

Registrando temporalidades, refletindo memórias: o documento audiovisual de Marcos Pimentel¹

Adriano Medeiros da Rocha²

Universidade Federal de Ouro Preto, Universidade Federal de Minas Gerais

Anderson Medeiros da Rocha³

Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo

A proposta deste estudo é dialogar sobre o trabalho desenvolvido pelo cineasta brasileiro Marcos Pimentel. O documentarista independente dedica-se à investigação da memória e suas relações com o tempo. Formado pelo curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, ele buscou aprofundamento na Escola Internacional de Cinema e TV em San Antonio de Los Baños, Cuba. Gradativamente, o jovem cineasta desenvolveu um olhar apurado na produção documental, bem como na construção de relações com seus entrevistados. Nesta pesquisa, propomos explicitar fragmentos significativos de sua trajetória profissional, bem como uma análise fílmica inicial de duas de suas obras: *Nada com ninguém* (2003) e *Ilha* (2004).

Palavras-chave: cinema brasileiro; documentário; memória; tempo; Marcos Pimentel

A arte na construção do encontro subjetivo com o tempo

A trajetória do cineasta Marcos Pimentel no audiovisual começou quando ainda era estudante de graduação. Ele cursou, paralelamente, Comunicação Social, pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Psicologia, pelo Centro de Ensino Superior (CES) da mesma cidade. Na UFJF, já aspirando a um futuro profissional que rompia com o jornalismo tradicional, ele foi o único aluno de sua turma a optar pela habilitação em Rádio e TV.

Exatamente por intermédio deste curso, Marcos Pimentel teria iniciado uma íntima relação com o cinema mineiro. Entre suas primeiras sessões acadêmicas estavam os filmes do cineasta Humberto Mauro – considerado por muitos autores como pai do cinema nacional.

Os filmes do Mauro me despertaram para um tipo de cinema contemplativo, muito ligado aos costumes e tradições centenárias do interior de Minas Gerais. Carro de bois é o filme que mais me atrai. Lembro ainda hoje da primeira vez que o vi, em 1996. Recordo exatamente como a poesia presente no texto e nas imagens me fez

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual - GP Cinema, XIV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

²² Doutorando em cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG e professor do curso de Jornalismo da UFOP.

³ Especialista em TV, Cinema e Mídias Digitais pela UFJF, técnico do Laboratório de Produção Audiovisual do curso de Jornalismo da UFOP. E-mail: andersonmedeiros.ufop@gmail.com

sair da sala há, pelo menos, dois metros acima do solo. O filme bateu tanto em mim que as imagens me visitam até hoje.¹

Pimentel terminou ambos os cursos de graduação no ano 2000, mas sua agenda não abriu para clinicar pacientes. Ela já estava cheia de compromissos com a produção de comerciais e de alguns filmes de curta metragem, como: *Sob a sombra dos anjos* e *Os fantasmas da cidade* (de Rogério Terra Júnior), *A janela do caos* (de José Sette), *Deus me livre* (de Alexei Divino) e *João Carriço: o amigo do povo* (de Martha Sirimarco). Nesse período, ainda aprovou um projeto para direção de seu primeiro filme em película de 16 mm: *O que a feira livre tem*. Apesar da agenda cheia de trabalhos, Marcos Pimentel avistava dificuldades para continuar seus trabalhos naquela cidade do interior de Minas Gerais. “Eu já sentia uma atração muito grande pelo documentário, mas não via a possibilidade de seguir fazendo isso em Juiz de Fora. Por isso, fui ajudando os amigos para poder ganhar algum dinheiro”.²

Paralelo às produções, o jovem Pimentel sentiu vontade e necessidade de conhecer o acervo das antigas películas filmadas no interior de Minas Gerais. Filmes como os cinejornais produzidos pelo grande empreendedor João Carriço – um dos pioneiros na produção cinematográfica na cidade de Juiz de Fora – foram importantes para que ele pudesse identificar suas raízes.

No mesmo período, o recém formado recebeu o convite para ser produtor de vídeos de capacitação educativa na Rede Minas de TV, na capital mineira. Meses depois, ele aprovou seu primeiro projeto na Lei Murilo Mendes de Incentivo à Cultura: o documentário *As princesas de Minas*. Junto da realização deste trabalho, Pimentel buscou especializar-se em cursos com dois dos cineastas mais representativos do Brasil: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. Depois dos cursos e de volta à capital mineira, ele dirigiu o documentário *Sobreviventes* – um dos quais iremos analisar.

