



Imagens no tempo presente de um olhar construído no passado, no documentário “O samba que mora em mim”¹

Maria Angela Pavan²

Maria do Socorro Furtado Veloso³

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN

Resumo

Este artigo pretende mostrar o olhar afetivo da cineasta Geórgia Guerra Peixe em relação ao samba no documentário *O samba que mora em mim*. Sua escolha ao subir o Morro da Mangueira é destacar a percepção poética que resiste em seu imaginário a partir das informações que ouvia do pai, o maestro César Guerra Peixe. Para realizar o estudo entrevistamos a cineasta, coletamos informações publicadas na imprensa no período de lançamento do documentário, em fevereiro de 2011, e procedemos a uma análise fílmica. Foi possível perceber que o processo de construção das imagens seguiu o olhar reflexivo da cineasta. Ela nos oferece, a partir desta reflexão, um documento que justifica o uso da primeira pessoa, tão valorizado na contemporaneidade. Mesmo que parcialmente, este artigo tenta mostrar que as lembranças e o afeto nos conduzem ao tempo/espaço diante das imagens que são construídas ao longo de nossas vidas.

Palavras-chave: Memória e imagem; linguagem do documentário; narrativa cinematográfica, produção de sentido

Introdução

O documentário *O Samba que mora em mim* de Geórgia Guerra Peixe foi o ganhador do Prêmio especial do júri da Mostra de Cinema de São Paulo de 2010. Ela realiza este documentário através de um olhar afetivo e intimista. Dentro desta ótica nos oferece seu primeiro olhar para o morro da mangueira. Durante toda sua vida ouviu histórias sobre a mangueira, mas nunca tinha subido o morro. A documentarista, filha de um historiador do assunto e sobrinha-neta do maestro César Guerra-Peixe, cresceu ouvindo sambas-enredo da Mangueira, sem nunca ter subido o morro. O documentário acompanha essa primeira experiência. Em sua primeira visita ao morro, foi munida de

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Multimeios (UNICAMP). Professora adjunta do curso de Comunicação Social e do Mestrado em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Integrante do Grupo de Pesquisa Pragma – Pragmática da Comunicação e da Mídia (UFRN/CNPq).
Email: mapavan@cchla.ufrn.br

³ Doutora em Ciências da Comunicação (USP). Professora adjunta do curso de Comunicação Social e do Mestrado em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Integrante do Grupo de Pesquisa Pragma – Pragmática da Comunicação e da Mídia (UFRN/CNPq).
Email: socorroveloso@uol.com.br



uma câmera. Realizou o projeto e a produção e seguiu captando as imagens de todo os cantos do morro da mangueira. Capta a vida e os moradores, os ruídos, o movimento da comunidade longe da avenida Marquês de Sapucaí. Ela adentrou a comunidade no pré carnaval, acompanhou toda a movimentação da saída para a avenida e continuou dentro da comunidade. Nos mostra que muitas pessoas da mangueira assistem a escola primeira da mangueira através da televisão. Dentro desta lógica ela coloca a televisão como mais um personagem dentro da comunidade, principalmente no cotidiano das pessoas entrevistadas. A televisão é a companheira assídua dos moradores da comunidade. O morro que ela nos mostra é diferente do que nos mostra o cinema, embora ela não esconda que existe violência, este não é o assunto principal. Ela ouve o que as pessoas tem a dizer e em troca conta suas próprias histórias. E nos coloca diante de pessoas que possuem valores e respeito.

Logo no início do documentário ela nos mostra que o morro a instiga de maneira diferente. Ela tem curiosidade em ouvir as pessoas que vivem em torno da música no morro e quando sobe o morro descobre o funk como a música central do morro. O samba tem hora marcada (no pré carnaval e carnaval). Este é o foco central da sua câmera e as entrevistas desbravam o lugar e a música que mostra a estas pessoas a sensação de pertencimento de um lugar. Para mostrar o processo de construção do documentário realizamos este artigo em duas partes. A primeira aborda a *Construção do documentário a partir da memória afetiva* onde tentamos mostrar a observação do trabalho da cineasta Geórgia Guerra Peixe no processo de construção de seu trabalho. *Tempo do Fazer: o processo da experiência do olhar* tentamos mostrar os dispositivos da cineasta Geórgia Guerra Peixe para realização do documentário *O Samba que mora em mim*. E nas considerações finais realizamos uma reflexão sobre a assistência do documentário.

