

# Presente que irrompe - fotogenia e montagem

*Bursting present - photogénie and montage*

## Andréa França Martins

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq.  
Email: afranca3@gmail.com

## Nicholas Andueza

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio em 2016.  
Email: nicholasandueza@gmail.com

Submetido em: 06/06/2017  
Aceito em: 20/08/2017

### DOSSIÊ

#### RESUMO

Passeio Público é um curta feito com as sobras de um filme de Alberto Botelho de 1924. O ensaio discute o método de montagem que favoreceu olhar para as imagens não somente como janela para outro tempo e espaço históricos, mas como imagem. Nesse percurso, a relação entre fotogenia e retomada emergiu vivamente, assim como as perguntas: o que podemos realizar com esses restos de imagem? Como retomar material tão distante no tempo? Que escolhas e implicações estão em jogo nesse gesto? A resposta a essas questões sugere que a montagem como método suscita a qualidade fotogênica do material retomado. Tal abordagem favoreceu usar imagens do passado para falar do presente e ainda redescobrir suas latências.

**PALAVRAS-CHAVE:** documentário; montagem; fotogenia; tempo-presente; Alberto Botelho.

#### ABSTRACT

The 15-minute film *Passeio Público* is made of Alberto Botelho's 1924 film fragments. This essay discusses the method of montage which allowed to look at the images not just as a window into historical time and space, but also simply as a picture. The connection between the concept of photogénie and reused of film has emerged vibrantly including the questions: what can we do with these films fragments? How can we rework material so far from the present time? How these archival images can be used to comment on other images? The answer to these questions suggests the montage as a method raises the reused material's photogenic quality. This approach allows us to use the images of the past to talk about the present and still to rediscover the images latency.

**KEYWORDS:** documentary; montage; photogénie; present-time; Alberto Botelho.

#### RESUMÉ

*Passeio Público* est un court-métrage faite avec des restes d'un film de Alberto Botelho réalisé en 1924. L'essai traite de la méthode de montage qui favorisait regarder les images non seulement comme une fenêtre pour un autre temps et l'espace historiques, mais comme l'image. Dans ce cours, la relation entre reprise et photogénie a émergé fortement tout comme des questions: Que nous pouvons faire avec ces débris des images? Comment prendre du matériel très loin dans le temps? Quels choix et implications sont en jeu dans ce geste? La réponse à ces questions suggère que le montage comme méthode éveille la qualité photogénique de la matière reprise. Cette approche a permis utiliser des images du passé pour discuter le présent et encore redécouvrir ce qui est latent dans les images.

**MOTS-CLÉS:** documentaire; montage; photogénie; temps-présent; Alberto Botelho.

O hoje é um ontem, talvez velho, que faz entrar pela porta dos fundos um amanhã, talvez longínquo. O presente é uma convenção incômoda. Em meio ao tempo, é uma exceção ao tempo. Você olha para o seu relógio; o presente estritamente falando não está mais lá, e estritamente falando ele está lá novamente, estará sempre lá, de uma meia-noite à próxima. Penso, portanto existi. O eu futuro irrompe no eu passado; o presente é somente essa mudança instantânea e incessante. O presente é somente um encontro.

Jean Epstein

O curta *Passeio público* (2016) nasce do questionamento sobre as fronteiras que definem teoria e prática cinematográficas na dinâmica pedagógica. Surge como um experimento entre professora e monitor que integrou horizontalmente o *corpus* de experimentos dos alunos da cadeira de Teoria e Crítica Cinematográfica.<sup>1</sup> A ideia era cada grupo escolher um conceito teórico trabalhado em sala e realizá-lo concretamente em um curta de cinco minutos. Ao fazermos nosso próprio projeto, junto aos alunos, escolhemos o conceito de *fotogenia* para trabalhar com as sobras do filme *A cidade do Rio de Janeiro*, de Alberto Botelho (1924). Sem saber muito bem aonde chegaríamos, as imagens degradadas e em pedaços de Botelho serviriam como gatilho para destilar o aspecto das coisas e dos seres “que varia simultaneamente no espaço e tempo” (Charney, 1998, p.151). Teorizávamos para montar e montávamos para teorizar. Nesse percurso, a relação entre fotogenia e retomada de imagens emergiu vivamente, produzindo uma intensa experiência do presente a partir daquilo que um dia foi filmado e tornado superfície a ser remontada e gestada pelas lacunas.

