Dziga Vertov, Chris Marker, Agnès Varda, Arthur Omar, dentre outros. No âmbito profissional, percebi o quanto sou apaixonado por pesquisa e montagem, etapas que considero, hoje, cruciais no fazer filmico. Tanto que pretendo, futuramente, focar meus estudos nessas áreas, em especial. Já no âmbito pessoal, posso afirmar que amadureci – em todos os sentidos possíveis – tendo ciência de que esse processo foi apenas o despertar para o meu amadurecimento individual e coletivo.

Nossas memórias e subjetividades são frágeis. Percebi, de fato, que o mundo se faz moinho: esmigalha qualquer sonho de certeza ou estabilidade. Iremos sofrer. Mas não podemos deixar de sonhar.

Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

RICOUER, P. A memória, a história, o esquecimento. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SILVA, Sabrina Tenório Luna da, Imagem reciclada: uma análise dos processos de visualidade contemporânea no cinema de found footage. Recife: O Autor, 2015.

MELLO, Christine. Imagem digital como memória. In: FURTADO, Beatriz (org.). Imagem contemporânea. Volume I. São Paulo: Hedra, 2009.

MACHADO, Arlindo. Filme ensaio. In: Revista Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Ano 4, n. 5, Dezembro de 2003.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Filmar o real. Sobre o documentário contemporâneo brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2008.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

JAGUARIBE, B. O choque do real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. Os passos perdidos: cidade e mito?. Revista do Patrimônio Histórico Nacional, Rio de Janeiro, 1994.

_____. Imaginando a “cidade maravilhosa”: modernidade, espetáculo e espaços urbanos. Revista Famecos Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 327-347, maio/ago. 2011

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2000

MOURÃO, Maria Dora Genis. A montagem cinematográfica como ato criativo. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, 2006.

EISENSTEIN, S. (1959), *Teoria y técnica cinematográficas*, Madrid: Ediciones Rialp.

Filmografia Consultada

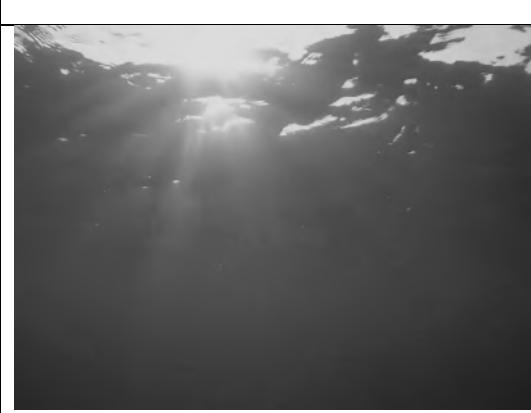
- *Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein;
- *Um Homem com uma Câmera* (1929), de Dziga Vertov;
- *Triste Trópico* (1974), de Arthur Omar;
- *Tesouro da Juventude* (1977), de Arthur Omar;
- *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker;
- *La Jetée* (1962), de Chris Marker;
- *Sem Sol* (1983), de Chris Marker;
- *Salut Les Cubains* (1963), de Agnès Varda;
- *Olhos de Ressaca* (2009), de Petra Costa;
- *Elena* (2012), de Petra Costa;
- *Crônicas da Demolição* (2015), de Eduardo Ades;
- *Cinema Novo* (2016), de Eryk Rocha;
- *Na Escuridão do Tempo* (2002), de Jean-Luc Godard;
- *Adeus à Linguagem* (2015), de Jean-Luc Godard;
- *Todas as Memórias Falam de Mim* (2015), de Alice Name-Bontempo;
- *Yorimatã* (2016), de Rafael Saar;
- *No Intenso Agora* (2016), de João Moreira Salles.