Construção do documentário a partir da memória afetiva

Vivemos, crescemos e quais são imagens e sons que habitam em nós dos lugares onde vivemos e experimentamos as primeiras sensações. América Latina, Brasil o país do samba. Quem já não ouviu um samba dentro e fora de casa. Quem não acompanhou o carnaval pela tela da televisão, ou viu revistas e jornais mostrando as imagens do samba. Esta é a pergunta que nos conduz ao terminar o filme *O Samba que mora em*



mim. O que está vivo dentro de cada um de nós quando enunciamos a palavra *samba*, *carnaval* e o *morro da mangueira*. Se houvesse esta pergunta antes de começar o filme, talvez escolhêssemos inúmeras imagens que não estão presentes no documentário da cineasta Geórgia Guerra Peixe. Mas ficaríamos surpresos com as imagens que nos remete a mangueira da cineasta: uma comunidade viva, com valores intrínsecos e muito respeito, com muitas histórias para contar. Segundo Almeida (2000) as imagens e sons fazem parte da nossa cultura, permanecem vivos até hoje para todos “compreendendo memória como lembranças de situações vividas, física ou afetivamente e com uma certa duração nessa convivência”⁴, é possível pensar a existência de um grupo, formado por pessoas que tem suas vidas marcadas pelos sons e espaços do morro da mangueira. A memória, nesse caso, passa pelas lembranças que marcam a história de vida de muitos indivíduos, como as relações ocorridas pelas mediações da família, do trabalho, da escola, entre todos os outros espaços que circulamos em nosso cotidiano. Segundo Mayumi Lima⁵ “na experiência humana, o espaço nunca é um vazio, ele é sempre o lugar repleto de significados, lembranças, pessoas que atravessam o campo de nossa memória e dos nossos sentimentos”.

O interesse pela idéia de rememoração vem da Grécia antiga, onde a arte da memória era utilizada para “fazer perpetuar” a história oral e eram consideradas artistas as pessoas que conseguiam decifrar e descrever oralmente partes do cenário, do lugar e dos acontecimentos. Platão no seu livro *Fedros* demonstra sua preocupação com a técnica da escrita, pois acreditava que as pessoas, a partir desta técnica, poderiam esquecer a arte de memorização do passado e do presente a ser transmitida às novas gerações.⁶ Esta preocupação, que está presente ao longo da história da humanidade, paradoxalmente acaba insuflando alguns pesquisadores a buscarem os relatos orais como fontes preciosas para a composição dos fios que tecem a história. A partir desta lógica refletimos sobre a importância do documentário nesta nossa era da imagem, onde manifestamos nossas lembranças e memória através das imagens que captamos. Regis Debray⁷ diz que estamos vivendo na era da videosfera mas acredita que mesmo diante de novas tecnologias, buscamos os códigos necessários para comunicar “a imprensa não suprimiu de nossa cultura os provérbios e anexins medievais, esses procedimentos

⁴ Márcia Mansor D'ALÉSSIO, *Memória: Leituras de M. Halbwachs e P. Nora*. In: Revista Brasileira de História, nº 25/26, p. 97-103.

⁵ Mayumi LIMA S. *A recuperação da cidade para as crianças*. Arquitetura & educação, São Paulo: Nobel, 1995, p.18.

⁶ POSTMAN, Neil. *A rendição da cultura à tecnologia*. Ed. Nobel. SP, 1994, p. 13-17.

⁷ DEBRAY, Regis. *Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis:RJ, 1993, p. 206.



mnemotécnicos próprios das sociedades orais, assim também a televisão não nos impede de ir ao Louvre.”

Podemos pensar que hoje em dia quando construímos um documentário que se propõe ao conceito em primeira pessoa, tentamos perpetuar nosso olhar para com o ambiente visto, ouvido e vivido. Fixar em documento nosso olhar da memória pessoal. Como nas sociedades orais, prevalece a necessidade de descrever um lugar, através de depoimentos orais que fazem parte da memória. O documentário *O Samba que mora em mim* nos revela a memória singular da cineasta e também do espaço-tempo atual, no cotidiano flagrado do morro da mangueira em imagens.