Este artigo discute o método de montagem do experimento *Passeio Público* e como ele dá a ver, na sua relação específica com a noção de fotogenia tal como teorizada por Jean Epstein, a emergência de relações temporais inopinadas no corpo a corpo com as imagens cinematográficas que restaram do Rio de Janeiro na década de 1920. “Fotogenia”, tal como a narração do curta sugere, favoreceu olhar para as imagens silenciosas *como imagem* e não somente como janela para outro tempo e espaço histórico; favoreceu lembrar que houve um tempo em que o cinema era sobretudo uma “máquina de visão” a oferecer vistas maravilhosas, frequentemente de um ponto de vista das alturas (prédios, montanhas, trens), e instantes mágicos (Paci, 2006); favoreceu enfim interrogar nas imagens bruxuleantes de Botelho

1 Curso dado no Departamento de Comunicação Social em 2015, em parceria com Nicholas Andueza, monitor e mestrando na época.

o próprio gesto da imagem, no caso, o gesto do cinegrafista. O que está nas imagens que denuncia o gesto de Botelho?

Retomar as sobras de *A cidade do Rio de Janeiro* era parte do desejo de olhar tais imagens novamente, de fazer durar a experiência daquele corpo por trás da câmera, corpo de um cinegrafista entusiasmado pelo projeto de modernização em voga não apenas na capital federal mas no país; entusiasmado pelas novas paisagens urbanas que ali germinam – avenidas, praças e jardins públicos, espaços verdes com ornamentos exuberantes, palmeiras enfileiradas a ladear ruas retílineas. Trata-se de uma natureza pródiga porém civilizada. As perguntas que fazíamos ao navegar por esse material eram: o que podemos realizar com esses restos de imagem? Como retomar material tão distante no tempo? Que escolhas e implicações estão em jogo nesse gesto? Como, através dessas escolhas, nos comprometemos com filme alheio? O que as imagens que sobraram de *A cidade do Rio de Janeiro*, cidade tornada exemplo de uma narrativa positiva do progresso nacional, nos dizem?

O trabalho de montagem foi portanto um processo de elaboração, pesquisa, aprendizado, apreciação. Durante um punhado intenso de semanas, questões formais, problemas ligados à materialidade do suporte original e ainda perguntas históricas assomaram-se ao fascínio de olhar reiteradamente fragmentos de jardins públicos adornados por pontes e chafarizes, avenidas onde multidões de pedestres se entrecruzam e dispersam-se, ruas atravessadas por linhas de bonde e pelo frenesi dos automóveis, os cinemas, as redações dos jornais diários. A capital do país surge como cenário convulsionado pelas mudanças vertiginosas que se operam no período caracterizado pela consolidação de novas tecnologias na vida cotidiana - cirurgias urbanas para redesenhar o espaço geográfico e humano, de saneamento, de transportes, da estética paisagística, as exposições universais. Imagens do Passeio Público, da Quinta da Boa Vista, da Avenida do Mangue (hoje, Av. Francisco Bicalho) e da Avenida Central (Av. Rio Branco) destacam-se em meio ao que sobrou do filme de Alberto Botelho e, por isso mesmo, funcionam como motivos visuais dentro do curta *Passeio Público*.

Há todavia o plano de uma moça a caminhar na avenida (ao lado de sua mãe? De uma amiga mais velha?) que nos cativou desde o início. A jovem, de olhos grandes e cabelo curto no estilo melindrosa, caminha na direção da câmera de Alberto Botelho, lançando olhares discretos e curiosos para ela. A câmera, por sua vez, acompanha sua aproximação em panorâmica, propiciando um encontro flamejante de olhares (do cinegrafista, da jovem passante, do futuro espectador). É essa imagem que,

tornada primeiro plano por conta da gradual aproximação da passante, fomentou o desejo de tornar a capital da Velha República uma experiência não apenas perceptiva, mas corpórea, tátil. A caminhada da jovem no *boulevard*, ralentada ao máximo em nossa edição, anula de modo gradativo as coordenadas espaciais e habilita o primeiro plano como medida de escala da cidade. De certo, havia outros planos onde pedestres olhavam curiosos para a câmera. Selecionamos a jovem melindrosa, no entanto, por conta do corpo que se torna rosto, do caminhar em direção ao aparato, do olhar dúbio que, no jogo entre hesitação e firmeza, mostra a rua como lugar do encontro à primeira e à última vista. Nesse toque furtivo entreolhares emerge a rua erotizada, imprevisível e capaz de guardar um fiapo de lembrança do todo do qual um dia, talvez, tenha feito parte, tal como evocada em “A uma passante”, poema de Charles Baudelaire.