Apêndice I – Roteiro com Storyboard

O MUNDO É UM MOINHO

Por Rubens Takamine – Rio de Janeiro, 2016

CENA	IMAGEM	SOM
<p>Imagens de Débora na Praia de Copacabana.</p> <p>Débora está sentada na areia, à beira-mar.</p> <p>FADE TO BLACK</p>		<p>Voz over Débora: Diante de tantas lembranças, gente se perde... (pausa) No fim, só resta o mar.</p> <p>Ambiente: Som das ondas do mar.</p>
LETTERING		<p>Ambiente: Som das ondas do mar.</p>
<p>Imagens de arquivo representando a memória afetiva de Débora. Uma mulher e uma criança se entreolham na areia da praia. Um grupo de crianças brinca na areia.</p>		<p>Voz over Débora: Fecho os olhos e, aos poucos, algumas imagens começam a se formar. (pausa) Hm... Eu devia ter uns 7 ou 8 anos? Tinha acabado de me mudar pro Rio com meus pais.</p> <p>Ambiente: Som das ondas do mar.</p>

<p>Imagens de arquivo representando a memória afetiva de Débora. Imagens antigas da Praia de Copacabana. Placas indicando a localização.</p>		<p>Voz over Débora: O mormaço tava insuportável naquele dia. E eu queria, porque queria, entrar no mar... Nadar até os dedos ficarem enrugados!</p> <p>Ambiente: Som das ondas do mar.</p>
<p>Imagens de arquivo representando a memória afetiva de Débora. Duas mulheres conversam à beira-mar.</p>		<p>Voz over Débora: Até que de repente, eu senti alguma coisa me puxando na água.</p> <p>Ambiente: Som das ondas do mar.</p>
<p>Memória afetiva de Débora. Experiência de um quase afogamento.</p> <p>Imagens turbulentas do fundo do mar.</p> <p>FADE TO BLACK</p>		<p>Voz over Débora: Meus pés já não tocavam o chão, e tudo começou a ficar distante...</p> <p>(pausa longa)</p> <p>Não faço ideia de quanto tempo se passou... Mas um impulso de vida me trouxe de volta, e aos poucos... fui retomando a respiração.</p> <p>(Som de respiração profunda)</p> <p>Ambiente: Som profundo do oceano, sons de bolhas estourando, sons de ondas turbulentas.</p>
<p>Imagens de Débora numa sala de ensaio vazia.</p> <p>Débora está deitada no chão e se levanta vagarosamente.</p>		<p>Voz over Débora: Essa é a lembrança mais potente que consegui guardar da minha infância....</p> <p>Ambiente: Silêncio.</p>

<p>Imagens de Débora numa sala de ensaio vazia.</p> <p>Débora está deitada no chão e se levanta vagarosamente.</p>		<p>Voz over Débora: Eu ainda tava atordoada, sentindo muito frio... Então minha mãe me abraçou bem forte, e disse: "...Quando a gente volta é porque ainda não cumpri nossa missão"</p> <p>(pausa longa)</p> <p>Queria saber que missão é essa, mãe.</p> <p>Música:</p> <p>“O Mundo é Um Moinho”, de Cartola (versão solo no piano).</p>
<p>Imagens de Débora na sala de ensaio realizando jogos teatrais em grupo.</p>		<p>Voz over Débora: Com 14 anos, eu comecei a fazer teatro.</p> <p>(pausa)</p> <p>Foi muito importante pra aprender a aceitar meu corpo... Expandir meus limites... minha consciência.</p> <p>(pausa longa)</p> <p>Música:</p> <p>“O Mundo é Um Moinho”, de Cartola (versão solo no piano).</p>
<p>Imagens de Débora na sala de ensaio realizando jogos teatrais em grupo.</p> <p>Débora encerra a aula com abraços de agradecimento ao pessoal do grupo.</p>		<p>Voz over Débora: O processo de construção e desconstrução de um personagem não é nada simples...</p> <p>(pausa)</p> <p>E o Rio de Janeiro sabe bem como é isso...</p> <p>Música:</p> <p>“O Mundo é Um Moinho”, de Cartola (versão solo no piano).</p>
<p>Imagens de Débora na Lapa. Débora fotografa os Arcos da Lapa.</p>		<p>Voz over Débora: Lapa quarenta graus.</p> <p>(pausa)</p> <p>Ainda impressionada com beleza da arquitetura, dos monumentos... Essa cidade é mesmo um espetáculo, não é?</p> <p>Música:</p> <p>“O Mundo é Um Moinho”, de Cartola (versão solo no piano).</p>