Entendemos singularidade nas lembranças quando elas remontam a um detalhe, uma palavra a um espaço.

Já fomos contemplados por esta nova forma de fazer documentário por João Moreira Salles em seu trabalho *Santiago*, onde mostra a vida de Santiago Badariotti Merlo (1912-1994), um mordomo que trabalhou para sua família. Ele começou a rodar o filme documentário em 1992, retomou em 2005, e finalizou num tom autoral em 2006. Demorou 14 anos para finalizar, o documentário é uma aula de como realizar documentários, com um olhar insubordinado, nos ensina a arte de entrevistar e de que maneira devemos nos dirigir ao outro. O fio condutor da narrativa é um texto do diretor, João Moreira Salles que é lido em off.

Kiko Goifman também nos ofereceu um documentário autoral em 2003 com *33*. E tem realizado várias experiências em seus filmes como o último *Filmofobia* que realizou a direção com o cineasta e pesquisador Jean Claude Bernardet. Sandra Kogut realizou também *Passaporte Húngaro* em 2002 com a mesma iniciativa em conduzir o longa voltando a câmera e o texto em primeira pessoa. Regis Debray⁸ em seu livro *Vida e Morte da Imagem* nos mostra que “o ídolo induz ao temor, a arte ao amor, o visual ao interesse, diz-me o que vês, eu direi porque vives e como pensas”.

A idéia de colocar a imagem em primeira pessoa já é algo que acontece muitas vezes na ficção como por exemplo Fellini O filme *8 & 1/2*, tem Marcello Mastroianni interpretando Fellini em plena crise de criatividade. Foi uma obra toda filmada nos estúdios da cinecittà, em Roma. A Via Veneto, que se vê no filme, foi reconstruída, detalhe por detalhe. Marcello Mastroianni não é Fellini e

⁸ DEBRAY, Regis. **Vida e Morte da Imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: RJ, 1993, p. 213.



a atriz que representa a mulher do cineasta em crise não é Giuletta Masina, mulher de Fellini na vida real. Ou seja, tudo absolutamente ficcional, mas as citações ao próprio Fellini abundam, a começar pelos trajes das personagens, todos desenhados por ele, assim como o tom caricatural destas mesmas personagens, maquiadas cada uma sob a supervisão também de Fellini - o que remete a ele próprio, que antes de ser cineasta, foi caricaturista.⁹

O documentário *O Samba de mora em mim* nos permite ver claramente esta opção através dos códigos audiovisuais. Esta decisão nos aparece logo na escolha das roteiristas Ticha Godoy e Geórgia Guerra Peixe da narração nos primeiros segundos do início do filme: - “...eu fiquei com o olhar. Eu olhava os sorrisos, eu olhava as baquetas, eu olhava os dedos machucados, eu olhava os encontros que eles tinham – aqueles homens lindos...As mulatas com aquelas sandálias arrastando o chão áspero.”

Tempo do fazer: o processo da experiência do olhar

A idéia de acionar um dispositivo da memória ao realizar o documentário é algo que nos leva a pensar como realizaríamos imagens a partir do que ouvimos e sentimos em relação a algum fato, lugar, espaço e tempo.

Geórgia Guerra Peixe escolhe para seu documentário o dispositivo de seu olhar/memória do passado e a disposição de ouvir os depoimentos. Seu interesse inicial era apenas ouvir o que os moradores tinham para contar do morro da mangueira. Para concretizar sua empreitada acionou os produtores para pesquisar pessoas certas que contassem suas histórias sobre a mangueira. E nesta andança selecionou lugares, cenários, objetos de cena, vãos, ruídos para que o lugar morro da mangueira penetrasse dentro de cada espectador. Como Canevacci¹⁰ nos fala um olhar que adentre o outro, que penetre o outro um olhar eróptico. Geórgia desejava cumprir o dispositivo fílmico de penetrar nas imagens dos lugares do morro da mangueira, e nos depoimentos das pessoas que vivem no morro.