Imagem 1 – a passante desconhecida

Olhávamos repetidamente para essa imagem, no processo de montagem, e ela nos olhava de volta. Poderia a qualidade *fotogênica* dos seres e dos objetos residir nesse “olhar de volta” da imagem?

A fotogenia poderia revelar-se na *presença da imagem* avassaladora e simultaneamente contingente e efêmera? Ainda, seria o gesto da retomada capaz de favorecer – pela repetição, desaceleração, congelamento – a aparição não simplesmente de um rosto, mas de sua fugidia emoção, espalhando-se pelos restos do material a ser retrabalhado? É possível imaginar um olhar correspondido que atravessa as épocas? Uma reciprocidade entre passado e futuro sem data para acontecer e que eventualmente se revela, propiciando a insólita experiência de que somos nós, espectadores, o elemento de passagem, diante da imagem; e que ela é, perante nós, não o elemento do passado, mas do futuro, que ela sobreviverá a nós?

Uma das primeiras tentativas de produzir teoria do cinema gerou um conceito - fotogenia – geralmente considerado incoerente teoricamente e excessivamente elástico. “A fotogenia, esse ‘grande mistério’, serviu para designar essa estética [do cinema] que não tinha uma palavra para designá-la” (Aumont, 1998, p.93). Sem dúvida, a fotogenia foi utilizada para descrever o indefinível, o instável, o inarticulável, aquilo que de algum modo definiria a essência da especificidade cinematográfica assim como o presente fugidio da modernidade. Ao se referir à própria essência do cinema, a fotogenia seria capaz de expressar o presente moderno e colocá-lo ao alcance do espectador de um modo novo, sendo ela mesma tão fugaz quanto esse presente que é “um ponto no tempo, um instante sem duração” (Epstein, 2012, p. 294). A fotogenia seria então a possibilidade de contato entre o presente transitório moderno e o espectador. “A fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura – o elemento específico dessa arte” (Epstein Apud: Charney, 1998, p.150). A essência do cinema residiria, nesse sentido, no seu caráter evasivo, ontologicamente móvel e instável.

Jean Epstein, o grande teórico da fotogenia, termo por sua vez cunhado por Louis Delluc, descreve sugestivamente alguns traços do que seria uma poética ou estética modernista: a proximidade (o primeiro plano, “milagre da presença real”), a sugestão (“não se conta mais, indica-se”), a sucessão (“a utopia fisiológica de ver o conjunto é substituída pela aproximação: ver rápido”), a rapidez mental (formação de um novo espectador, mais ágil), a sensualidade (contra a sentimentalidade: a crueza do cinema, fotográfico e fisiológico), a metáfora (visual, sugestiva e não simbolista), a efemeridade (a não eternidade da obra, seu caráter momentâneo). Na coletânea organizada por Ismail Xavier com reflexões dos primeiros teóricos do cinema, surge um Epstein cuja discussão sobre fotogenia destaca dois pontos de ancoragem: o movimento e o rosto (Epstein In: Xavier, 1983, p. 270-275).

O rosto ou o *close-up* seria o lugar privilegiado para a experiência da fotogenia. Se Dziga Vertov concebeu o cine-olho como máquina para ver mais e melhor, “Epstein o concebeu como máquina de ver outra coisa, de mudar a própria definição do ver; ele sugere um mundo outro, extraordinário, imperceptível” (Aumont, 1998, p. 102). E Epstein empenhou-se em produzir uma linguagem que fosse adequada a essa experiência excêntrica, descrevendo o *close-up* como perigo latente ou, ainda, uma ameaça semiótica à unidade e coerência do discurso fílmico. Nesse sentido, a fotogenia nomearia um suplemento que é acrescentado ao objeto no processo de sua sujeição ao médium fotográfico, uma camada que se sobrepõe às coisas tornando-as uma superfície a ser lida (Doane, 2003, p. 94).