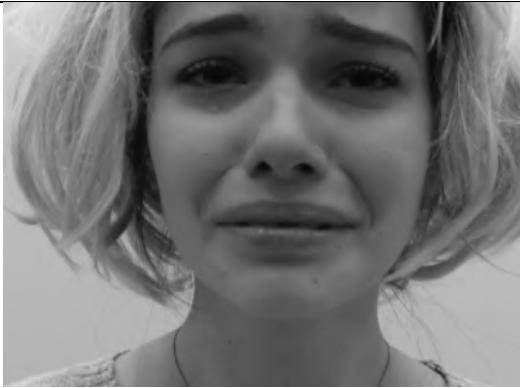
Imagens atemporais da Lapa se (des)construindo.		<p>Voz over Débora: Só que nesse espetáculo... eu não saberia atuar.</p> <p>Música: “O Mundo é Um Moinho”, de Cartola (versão solo no piano).</p>
Imagens da arquitetura do centro do Rio de Janeiro na década de 70: Cinelândia, Palácio Monroe, Av. Rio Branco.		<p>Voz over Débora: As minhas memórias revelam um Rio que se transforma a qualquer custo... (pausa)</p> <p>Música: “O Mundo é Um Moinho”, de Cartola (versão solo no piano).</p>
<p>Imagens de construções antigas sendo demolidas na década de 70.</p> <p>Palácio Monroe, casas no centro do Rio de Janeiro.</p> <p>Imagens de arquivo da Avenida Perimetral em pleno funcionamento.</p>		<p>Voz over Débora: Mas... não seria essa a lógica da guerra? Destruir para construir... Construir, pra um dia, destruir de novo...</p> <p>Música: “O Mundo é Um Moinho”, de Cartola (versão solo no piano).</p>
Eduardo Paes e Pedro Paulo acionam uma alavanca que implode a Avenida Perimetral em 2013.		<p>Voz over Débora: Parece que é assim que gira o moinho do mundo: A obsolescência se faz uma ordem, e o poder destrutivo do tempo... É inquestionável.</p> <p>Música: “O Mundo é Um Moinho”, de Cartola (versão solo no piano).</p>

<p>Imagen da implosão da Avenida Perimetral.</p> <p>FADE TO BLACK</p>		<p>Ambiente: Som de explosão.</p>
<p>Imagens atuais do Museu do Amanhã e passagem do VLT pela Região Portuária.</p>		<p>Voz over Débora: Será mesmo que as gerações melhoram com o tempo?</p> <p>Ambiente: Som de trem sob trilhos, VLT se aproximando da estação.</p>
<p>Imagens antigas do bondinho de Santa Teresa.</p>		<p>Voz over Débora: Naquela manhã, houve um acidente: ...O bondinho descia a Joaquim Murtinho quando saiu dos trilhos, e despencou. 5 pessoas morreram e várias ficaram feridas.</p> <p>Ambiente: Som trem sob de trilhos, pessoas conversando.</p>
<p>Imagens antigas do bondinho de Santa Teresa saindo da Central.</p>		<p>Voz over: Até agora, não se sabe ao certo se foi falha técnica ou humana. (pausa) Só sei que Santa Teresa nunca mais foi a mesma...</p> <p>Ambiente: Som de trilhos, pessoas conversando.</p>

<p>Imagens antigas do bondinho de Santa Teresa passando pelos Arcos da Lapa.</p>		<p>Voz over: E eu... também já não sou mais a mesma.</p> <p>Ambiente: Som de trilhos, pessoas conversando.</p>
<p>Débora ensaia seu monólogo numa sala vazia.</p>		<p>Voz Performance Débora: “Eu devo ter uma crise nervosa, eu devo tentar uma carreira nova, eu devo ter um caso com outro cara, o que eu faço?”</p> <p>Ambiente: Ruídos com eco.</p>
<p>Imagens de arquivo. Uma atriz se maquia no camarim.</p>		<p>Voz over Débora: Uma vez, minha professora disse que o teatro era uma arte ingrata... Diferente de todas as outras, pois a performance em si não é capaz de se materializar num suporte físico pra sobreviver ao tempo...</p> <p>Música: “Rags_2_Riches_Rag”, de Audionautix.</p>
<p>Imagens de arquivo. Uma atriz se apresenta para um público ao ar livre. Ela dança e performa.</p>		<p>Voz over Débora: Por exemplo: a pintura tem a tela... a escultura tem o mármore... o cinema, a película. (pausa) E o teatro?</p> <p>Música: “Rags_2_Riches_Rag”, de Audionautix.</p>