Em 2002, Marcos Pimentel foi aprovado para uma bolsa em curso de dois anos na Escola Internacional de Cinema e TV de San Antonio de Los Baños (EICTV), em Cuba. Nesse país, o documentarista finalizou sete filmes. Entre eles estão *Nada com ninguém* e *Ilha* – as duas obras que serão analisadas neste estudo. “*Nada com Ninguém* foi o primeiro filme do curso em Cuba, mas é o que eu mais gosto. É o primeiro filme em que eu tenho uma ligação afetiva mais forte com o personagem retratado”.³ Após a experiência em Cuba, Pimentel conseguiu aprovação em outra bolsa internacional para continuar seus estudos sobre documentário. Desta vez, ficaria cerca de um ano na Filmakademie Baden-Württemberg, na Alemanha. Ao voltar para o Brasil, ele foi convidado para trabalhar na

campanha de lançamento do Canal Brasil, um desdobramento da emissora pública em Brasília.

Entre as temáticas trabalhadas, duas fascinam e se mostram constantes na obra de Marcos Pimentel: a memória e o tempo. Conforme Lucilia de Almeida Neves Delgado (2006), memória é uma construção sobre o passado, atualizada e renovada no tempo presente. A autora vai entender a memória como um

cabedal infinito de múltiplas variáveis – temporais, topográficas, individuais, coletivas – dialogam entre si, muitas vezes revelando lembranças, algumas vezes, de forma explícita, outras vezes de forma velada, chegando em alguns caso a ocultá-las pela camada protetora que o próprio ser humano cria ao supor, inconscientemente, que assim está se protegendo das dores, dos traumas e das emoções que marcaram sua vida. (DELGADO, 2006: 16)

Uma das maiores contribuições da memória seria a de tentar evitar que o ser humano perca referências, raízes, lastros fundamentais à construção das identidades. Ela poderia ser vista como base construtora dessas identidades, do auto-reconhecimento como pessoa e/ou como membro de uma comunidade. Assim, podemos perceber que os conceitos de memória são amplos e vários, promovendo o entrecruzamento entre lembrança e o esquecimento, o registro e a invenção, a revelação e a ocultação.

Dialogando com Lucilia Delgado, Heitor Capuzzo (1986), defende que a memória é uma comprovação humana da realidade do tempo. “O tempo cinematográfico não pode ser mensurado apenas pela sua manipulação. Uma característica fundamental para sua verificação é a memória. Todos nós lembramos muitas passagens das quais a memória fixa momentos e imagens, sem a preocupação de registrar sua duração”. (CAPUZZO, 1986: 96)

Refletindo o tempo através da história, Lucília Delgado pontua suas múltiplas faces, ritmos, continuidades, descontinuidades e sensações. Dessa maneira, o termo representaria um processo em eterno curso e em permanente devir.

Sem qualquer poder de alteração do que passou, o tempo, entretanto, atua modificando ou reafirmando o significado do que foi vivido e a representação individual ou coletiva sobre o passado. Sem qualquer previsibilidade do que virá a ser, o tempo, todavia, projeta utopias e desenha com as cores do presente, tonalizadas pelas cores do passado, as possibilidades do futuro almejado. (DELGADO, 2006: 34)

Para Marcos Pimentel, o tempo é um conceito que fascina e que, por conta de todas suas indefinições e diferentes formas de apresentação, procura pesquisá-lo.

Não quero explicá-lo, mas entendê-lo. Em meus filmes, quando o tempo não era protagonista, estava ali, como pano de fundo ou ajudando a construir a atmosfera. Gosto de ver como ele se manifesta nas texturas das paredes, na face das pessoas, na coloração dos lugares ou do restou deles. Tenho uma atração forte por ruínas, qualquer tipo de imagens que tenha algo deteriorado. Suspeito que esta atração se deve às marcas explícitas de que o tempo agiu ali. E eu, insistentemente, vou seguindo suas pistas. Insisto em persegui-lo, mesmo tendo consciência de que jamais conseguirei alcançá-lo.⁴

O filme documentário lembra-nos a nossa presença e interação no mundo. Tem como função inevitável este questionamento. Penafria considera que a realidade acessada pelo documentário é menos a realidade em si e muito mais o relacionamento que o autor (do filme) tem com os intervenientes de sua obra. “Decidir fazer um filme documentário é decidir intervir na realidade. É um percurso que se faz e se partilha com o espectador”. (PENAFRIA, 2004: 60).