May Ann Doane, no artigo sobre fotogenia no cinema, argumenta que, de todos os planos cinematográficos, o *close-up* seria aquele mais rapidamente associado com a tela enquanto superfície, com o apagamento do senso de profundidade e suas regras correspondentes ao realismo perspectivista. O mundo é reduzido à sua face (Doane, 2003). Diante da acelerada racionalização, especialização e desintegração do senso de totalidade social, o indivíduo moderno agarraria-se à esperança “do simulacro da totalidade”. O *close-up*, com seu status contraditório - detalhe de uma cena maior e espetáculo de outra escala na sua totalidade - responderia a essa necessidade (2003, p. 94). Acompanhando a formulação epsteiniana de que o *close* é a “alma do cinema” (Epstein, Apud: Xavier, 1983, p. 278), Doane trata o *close-up* como a quintessência da fotogenia cinematográfica, enfatizando o seu caráter contraditório como capaz de produzir uma experiência fenomenológica intensa do presente e transformar qualquer objeto ou ser numa “entidade experimentada profundamente” enquanto signo, texto, superfície visual e tátil (p. 94). Essa seria, dentro e fora do cinema, a operação inevitável da própria face, afirma, retomando Gilles Deleuze (p. 95-96). Em *The Emergence of Cinematic Time*, Doane insiste, inspirada em Siegfried Kracauer, que o médium fotográfico tornaria visível não o conhecimento do original mas a “configuração espacial de um momento” transformada em arquivo (2002, p. 23). A experiência do presente seria preservada, mas isso se daria enquanto disjunção de uma presença revivida, de uma presença assombrada pela historicidade.

Se a passante melindrosa do curta *Passeio Público*, ao se aproximar obliquamente da câmera, habilita o primeiro plano como medida de escala da cidade é porque ela promove sutilmente, pela desaceleração, um processo de apagamento dos saberes e dos fatos históricos para dar lugar ao reconhecimento da ocasião na sua evanescência, de um(a)passante qualquer como faísca da imersão

e fascínio. O primeiro plano devolve ao cinema a possibilidade de representar a desproporção, de interrogar e deslocar o realismo, de abrir um espaço para a crítica política (Doane, 2003, p. 106). A desproporção de escala transforma portanto a imagem da melindrosa numa ferramenta epistemológica capaz de debilitar a identificação e inventar um lugar laborioso para o espectador do curta.

O que vemos nessas imagens? Essa é a pergunta e, de algum modo, o convite que a narração faz ao espectador no início de *Passeio Público*, propondo a ele um passeio, sem compromisso, pela floresta das imagens e dos sons (acrescentados na edição). Se a fotogenia é frequentemente referida como um dos primeiros exemplos de cinefilia, de amor pelo cinema a reiterar sua singularidade e habilidade para induzir a uma forma incomparável de fascínio (Aumont, 1998), ela também propicia um efeito de estranheza e desconforto que complica a absorção e o esquecimento de si.

O farfalhar visual das folhas em *Le repas de bébé* (1895), dos irmãos Lumière, encantou Georges Méliès nos primórdios do cinema, assim como o fervilhar ininterrupto de pedestres, carroças e automóveis da cidade moderna encantou Alberto Botelho em *A cidade do Rio de Janeiro*. Trata-se do fascínio por aquilo que está em vias de desaparecer, e que o cinema retém, conserva. E Botelho também se encantou com o vento batendo nas folhas das árvores, como mostram os planos do Passeio Público no centro da cidade, explicitando o desejo de abarcar o fluxo temporal que faz de toda cidade uma rede de movimentos, acasos, espaços e tempos. “A figura da passagem (Walter Benjamin) é a principal metáfora da cidade: passagem dos homens, passagem das mercadorias, passagem dos desejos, passagem do tempo” (Comolli, 2008, p.181).

Retomar, pela perspectiva do fascínio, os pedaços do filme de Botelho foi estar diante de infindáveis passantes anônimos, cujos tempos de existência duram, passo a passo, a exata distância de seu movimento entre um canto e outro do enquadramento ou a duração entre um corte e outro na montagem; foi estar diante dos automóveis ou carroças em fluxo e conflito com os corpos dos pedestres; dos prédios que monumentalizam e nobilizam as avenidas e ruas; foi estar igualmente diante das vitrines das lojas que reenquadram e refletem a paisagem urbana nos seus vidros cristalinos. É todo um traçado de movimentos e contingências articulados fotogenicamente pela câmera do cinegrafista - e posteriormente pela montagem - que retomou essas sobras para reinventar com elas.