<p>Imagens de arquivo. Atores apresentam uma cena dramática para um público expressivo em um teatro fechado.</p>		<p>Voz over Débora:</p> <p>Esse corpo frágil que agora performa, nunca mais vai performar do mesmo jeito...</p> <p>E sem o registro de uma câmera, ele se perderia no tempo... A arte é aqui e agora!</p> <p>Música:</p> <p>“Rags_2_Riches_Rag”, de Audionautix.</p>
<p>Imagens exuberantes do Rio antigo. Baía de Guanabara.</p>		<p>Locução da rádio:</p> <p>“Lá embaixo a cidade maravilhosa acariciada nas marés do Atlântico, curvas caprichosas das praias, os gigantescos veredos e a monumental construção urbana, unindo a obra do homem com a do criador.”</p>
<p>Imagens de Débora andando por ruas movimentadas no centro do Rio. Ao fundo, cartazes revelam o contexto sociopolítico atual: Crise econômica, mudanças na lei da previdência, chamada para greve geral.</p>		<p>Locução da rádio:</p> <p>“Os aspectos tradicionais do Rio Antigo resistem ainda apesar das imposições da vida moderna, mas nem todos resistirão por muito tempo à onda de demolições trazida por uma urbanização...”</p>
<p>Imagens de Débora andando por ruas movimentadas no centro do Rio. Ao fundo, cartazes revelam o contexto sociopolítico atual: Crise econômica, mudanças na lei da previdência, chamada para greve geral.</p>		<p>Locução da rádio:</p> <p>“...que não respeita os nossos preciosos valores históricos.”</p>

<p>Imagens de arquivo da década de 70. Pessoas comemorando o Copa do Mundo.</p>		<p>Voz over:</p> <p>Antes, eu tinha medo que esse espetáculo fosse trágico: que o destino fosse cruel comigo... assim como foi com o Teatro Copacabana... com Palácio Monroe... com o Bondinho de Santa Teresa...</p>
<p>Imagens de arquivo da década de 70. Morro da Providência, pessoas em situação de rua no centro do Rio. Policiais fiscalizando as pessoas.</p>		<p>Voz over:</p> <p>....E que continuasse perpetuando a crueldade nos morros.</p> <p>Ambiente: Sons de pessoas andando e crianças brincando na rua.</p>
<p>Imagens de dispositivo da truculência da polícia militar durante uma manifestação na Cinelândia contra Michel Temer.</p>		<p>Voz over Débora:</p> <p>Revisitando essas memórias, fui lembrando que o Rio de Janeiro não é apenas cenário... é também um personagem, um anti-herói nacional que dança conforme a música que toca na rádio... Que festeja e abraça todo mundo... mas quando a festa acaba... hm...</p> <p>A ressaca não perdoa.</p> <p>Ambiente: Sons de tiros de borracha. Explosão de bombas de gás lacrimogênio. Pessoas gritando.</p>
<p>Imagen de dispositivo. Um senhor desconhecido dá um pequeno depoimento sobre a violência da manifestação.</p>		<p>Depoimento de um senhor:</p> <p>“Eu acho que isso é um retrocesso imenso, estamos voltando para o Brasil dos coronéis!”</p> <p>Ambiente: Sons de tiros de borracha. Explosão de bombas de gás lacrimogênio. Pessoas gritando por ajuda.</p>