A cineasta nos conta que a história do documentário tem muita relação com a vida dela, mas que nunca tinha pensado em realizar algo onde se mostrasse a partir

⁹ FINCO, Henrique. <http://www.ufscar.br/rua?sitep=2737>. **Revista RUA**. Revista universitária do audiovisual da UFScar, 16/04/2010, consultado em 25/05/2011.

¹⁰ CANEVACCI, Massimo. **Fetichismo Visual: corpos erópticos e metrópole comunicacional**. SP: Ateliê editorial, 2008, p. 36.



destas imagens. Pensou apenas em adentrar o morro da mangueira a partir de sua memorização e sentimentos sem se colocar efetivamente. Mas quando a roteirista Ticha Godoy sugeriu o texto em primeira pessoa, disse que se negou no início e quase desistiu. Mas depois ao assistir as imagens percebeu que a linguagem era autoral e que um texto em primeira pessoa justificaria ainda mais sua escolha.

Geórgia tinha as imagens do morro da mangueira em sua alma, mas subiu pela primeira vez para realizar o documentário. A convivência foi longa e filmou mais ou menos três horas de imagens do cotidiano.

Senti me livre e fiz cenas lindas do cotidiano de uma comunidade que amo. A escolha das cenas para o filme foi o maior exercício de desapego. Me relacionei com o filme por vários meses. Quase um ano. O SAMBA passou pela mão de dois montadores, depois na minha (por quinze dias, mexi, revisei, cuidei) E por fim arrumei e me dediquei até entregar ao último e importante montador : Mair Tavares. Ele deu a liga final . É muito importante a escolha do montador . Quando existe química existe filme.”¹¹

Leandro Saraiva¹² nos fala desta química dizendo que são as “dimensões estruturantes” do filme. E quando diretor e montador se acertam há “ o registro pessoal da filmagem e síntese coletiva da montagem”.

Geórgia em sua busca de oferecer ao espectador o cotidiano da morro da mangueira, nos lança um olhar curioso e com necessidade de mostrar o entorno dos caminhos dentro da comunidade. A intenção não é informar o que se passa verdadeiramente na mangueira e sim o gestual de seu cotidiano rico e vivo. Ela conduz delicadamente sua câmera, lentamente e de forma expressiva nos passa o tempo que conviveu com a comunidade. Mas não deseja nos dizer, hoje é dia tal, agora vou fazer isso. No seu dispositivo fílmico nos comunica logo nos primeiros segundos que não passará o tempo cronológico. E nos avisa através de sua voz over junto dos ruídos do trem subindo a mangueira: - “ Eu fiquei com o olhar . Eu olhava os sorrisos, eu olhava as baquetas, eu olhava os dedos machucados, eu olhava os encontros que eles tinham..e eu ficava imaginando o que tinha por trás de cada história. Eu ficava imaginado que história tinha por trás de cada pessoa.” É isso que ela nos revela ao assistir o

¹¹ Depoimento da cineasta Geórgia Guerra Peixe através de uma entrevista para construção deste artigo em 20 de junho de 2011.

¹² SARAIVA, Leandro in LINS, Consuelo, MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real**. RJ: Ed. Zahar, 2008, p.87.



documentário. Um tempo fílmico baseado na experiência de um olhar e na busca de um olhar do passado que se faz presente.

Coloca-nos diante de planos distintos, delicados, ora fechados, ora com suas andanças e os planos panorâmicos delicados. A duração do plano é o tempo do olhar. De longe ou perto, o enquadramento obedece à ação do momento. Não há recuo para enquadrar. Muitas vezes segue o fluxo do olhar que vaga, muitas vezes se demora. O que fica em destaque são os objetos de usos e objetos de cena de cada lugar. As canecas e as roupas de cama penduradas no varal, logo na primeira entrevista. Depois dentro da cozinha se demora no café que escoia para dentro do ralo de uma pia. Percebemos que houve um número grande de captação pelas mudanças de roupas da personagem inicial. Percebemos que foram muitos dias de captação. Ela prioriza os personagens no seu cotidiano. E para a entrevista enquanto o tempo passa, ouvimos ruídos do cotidiano dos personagens. Os gestuais, o olhar e os movimentos da pessoa que fala.