Mas, para além do fascínio de estar diante de algo que não tem mais serventia, de devolver



ao espaço público imagens que tinham sido privatizadas porque dadas como presente à realeza italiana em visita ao Brasil,<sup>2</sup> a questão que nos assombrava era “como” retomar material tão distante no tempo de modo a mostrar que tais imagens não se esgotam no isso-foi. Como mostrar que esses restos de filme permanecem “em ato” quando os contemplamos e atribuímos um sentido a eles? Sim, havia o encanto na relação com esse material e igualmente o desejo de solicitar a atenção ao que na imagem é multiplicidade de tempos, histórias, vestígios, contradições - os “incêndios” que caracterizam a multiplicidade das imagens em contato com o real (Didi-Huberman, 2012, p.216).

Fascínio e desconforto. A desaceleração e a repetição de cenas banais (seja o encontro com a jovem passante, seja o reenquadramento dos trabalhadores pobres, que discutiremos adiante) forneceu ao arquivo de imagens com o qual trabalhávamos<sup>3</sup> “condições de experimentação” para além de seu caráter ilustrativo e/ou informativo a respeito do projeto moderno no Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX; possibilitou olhar as imagens como um processo ativo que envolve engajamento corporal entre o cinegrafista e os pedestres, entre o editor e as imagens.

Um plano panorâmico de Botelho na Avenida do Mangue, repleto de fabulosas palmeiras enfileiradas e entrecortado pelo fervilhar de automóveis e pedestres, certamente exhibe um tom de elogio ao dinamismo da vida urbana e à cidade como espaço cívico moderno. No entanto, é possível notar um trabalhador pobre que caminha no fundo do plano absorto no ofício de varrer a imensa calçada da avenida. No curta, nós exibimos o que restou da panorâmica, e, em seguida, a repetimos com uma máscara de modo a ressaltar o varredor, aquele sujeito “invisível”, encarregado, como diz a narração, “de assegurar a beleza da cidade”. O procedimento de repetir com o uso de máscara planos da cidade onde não se percebe, de imediato, homens pobres trabalhando nas margens - da imagem e da paisagem dos parques - foi utilizado três vezes. Se a época era de embelezamento estético e higiene urbana, social, a

2 O filme *A cidade do Rio de Janeiro*, de Botelho, ao que tudo indica e ainda por conta das pesquisas e conversas que realizamos, foi dado como presente ao príncipe Umberto di Savoia, que estava em visita oficial ao Brasil, mas não pôde conhecer a capital federal por conta das rebeliões militares que vinham grassando, sobretudo, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. O príncipe foi recebido então com pompas oficiais na cidade de Salvador, na Bahia. Em função da visita, o então presidente da República envia para Salvador o *Encouraçado São Paulo*, com vários ministros, jornalistas, o embaixador e o cônsul italianos. Alberto Botelho também integrou a comitiva oficial e, por conta da viagem, pode realizar o filme *O príncipe herdeiro da Itália em terras do Brasil* (1924), que mostra alguns episódios da visita oficial da realeza, o desembarque, as excursões e as recepções ao príncipe. Era bastante comum, na virada do século passado, dar como presente a figuras ilustres (políticos, artistas) fotografias ou ainda cartões postais (“cartes-de-visite”) que mostravam as atrações paisagísticas das cidades visitadas. Filmes eram menos comuns, devido aos custos, mas tudo indica que esse foi o caso de *A cidade do Rio de Janeiro*.

3 Além das imagens de Botelho (não só de *A cidade do Rio de Janeiro*, mas também de *O que foi o carnaval de 20!* (1920)), usamos também fotografias de Augusto Malta sobre a derrubada do Morro do Castelo e imagens de Silvino Santos em *Terra encantada* (1923) sobre a Exposição Internacional de 1922. Além disso, retiramos citações da imprensa encontradas em: *O Jornal*, *Jornal da Noite*, *Revista da Semana* e *Revista Careta*. A autorização para uso dos filmes, assim como o apoio para telecinagem, nos foi dada por Hernani Heffner, conservador-chefe da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e por Rosângela Sodré (CTAv do Ministério da Cultura).



imagem do cinema silencioso documental, mesmo quando legitima a poesia da exuberância (e não da escassez), é friccionada pelo “exótico” (os pobres, os negros, os sertanejos) enquanto inscrição do real.