<p>Imagens de dispositivo da truculência da polícia militar durante uma manifestação na Cinelândia contra Michel Temer.</p>		<p>Voz over Débora: Em tempos de crise, o grande espetáculo se transforma em teatro do absurdo. E os sintomas estão aí: é o desemprego, o desmonte dos direitos sociais, as promessas não cumpridas.</p> <p>Ambiente: Sons de tiros de borracha. Explosão de bombas de gás lacrimogênio. Pessoas gritando por ajuda.</p>
<p>Débora performa numa sala vazia.</p>		<p>Voz over Débora: Nossos sonhos sendo triturados dia após dia...</p> <p>(pausa)</p> <p>Em um de seus textos, Samuel Beckett escreveu: “A quantidade de lágrimas no mundo não altera. Para cada pessoa que começa a chorar, em algum lugar aleatório, outra pessoa vai interromper o choro... E o mesmo vale pro riso”.</p> <p>Ambiente: Sons de tiros de borracha. Explosão de bombas de gás lacrimogênio. Pessoas gritando por ajuda. (extracampo)</p>
<p>Débora troca sua roupa de ensaio por uma roupa menos formal.</p> <p>FADE TO BLACK</p>		<p>Voz over Débora: Chega de ensaio por hoje...</p> <p>(suspiro/pausa longa)</p> <p>Tenho uma missão a cumprir.</p> <p>Ambiente: Ruídos com eco.</p>
<p>Débora anda pela Marcha das Vadias na orla de Copacabana.</p>		<p>Ambiente: Grupo de mulheres toca percussão e canta em uníssono.</p>

<p>Débora anda pela Marcha das Vadias na orla de Copacabana. Débora se aglomera na multidão de pessoas. Coletiviza-se e a perdemos de vista.</p> <p>FADE TO BLACK</p>		<p>Vozes de mulheres:</p> <p>“O corpo é nosso, não pode ser machista... O corpo é nosso, contra a bancada moralista...”</p> <p>“Ô, Bolsonaro, pode esperar, a sua hora vai chegar”</p> <p>(em repetição)</p> <p>“Não, é não!”</p> <p>(em repetição)</p>
<p>CRÉDITOS</p>		<p>Música:</p> <p>“O mundo é um moinho”, de Cartola. Interpretação em piano por Werbeson Freitas.</p>

Apêndice II – Autorização de Imagens de Arquivo

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
ARQUIVO NACIONAL
Coordenação-Geral de Acesso e
Difusão Documental - COACE
Coordenação de Consultas ao Acervo - COCAC

Atendimento a Distância
Praça da República nº 173 / bloco A / nível 0 - térreo / sala 11
CEP 20211-350 Rio de Janeiro- RJ Brasil
Telefone (55) (21) 2179-1257
consultas@arquivonacional.gov.br
<http://www.arquivonacional.gov.br>

Carta (via e-mail) MJ/AN/COACE/COCAC/AD nº 1442 / 2017 (KB)

Rio de Janeiro, 05 de abril de 2017..

Ao Sr. Rubens Takamine
Assunto: 422 - Consultas.

Senhor,

Em atendimento à solicitação de Vossa Senhoria, recebida em 05/04/2017, informo, estamos enviando, em anexo, GRU (Guia de Recolhimento da União) no valor de **R\$ 180,00 (cento e oitenta reais)** que inclui tarifa postal por SEDEX e despesas de reprodução, que deve ser impressa e paga em qualquer agência do Banco do Brasil S/A.

Após quitação desta GRU, favor remeter uma cópia do comprovante de pagamento por Correio Postal, ou por fax (21) 2179-1304, ou por e-mail: consultas@arquivonacional.gov.br

Havendo dificuldades no acesso ou na impressão do arquivo eletrônico da GRU em seu computador, favor entrar em contato com esta Coordenação de Atendimento a Distância por tel (21) 2179-1257 ou por e-mail.

Encaminho também, anexo a esta mensagem eletrônica, o Termo de Utilização relativo ao material solicitado. Este Termo deverá ser preenchido e assinado em duas vias por representante jurídico de sua instituição. Estas vias deverão ser remetidas por correio a esta equipe de Atendimento à Distância.

Atenciosamente,

Kátia Borges
Técnico responsável pelas informações

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
ARQUIVO NACIONAL

TERMO DE UTILIZAÇÃO DE DOCUMENTO CUSTODIADO PELO ARQUIVO NACIONAL

RUBENS KIYOSHI TAKAMINE

(nome do requerente)

portador do documento de identidade nº 49.133.152-6, expedido pelo órgão SSP, e do CPF nº 394.668.152-6, estudante de graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, que utilizará o(s) documento(s) descrito(s) na carta MJ/AN/COACE/COCAC/AD nº 1442/ 2017, datada de 05/04/2017, no âmbito do projeto:

"O mundo é um moinho: sonhos triturados em filme de arquivo" – projeto de conclusão de curso do solicitante.