Desincronizando a fala mostra-nos um ambiente mais subjetivo quando adentra as casas. Durante o depoimento de Timbaca, sentimos sua dor na solidão que vive sem amor. Em *Vó Lucíola*, por exemplo, a câmera passeia pela casa e nos mostra o chapéu de seu marido como obra de arte pendurado na parede da casa, logo após seu depoimento dizendo que seu marido merecia que ela trabalhasse.

Esta distensão do tempo fílmico que nos oferece o lado que não aparece no cotidiano. Todos são tocados, quem filma e quem é filmado. No caso do *O Samba que mora em mim* todos os personagens que fazem parte do morro da mangueira, isto é, toda a comunidade.

Tarkovski nos relata a experiência própria com o ato fílmico, a temporalidade e imagem criada de forma afetiva. E nos convida a mergulhar no entendimento destas sutilezas do tempo e do afeto, ao realizar seu filme autobiográfico “O Espelho”¹³.

Quem quiser, pode encarar meus filmes como encara um espelho, e ver-se refletido neles. Quando a concepção de um filme é fiel à vida, e a concentração ocorre sobre sua função afetiva, mais que sobre fórmulas intelectuais de “tomadas poéticas” (em outras palavras, tomadas onde a forma é claramente um

¹³ *O espelho URSS/1974, o filme* remete a história pessoal de Andrei Tarkovski, o diretor do filme.



receptáculo de idéias), então é possível que o espectador se relacione com aquela concepção à luz da experiência individual¹⁴

Ele recorre ao seu imaginário afetivo para selecionar as locações do filme *O Espelho*, e pede para que a produção consulte um agrônomo com o intuito de plantar um trigo em frente a casa escolhida. O consultor recusou alegando a impossibilidade de se nascer trigo naquela região e naquele tipo de solo. Tarkovski negou as informações do agrônomo, plantou e esperou sete meses para poder gravar a cena no trigo. Foi fiel a sua memória afetiva (da sua infância) e para surpresa a plantação de trigo ficou reluzente para a locação das cenas da infância.

Existe um outro tipo de linguagem, uma outra forma de comunicação: a comunicação através de sentimentos e imagens. Trata-se do contato que impede as pessoas de se tornarem incomunicáveis e que põe por terra as barreiras. Vontade, sentimento, emoção - eis o que elimina os obstáculos entre as pessoas que, de outra forma, encontrar-se-iam nos lados opostos de um espelho, nos lados opostos de uma porta (...) A tela se amplia, e o mundo, que antes se encontrava separado de nós, passa a fazer parte de nós, tornando-se uma coisa real (...). Não existe morte, existe imortalidade. O tempo é uno e indiviso...¹⁵

A escolha de Geórgia Guerra Peixe nesta experiência de rememorar o afeto de sua infância é uma mistura de filme direto que segue o estilo da observação, recua e não interfere (cinema direto americano). Mas muitas vezes utiliza uma técnica mais participativa (cinema verdade francês).

O cinema direto surgiu assim que os equipamentos de captação de imagem facilitaram a captação de som direto. Isso começou a partir de 1950. Muitos cineastas foram descobrindo uma nova linguagem, Robert Drew nos Estados Unidos, os canadenses com seu *Candid Eyes* (olhar imparcial) e os canadenses Michael Brault e Gilles Groulx todos desejavam não interferir na realidade que é captada. Mostrar o máximo do real em suas imagens. Muitas normas foram abolidas nesta nova necessidade de não interferência. Jean Rouch e Edgar Morin dentro da idéia do cinema direto, criaram um movimento na França que com o conhecimento do cinema direto,

¹⁴ TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. SP: Martins Martins Fontes, 2010, p. 223.

¹⁵ Idem p.08-09.



resolveram intervir nas ações diante do documentário, e assim criaram o movimento chamado cinema verdade. Com diz Ramos¹⁶ “ao documentário com estilo participativo no embate com o mundo na tomada, utilizando entrevistas e com ação direta do cineasta deu-se o nome de cinema verdade”.