Imagem 2 – Trabalhador puxando carro de mão no Passeio Público



Imagem 3 – Jardineiro com balde d'água no Parque da boa Vista



Imagem 3 – Varredor limpando calçada da Avenida do Mangue

A descoberta, durante o processo de montagem, desses trabalhadores braçais imperceptíveis, foi emocionante. A revelação de que havia algo latente e adormecido nas sobras do filme e que somente na distância do tempo histórico poderia ser visto. E o que exatamente mostram essas imagens? O ofício de varrer a rua, de carregar objetos em carroças, de jardinar áreas públicas. Gestos que resistem aos corpos filmados, homens pobres, quase sempre negros ou pardos. Repetir esses planos e realçar, na segunda vez, o trabalhador pobre foi um modo de destacar essas imagens do fluxo narrativo, de deixá-las flutuando acima da história. São sobrevivências. Como tais, elas podem reaparecer seja através das visões apavoradas da personagem Clara, no filme *Aquarius* (2016, Kleber Mendonça), seja na simples existência de Lucrecia, no filme *Quanto vale ou é por Quilo?* (2005, Sergio Bianchi). Ressaltamos os trabalhadores pobres para mostrar que, enquanto Botelho registrava o projeto urbano moderno em toda sua evidência asséptica, o cinegrafista também capturou inadvertidamente outros traços menos visíveis. O trabalho de desacelerar, repetir e destacar a imagem foi, nesse sentido, fundamental para permitir que esses outros traços (pouco soberbos) aparecessem. Traços que atravessam diferentes contemporaneidades.

A dificuldade de manejar a mudez das imagens do passado foi outra questão importante. A fantasmagoria torna-se mais intensa. Perguntávamos durante o trabalho de montagem: essas coisas existiram, *existem*? Essas crianças pobres das fotografias de Augusto Malta existiram? Esse Rio de Janeiro com o morro do Castelo é real? Queríamos ouvir essa paisagem – de sonho, alucinação, megalomania, pesadelo. Nossa proposta, nesse sentido, não foi usar o som para ilustrar uma ideia ou criar uma atmosfera sentimental. Por isso, criamos uma trilha sonora com ruídos de máquinas, um som eletro-mecânico, para dialogar com o sentido original das imagens – de escavadeiras, bate-estaca, enxadas. Distorcemos quase tudo digitalmente para que a textura sonora ficasse sintética, buscando, com o apoio da trilha de Negalê Jones, uma reciprocidade entre passado e futuro da cidade, das imagens, dos corpos e dos gestos. Assim, o acréscimo do som, estranho às imagens de Botelho, teve o papel de restituir a *anima* desses fragmentos silenciosos, devolvendo ao documento sua “lembração sonora” e seus múltiplos níveis de

sensação, temporalidade, percepção. Trata-se assim de promover, pela sonoridade dissociada de seu tempo histórico, um envolvimento sensorial, onde o espectador precisa se virar com os retalhos - de filmes, fotografias, corpos, gestos e sons - que lhe são oferecidos.

Se o filme de Botelho sobre a derrubada do morro do Castelo está desaparecido, entre tantos outros filmes,<sup>4</sup> a entrada das fotografias de Augusto Malta sobre a demolição do morro e de *Terra Encantada* (Silvino Santos e Agesilau de Araújo, 1923), que registra a Exposição do Centenário da Independência, em 1922, construída sobre as ruínas do morro, teve o sentido de reiterar as lacunas do documental silencioso no Brasil. As fotografias do morro não estão no curta para preencher os vazios dos filmes que não mais existem, mas para dar a ver (através de reenquadramentos, aproximações e distanciamentos) os processos ainda vivos de varredura e desaparecimento de filmes, lugares, indivíduos.

Crianças maltrapilhas olhando curiosas para a câmera de Malta enquanto brincam em ruas que ainda existiam quando o morro estava de pé; escombros de demolições e abandonos, escavadeiras que escavam pelo desmonte do morro. A narração fala de “fantasmas que atravessam a membrana da imagem para nos assediar no presente”. Os fantasmas seriam as brechas nos sinais de modernidade urbana que por vezes despontam nas imagens; seriam os trabalhadores pobres, as crianças sujas e maltrapilhas, o lugar cultural do cinema tal como explicitado nas cenas do carnaval de rua dos anos 1920 e, ainda, os inúmeros filmes desaparecidos do período silencioso.