DECLARA estar ciente de que:

- a) É obrigatório, na divulgação da(s) reprodução(ões), citar que os respectivos originais pertencem ao Arquivo Nacional e indicar a(s) referência(s) do(s) documento(s), conforme instrução da unidade de atendimento;
- b) É obrigatório, na utilização do(s) documento(s), mencionar o autor, quando identificado;
- c) Os documentos considerados em domínio público, pela lei 9.610/98, não possuem restrição de uso;
- d) Os documentos em domínio privado cuja titularidade do direito autoral patrimonial pertença ao Arquivo Nacional são autorizados a serem utilizados no projeto e finalidade especificado neste termo. Entretanto, esta autorização não é transferível a terceiros;
- e) É obrigatório informar à unidade em que foi atendido (consultas@arquivonacional.gov.br ou consultasdi@arquivonacional.gov.br ou saladeconsultas@arquivonacional.gov.br) a utilização da(s) reprodução(ões) do(s) documento(s) em outro projeto;
- f) Os documentos em domínio privado cuja titularidade do direito autoral patrimonial não pertença ao Arquivo Nacional somente podem ser divulgados com autorização do respectivo titular;
- g) A pessoa física ou jurídica, conforme o caso expresso neste termo, responsável pela utilização dos documentos terá inteira e exclusiva responsabilidade, no âmbito civil e penal, a qualquer tempo, sobre danos materiais ou morais que possam advir do uso das reproduções fornecidas, bem como das informações nelas contidas, eximindo, consequentemente, de qualquer responsabilidade, o Arquivo Nacional e seus agentes.
- h) As autorizações relativas a direitos autorais morais e de imagem, quando pertinentes, devem ser solicitadas diretamente aos seus titulares.

São Paulo, 07 de abril de 2017

Rubens Takamine

(assinatura)

Primeira via recebida no Arquivo Nacional em 7/4/2017
De acordo com a Ordem de Serviço nº 003 de 25/09/2013 MARIA

Assinatura e carimbo do Servidor:

BORGES OLIVEIRA
BORGES OLIVEIRA
Agente Administrativo
Matrícula: 6.161.147

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

Coordenação de Consultas
ao Acervo - COCAC**Atendimento a Distância**

Praça da República, 173 – Prédio A – Nível 0 - Térreo – Sala 11
20211-350 Rio de Janeiro- RJ - Brasil
Tel. (21) 2179-1257, fax (21) 2179-1304
consultas@arquivonacional.gov.br
<http://www.arquivonacional.gov.br>

Carta MJ/AN/COACE/COCAC/AD nº 1703 / 2017

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2017.

A(o) Senhor(a)

Rubens Kiyoshi Takamine

Assunto: **422- Consultas**

Senhor(a)

Em atendimento à solicitação de Vossa Senhoria de 24/03/2017, e de acordo com os dados fornecidos em seu requerimento, estamos enviando cópia digitalizada da documentação solicitada por Vossa Senhoria:

Cinejornal Informativo v. 2 n. 36 [1951]**06:40 a 08:20**

MATERNIDADE ESCOLA. "Avant-première" [da peça O Complexo do meu Marido] no [Teatro] Copacabana [no Rio de Janeiro], em benefício da benemérita instituição.

Cinejornal Informativo v. 3 n. 6**02:25 a 02:58**

[Rio de Janeiro: banhistas na Praia do Arpoador]

06:05 a 06:35

NOTÍCIAS DIVERSAS [Abertura do Túnel do Pasmado]

Cine Jornal Informativo vol. 3 nº 34 [1952]**01:50 a 04:50**

ESPLANADA DO CASTELO, no Rio de Janeiro – Demolição de prédio; presente o prefeito João Carlos Vital. FEIRAS LIVRES do Rio de Janeiro.