Ramos cita em seu livro Godard que escreveu no *Cahiers* em dezembro de 1963

Leacock e seu time não levam em conta (e o cinema nada mais é do que levar em conta) que seu olho, no ato mesmo de olhar através do visor, é ao mesmo tempo mais e menos que o aparelho gravador que serve de olho...Desprovida de consciência, a câmera de Leacock, apesar de sua honestidade, perde as duas qualidades fundamentais de uma câmera: inteligência e sensibilidade¹⁷

Lins e Mesquita¹⁸ argumentam que a linha de observação, também conhecido como cinema direto, “aspira a invisibilidade de filmagem, registrando indivíduos reais como se a equipe não estivesse presente, retirando, na montagem, qualquer indício de uma interação mais evidente com os personagens.”

Geórgia não se preocupou com o indício da interação, muitas vezes troca depoimentos com os personagens que são elencados para seu longa, conta suas próprias histórias, e se transforma em troca constante. Na montagem percebemos sua fala e algumas intervenções durante as entrevistas.

Não bebi de nenhum água que não fosse minha alma. A linguagem do OFF surgiu antes de rodar. Busquei isso sem vergonha nem medo. O meu personagem é o morro e nessa intenção tento fazê-lo falar pelas linhas tortas de cada gueto. Não fiz um documentário ficcional, mas fiz um documentário com olhar cheio de opinião. Nunca havia subido em um morro na vida e ao subir fiz como uma criança feliz que sobe de dois em dois degraus e ao chegar ao fim desce e sobe novamente. Me entreguei ao mais leviano sentimento de liberdade: O SENTIR e mais nada. O documentário ficcional faz parte de uma história aonde quando se perde se reinventa. O meu documentário não. Faz parte da vontade de se colocar inteira dentro de um olhar e querer levar o espectador ao

¹⁶ RAMOS, Fernão Pessoa. **Afinal, o que é mesmo documentário**. SP: Ed. Senac, 2008, p.270.

¹⁷ Idem p.270

¹⁸ LINS, Consuelo, MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real**. RJ: Ed. Zahar, 2008, p. 32



meu lado. *O Samba que mora em mim* é uma experiência e assim eu desejei que fosse.¹⁹

Ismail Xavier²⁰ escreve que “o cinema não vem apenas registrar a vida reclusa, seus dramas e ameaças, mas também se somar ao que ajuda a inventar o cotidiano, estabelecer uma rotina de práticas variadas”.

Filmar o real está diretamente ligado a interação da produção e do diretor com o contexto a ser filmado. Tudo isso denota sensações, clima, sentimentos que fluem quando rememoram suas experiências ao falarem de suas vidas. Uma “predisposição que envolve a todos; expressa um amontoado de expectativas e não uma suposta autenticidade ou pureza do olhar do outro. Mais que uma questão de acesso a situações e territórios, de experiência compartilhada”.²¹

Considerações Finais: um olhar documental que vai além da realização

O documentário poético frisa o próprio estilo. Talvez uma pequena torção da definição de Bill Nichols²² ajude um pouco a compreender o caso de *O Samba que mora em mim*, enquanto filme ele pode ser situado entre os modos poético e expositivo pois “ênfatisa associações visuais, qualidades tomais ou rítmicas...este modo é muito próximo do cinema experimental”.

A poesia é denotada também através das vozes que delineiam o documentário, Timbaca, Cosminho, Lili, vó Luciola, Hevalcy, Mestre Taranta e DJ Glauber – são os personagens que representam o morro da mangueira. Ao abrir um espaço para que as pessoas falem suas impressões do tempo e da história de suas vidas, pode-se perceber como a experiência da produção de um documentário pode ajudar a desenhar a existência de um lugar. Este é uma construção que promove profundas reflexões sobre a vivência cotidiana.

¹⁹ Depoimento da cineasta Geórgia Guerra Peixe dia 20/06/2011.

²⁰ XAVIER, Ismail. **Humanizadores do Inevitável** in LINS, Consuelo, MESQUITA, Claudia. *Filmar o Real*, RJ: Zahar, 2008, p. 85.

²¹ Idem p. 40.

²² NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas/SP: Ed. Papyrus, 2005, p. 62.



Para Le Goff²³ a memória coletiva é onde a história se faz construir, preservando o passado, para oferecer no presente e no futuro informações que levem à libertação dos indivíduos que compõem uma dada sociedade.