Michael Pollak (1989) é um dos defensores do audiovisual como um importante instrumento de registro de memórias. O autor argumenta que o filme testemunho e documentário tornou-se um forte mecanismo para os rearranjos sucessivos da memória coletiva.

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas as lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções. (POLLAK, 1989: 12)

Embora bastante jovem, o documentarista já apresenta uma significativa trajetória como realizador audiovisual. Hoje, ele contabiliza 25 filmes e mais de 70 prêmios em festivais nacionais e internacionais de cinema. *Nada com ninguém*, realizado em Cuba, é o recordista: são 18 premiações e exibição em mais de 60 festivais.

Fui experimentando uma forma de observar o mundo buscando interferir muito pouco na realidade diante das lentes. Com o tempo, fui lapidando um pouco esta observação e buscando um estilo de enquadrar e posicionar a câmera que pudesse deixar claro minhas intenções durante o contato com o objeto filmado. Acredito cada vez mais em narrativas abertas, que deixam amplo espaço para que o espectador complete com seu repertório e suas experiências o filme que está vendo.⁶

Nada com ninguém

O documentário *Nada com ninguém*, realizado no ano de 2003, em Cuba, aprofunda as relações de Marcos Pimentel com o estudo do tempo e os vestígios que ele pode nos

apresentar. Pimentel assina o roteiro, a fotografia e a direção do filme de praticamente 14 minutos de duração. Na obra, o encontro proposto pelo cineasta é direto. Aqui, o grau de participação e a interação do cineasta para com seus atores sociais ganham força. “Para tornar-se uma imagem que nos permita uma leitura iluminadora, uma obra de arte deve nos forçar a um compromisso, a um confronto; deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar”. (MANGUEL, 2003: 286)

Os créditos iniciais são colocados sobre imagens registradas no próprio ambiente. Essa característica será bastante usual em todo o filme. Vemos imagens de um chão de terra batida, cheio de rachaduras por conta de uma provável seca. Desde o início, observamos que, em *Nada com ninguém*, tanto a fotografia, quanto o áudio são trabalhados em seus pormenores e com extremo cuidado e refinamento por parte da equipe.

Utilizando sons também captados no próprio local, como vento, pássaros, mosquitos, Marcos Pimentel deixa o espectador em alguns segundos na presença de imagens formadas apenas por fundo sólido na cor preta. Acreditamos que tal procedimento seja uma contribuição do autor para estimular a construção imagética daquele lugar registrado por parte do próprio espectador. Michael Pollak (1989) relata que nas lembranças mais próximas, nas quais guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente representam a ordem sensorial, como: barulho, cheiros, cores.

Curiosamente, Marcos Pimentel adota uma narração, através dos letreiros, em primeira pessoa, que, antes de falar do filme ou de sua temática, conta um pouco de si mesmo: “Sou de poucas palavras. O silêncio é um exercício diário de minha personalidade. Foi o que me levou até Dionísio”. Após esses caracteres, o fundo sólido preto dá lugar a alguns planos gerais da mata, ambientando melhor o espectador.

O sujeito protagonista é apresentado de olhos fechados, sem camisa, sentado em frente à casa de madeira perdida na floresta. Como em boa parte do filme, ele não tem qualquer reação. Apenas descansa. Sempre em silêncio. A inércia da cena é quebrada apenas quando algum mosquito insiste em incomodar Dionísio. Marcos Pimentel volta a utilizar os letreiros sobre as imagens daquele ambiente. Todavia, a partir deste momento, não fala mais de si, mas do ator social que pretende registrar. Michael Pollak acredita que

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989: 03)

Para relatar suas memórias, uma pessoa precisa antes de tudo encontrar alguém para ouvi-la. Começaríamos agora a refletir sobre memórias marginalizadas, sobre a fronteira entre o dizível e o indizível. Ainda refletindo sobre o silêncio, Pollak afirma que

Na ausência de toda possibilidade de se fazer compreender, o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio ambiente. (POLLAK, 1989: 09)

Aqui, a maior parte dos registros é feita com a câmera no tripé e de forma bastante estável. Cada imagem parada também ganha um tempo de exposição quase sempre maior do que aquele no qual o espectador está acostumado. A duração não chega a ser excessiva, mas ideal para Marcos Pimentel contar sua história tentando demonstrar um pouco de como é o cotidiano de Dionísio e suas relações com o tempo.