Cine Jornal Informativo nº 17/56 [1956]**05:32 a 06:50**

PRAIA VERMELHA. Flagrantes de um dos belos recantos da capital da República [aspectos do bondinho e vista do alto do Pão de Açúcar]

Atualidades Agência Nacional N° 2 [1963]**01:40 a 03:06**

[LOGRADOUROS DO RIO DE JANEIRO – Denúncia sobre a falta de preservação de locais históricos, como Arcos da Lapa, Igreja da Glória, Largo do Boticário, Igreja da Candelária etc]

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

Coordenação de Consultas
ao Acervo - COCAC**Atendimento a Distância**

Praça da República, 173 – Prédio A – Nível 0 - Térreo – Sala 11

20211-350 Rio de Janeiro- RJ - Brasil

Tel. (21) 2179-1257, fax (21) 2179-1304

consultas@arquivonacional.gov.br

<http://www.arquivonacional.gov.br>**Cine Jornal Informativo nº 94 [1968]****02:54 a 03:40**

[LARGO DO BOTICARIO, no Rio de Janeiro – Informações históricas e aspectos arquitetônicos; artistas pintando quadros no local]

04:07 a 06:40

[OBSERVATÓRIO NACIONAL, no Rio de Janeiro – Acervo de lunetas e outros aparelhos].

Cine Jornal Informativo nº 106 [1968]**05:50 a 06:18**

[FLORESTA DA TIJUCA, no Rio de Janeiro – Informações históricas, aspectos da Cascatinha, da Capela Mayrink, da Vista Chinesa e Vistas panorâmicas da cidade].

Atualidades Agência Nacional N° 3 [1963]**01:23 a 05:07**

[MODA - Lançamento de novos penteados femininos]

[SAQUAREMA, RJ – Aspectos da Praia do Canto]

[MENDICÂNCIA no Rio de Janeiro]

[MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO – Curso de dança]

Atualidades Agência Nacional n. 4 [1963]**01:40 a 02:14**

[Aspectos da praia de Copacabana, Guanabara]

Atualidades Agência Nacional n. 44 [1964]**01:10 a 01:48**

PÃO DE AÇÚCAR [Aspectos do bondinho e vista do alto]

Atualidades Agência Nacional n. 47 [1964]**03:24 a 05:00**

FACE DA NOVA GUANABARA" [Preparativos para comemoração do 4º centenário de fundação da cidade: construção do viaduto Lobo Júnior, ligando o centro à Leopoldina; construção de via ligando a Avenida dos Democráticos à Ilha do Fundão; dragagem e recuperação da Praia de Botafogo; Túnel Catumbi-Laranjeiras]

Brasil Hoje n. 2 [1971]**00:30 a 02:00**

VIDA NOVA SEM FAZELA [Aspectos da favela no Rio de Janeiro e transferência dos seus habitantes para conjuntos residenciais]

Brasil Hoje N° 130 [1975]**05:02 a 08:02**

UM BONDE CHAMADO SAUDADE [Panorâmica do bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro]

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA



ARQUIVO NACIONAL

Coordenação de Consultas
ao Acervo - COCAC**Atendimento a Distância**

Praça da República, 173 – Prédio A – Nível 0 - Térreo – Sala 11

20211-350 Rio de Janeiro- RJ - Brasil

Tel. (21) 2179-1257, fax (21) 2179-1304

consultas@arquivonacional.gov.br

<http://www.arquivonacional.gov.br>**Brasil Hoje n. 102 [1975]****03:00 a 03:58**

DESENVOLVIMENTO [Aspectos da obras de reurbanização da Lapa, Rio de Janeiro]

Brasil Hoje n. 129 - Edição Especial**02:17 a 06:38**

[TEMPO NOVO] [Panorâmica do Rio de Janeiro, da Rodoviária Novo Rio e das comemorações de fim de ano no centro da cidade]

Estamos enviando cópia do Termo de Utilização de Documento Custodiado pelo Arquivo Nacional, carimbada e assinada.

Atenciosamente,

Kátia Borges

Técnico responsável pelas informações

KÁTIA MARIA -
BORGES OLIVEIRA
Agente Administrativo
Matrícula: 6.161.147