Entendemos que a memória tem um papel no desenvolvimento de uma consciência crítica da vida humana em sociedade. Pelos registros da memória, dá-se aquilo que Barthes chama de “discurso da história”, e a história aqui em questão é a da vida cotidiana construída e registrada através da câmera na vida cotidiana.

Dessa forma, cabe também referenciar nossa compreensão sobre o conceito de cotidiano, o qual está apoiado em autores como e Henri Lefebvre e Agnes Heller. Para Lefebvre²⁴ o cotidiano é o local onde a história se constrói. É o local dos acontecimentos econômicos, psicológicos, sociológicos, são os objetos que nos rodeiam e possuímos, os alimentos que consumimos, onde moramos, trabalhamos. Enfim, tudo que acontece conosco e está à nossa volta e constitui a nossa vida diária. Já para Heller, o cotidiano é constitutivo da história, o “centro do acontecer histórico”, portanto, a crítica sobre a história produzida deve partir de uma análise crítica sobre o cotidiano que construímos, permitindo desenvolver a percepção e consciência crítica sobre o papel dos indivíduos na relação de trabalho intelectual e físico, a qual todo homem está subjugado. Todos temos um cotidiano. Geórgia a partir de seu documentário tenta resgatar mesmo que subjetivamente através da câmera realizada para *O Samba que mora em mim* o cotidiano do morro da mangueira. Em suas palavras “O documentário leva ao mundo minha liberdade. A partir do SAMBA posso dizer à todos: Sou uma filha do samba que não sabe sambar mas leva o ritmo no bolso e a memória do samba no coração.”

Ismail Xavier²⁵ avalia este fazer documentário de forma a entender o processo de busca de identidade de um lugar, de certa forma valoriza as vozes possíveis “a palavra de ordem é chegar perto, auscultar, um ponto de vista interno, conhecer melhor as experiências a partir da conversa e das imagens produzidas por quem tem nome e compõe diante de nós um personagem”.

No conjunto das falas fica a lembrança de cada um que representa o lugar e o cotidiano do morro. Em cada vibração de lembrança percebe-se olhares percepções do

²³ LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990, p. 45.

²⁴ LEFEVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. São Paulo: Ed. Ática, 1991, p.61.

²⁵ XAVIER, Ismail. **Humanizadores do Inevitável**. Revista de Comunicação e Cultura. Puc/Rio, p.264.



lugar onde vivem e trocam sua vivência rica, isso fica presente no espaço/ presente do documentário.

Nesta experiência de avaliar o fazer documentário a partir da memória afetiva, através das declarações e da montagem realizada pela cineasta percebemos um sentido de pertencimento nas narrações dos entrevistados. Verificamos através da análise fílmica que mesmo diante dos excessos de informações cotidianas as pessoas conseguem falar e mostrar sua história própria, que, de certa forma, contribuem para a própria reconstrução do ambiente cultural de nossa época.

Bibliografia

- ALMEIDA, Milton José. **Cinema Arte da Memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- CANEVACCI, Massimo. **Fetichismo Visual: corpos erópticos e metrópoles**. SP: Ed. Ateliê editorial. 2008.
- DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 1993.
- D' ALÉSSIO, MÁRCIA MANSOR. **Memória: Leituras de M. Halbwachs e P. Nora** in: Revista Brasileira, nº 25/26.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. RJ: Paz e Terra, 1985.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 1990.
- LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. SP: Ed. Ática, 1991.
- LIMA, Mayumi S. **A recuperação da cidade para as crianças**. Arquitetura & educação. São Paulo: Nobel, 1995.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o Real**. RJ: Ed. Zahar. 2008.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, SP: Papyrus. 2005.
- POSTMAN, Neil. **Tecnopólio, a rendição da cultura à tecnologia**. SP: ed. Nobel, 1994.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Afinal, o que é mesmo documentário**. SP: Ed. Senac, 2008.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2010.



Filmes

O ESPELHO (1974), (Zerkalo, The Mirror) direção e roteiro de Andrei Tarkovski, gênero: drama, produção E. Vaisberg/Mosfilm, fotografia de Georgi Rerberg, montagem Liuba Feiginova, música Eduard Artemev, 35mm, 101 minutos, DVD (remasterizado em 2003), Cor/P&B com legendas em português, distribuidora VTO Continental.