Um dos fantasmas que assombram a história do cinema silencioso no Brasil é a estimativa feita por pesquisadores e arquivistas de que apenas sete por cento dos quase quatro mil filmes feitos até 1930 sobreviveu. Todo o resto está perdido por conta de negligência ou mesmo ignorância a respeito das condições apropriadas de armazenamento e preservação (lembrando que o nitrato é altamente inflamável). Estudiosos do cinema desse período atribuem tal negligência, entre outras razões, ao preconceito e à indiferença com relação ao filme documental.<sup>5</sup> Segundo Sheila Schwarzman, documentários eram feitos e exibidos em larga escala e regularmente entre 1912 e 1922. No entanto,

4 O filme que dá o título ao nosso curta, *Passeio Público* (1915, Alberto Botelho), também está desaparecido.

5 A denominação “documentário” não existia na época. Mas dentro desse domínio estavam os filmes de atualidades, cinejornais, naturais, que diferenciavam-se dos posados (ficcionais) que, por sua vez, reconstituíam, entre outras coisas, obras da literatura nacional, fatos policiais alardeados na imprensa, temas enfim que despertassem o interesse do público. Para maior aprofundamento nessa e outras questões relativas ao cinema documental silencioso no Brasil, ver: XAVIER, Ismail. “Progresso, disciplina fabril e descontração operária: retóricas do documentário brasileiro no período silencioso”, MORETTIN, Eduardo. “Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso”, em: MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; KORNIS, Mônica Almeida (Org.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado – São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo, Senac, 2003.

era um campo ostensivamente ignorado pelos pesquisadores e críticos de cinema (as colunas de cinema das revistas *Cinearte*, *Selecta* e *Paratodos*, por exemplo, ilustrariam tal argumento), interessados em analisar e elencar as ficções brasileiras, bem mais raras nesta fase (2005).

Em comum, críticas de filme que almejam definir as imagens do Brasil que deveriam ser exibidas e veiculadas. As palavras de ordem eram modernização, urbanização, juventude e riqueza – tanto nos filmes como nas salas de exibição. Há um desconforto e uma recusa do exótico, da pobreza e da presença de negros nas telas, lembra Schwarzman. Editadas e escritas por jovens de classe média, tais revistas, com suas colunas de cinema, forjariam um pensamento e um imaginário do cinema no país. O cinema deveria ser uma atividade artística dignificante, uma forma de diferenciação e distinção social. Tal crença explica, pelo menos em parte, o descaso e a indiferença com relação ao documental silencioso (Schwarzman, 2005).

\*\*\*

Retornemos à passante melindrosa que nos olha de volta: há sempre um potencial *fotogênico* ali, há sempre uma “sugestão” (Epstein) de algo que não se realiza e é isso que a retomada da imagem busca explorar. Se a visão frame a frame não faz esses instantes propriamente cognoscíveis, não captura o isso-foi, ela torna-os experimentáveis, navegáveis. Por vezes a lentidão é tanta, que é possível perceber a passagem cadenciada de frames, passagem de instantes captados no momento mesmo em que ainda eram instantes, e não ardência de um passado–futuro revelada. Ardência porque trata-se do momento singular onde ocorre a revelação daquilo que estava latente nas imagens. Talvez a qualidade *fotogênica* da retomada resida mesmo nesse “olhar de volta” da imagem, numa espécie de *presença da imagem* favorecida pelo gesto de montagem que a “presentifica” uma segunda vez – pela repetição, desaceleração, reenquadramento, associação entre imagens e sons. Lá está a imagem de uma passante que nos observa de lá da década de 1920 – e desde então. O olhar de volta da imagem sugere então algo imenso, uma heterogeneidade de tempos e vestígios tornada superfície a ser trabalhada ou face a ser visada a partir do presente – pelo montador, pelo espectador.

O encontro com essa passante e seu olhar talvez só aconteça efetivamente no presente, no

brevíssimo momento em que passado e futuro tensionam-se. Se cada frame, na mesa de montagem, é um instante secretamente carregado do que foi e do que será, a retomada de material alheio favorece a *potência fotogênica* porque replica o funcionamento do tempo-presente ao provocar intencionalmente o encontro entre passado e futuro. Potência fotogênica que nem sempre se realiza, dado que a fotogenia não só é da ordem do segundo, da faísca (Epstein In: Charney, 1998, p. 151) como envolve igualmente uma relação tripartite entre aparato, objeto e espectador. “Ela evoca imediatamente uma conotação mística, ‘revelacionista’, assim como decididamente modernista - o que implica, entre outras coisas, os limites e as expansões da percepção, da cognição e do afeto” (Keller, 2012, p.268). A experiência do espectador (e do montador) torna-se portanto um elemento importante para a emergência da potência fotogênica, intimamente conectada com as sensações do corpo. “Fazendo colidir o passado com o futuro, o filme está presente apenas na atividade do espectador” (Charney, 1998, p. 156).

Assim, no experimento *Passeio público*, a possibilidade de analisar as imagens minuciosamente, ralentando ou reenquadrando partes invisibilizadas à época produz a fricção dialética ou a reciprocidade entre passado e futuro (da imagem) buscada. Por exemplo, repetir o plano da carroça puxada manualmente por um dos trabalhadores, e usar uma máscara para destacá-lo na segunda vez, explicita a deriva temporal em relação à paisagem moderna dos parques públicos e ornamentados da época. A carroça atravessa o fundo do parque (e da imagem) como se fosse um infiltrado de outrora por não ser um automóvel, o bonde ou mesmo o trem. O Então e o Agora dentro da mesma imagem, filmada Então e assistida Agora.

Ao realizarmos o curta, nos deparamos diariamente com essas questões – das imagens desaparecidas, das imagens que restaram e ainda daquelas que migraram para outros países.<sup>6</sup> Buscamos fazer das lacunas do cinema silencioso brasileiro um motor para nosso trabalho – operamos com elas, por elas e a partir delas. Das sobras do cinema resultou o experimento *Passeio Público*.<sup>7</sup> Chamamos “experimento” porque, de início, não sabíamos ao certo aonde chegaríamos. Os pedaços do filme de Alberto Botelho nos conduziu e exigiu a pesquisa nos arquivos da Biblioteca Nacional, as conversas com os pesquisadores Eduardo Morettin e Flavia Cesarino Costa, os encontros com o Conservador-Chefe de

6 Segundo Hernani Heffner, as imagens de *A cidade do Rio de Janeiro*, de Botelho, retornaram ao Brasil apenas na década de 1970, pelas mãos do então diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ) no momento, o pesquisador Cosme Alves Netto.

7 O curta, cuja segunda versão tem 15 minutos, foi exibido no *International Short Film Festival (ISFF/Kolkata)*, na Índia, em 2017, na Mostra do *CineOP - 12a Mostra de Cinema de Ouro Preto*, em 2017, no *FIDBA - International Documentary Film Festival Buenos Aires*, Argentina, em 2017.

Cinemateca do MAM, Hernani Heffner, e as várias trocas de e-mails com Rosângela Sodré, pesquisadora do CTA, do Ministério da Cultura. Não tínhamos ideia alguma do percurso que iríamos fazer quando fomos “tocados” pelo olhar da jovem passante na avenida.

*Passeio Público* é, como mostramos, igualmente resultado de um experimento pedagógico iniciado em sala de aula. Um experimento que propiciou um olhar renovado sobre a cidade carioca e sobre velhas imagens jamais exibidas nas salas de cinema. Velhas imagens, ao que tudo indica, estão povoadas de elementos não escolhidos e que lá permanecem à espera de alguém que possa os revelar e interpretar no futuro (da imagem).

### Referências bibliográficas:

AUMONT, Jacques. Cinégénie, ou lamachine à re-monterletemps, in: *Jean Epstein: cinéaste, poète, philosophe*. Paris: Éditions de la Cinémathèque française, 1998.

CHARNEY, Leo. *Empty Moments - Cinema, Modernity and Drift*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1998.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. *Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov, 2012.

DOANE, Mary Ann. *The Cinematic Time - Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 2002.

\_\_\_\_\_. “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema”. *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*. Brown University, 2003.

EPSTEIN, Jean. Bonjour Cinéma, In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

KELLER, Sarah. “Introduction: Epstein’s Writings”, In: KELLER, Sarah e PAUL, Jason. *Jean Epstein – Critical*



*essays and new translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.

SCHVARZMAN, Sheila. "Ir ao cinema em São Paulo nos anos 1920". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 49, jan/jun, 2005.

PACI, Vivian. The Attraction of the Intelligent Eye. In: STRAUVEN, W. (org). *Cinema of attractions reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.