A câmera apenas observa aquele homem simples, de pés descalços e sem camisa, sem buscar qualquer interferência. Apesar de, visualmente, termos a variação entre planos abertos e fechados, não há aproximação entre cineasta e ator social. Este último é visto em seu ambiente, sem executar qualquer ação no mesmo. Apenas descansa, respira e, algumas vezes, abre os olhos.

O ritmo lento do filme somente é interrompido quando o narrador, ainda em primeira pessoa, fala a respeito de Benito – o filho de Dionísio e antecipa sua aparição. Começamos a acompanhar movimentações na penumbra de um dos quartos da casa e, depois, por frestas da madeira. O rompimento com a monotonia anterior é ainda mais ressaltado quando a câmera tenta buscar Benito. Observamos um zoom rápido e descontrolado para dentro da mata, mas, entre as folhagens e galhos, só conseguimos ver algo indefinido se deslocando para dentro da parede verde. O documentarista faz uma confissão no letreiro: “Nada sei deles”.

Esse pensamento de Marcos Pimentel ainda é catalisado pela montagem, que coloca, na sequência, uma imagem de extrema beleza, na qual temos a divisão em dois espaços: do lado direito, vemos Dionísio sentado em um banco de madeira, de cabeça baixa e com o chapéu tampando seu rosto. Do lado esquerdo da imagem, observamos apenas um enigmático cenário preto, construído pela falta de iluminação natural em um dos quartos da casa de madeira. O áudio é retirado da cena. Mais uma vez, o silêncio!

Segundos depois, passamos a ouvir o vento - mais um diálogo claro de Marcos Pimentel com o estudo do tempo. Enquanto o vento sopra, a montagem alterna imagens de Dionísio, novamente parado, apenas sentado. Contemplamos detalhes de sua face, suas

mãos e objetos pessoais, como chapéu e bota rasgada. Após cinco minutos transcorridos da narrativa com pouquíssima ação, Pimentel anuncia: “Me aproximo de seu mundo”. A partir daqui, presenciamos uma sequência ritmada de outra forma. A montagem acelera a aparição de quadros parados que mostram objetos relacionados ao cotidiano de Dionísio. As imagens variantes mostram pentes, galinha, vassoura, espelho e um balde, pendurado no teto da casa, a balançar. O desenho de áudio se apropria do balançar deste último objeto para propor efeitos sonoros que simulam sons de ponteiros de relógio, imprimindo o seu característico tic-tac de contagem temporal. O ritmo da montagem volta ao normal e vemos que nada mudou naquele ambiente.

O filme passa a mostrar uma relação de espelhamento entre Dionísio e o ambiente no seu entorno. A montagem nos apresenta aproximações entre algumas ações simples realizadas pelo protagonista do filme e ações trabalhadas por animais daquele lugar. Mesmo sentado, descansando, Dionísio respira profundamente, mexendo com a garganta ou a barriga ou ainda é incomodado por insetos e mexe a cabeça para espantá-los. A montagem vai explicitando a reprodução de todos estes gestos por animais da mata, sugerindo uma espécie de forte integração de Dionísio àquele meio ambiente. Na literatura nós poderíamos estabelecer um paralelo deste procedimento com a figura de linguagem conhecida como prosopopéia. Todavia, neste caso, não saberíamos identificar quem influencia e quem é influenciado.

Mesmo que quem recorde esteja completamente só consigo mesmo, o trabalho de recordação proustiano não tem aqui nada de solipsista. Também essa memória interage no sentido de Maurice Halbwachs, com contextos sociais. Um ambiente externo incita e desafia a memória e por ela se certifica de si mesma. Se esse *mémoire* se perde e se cala, a recordação perde sua contraparte construtiva e torna-se um fantasma. Os sismógrafos dos sentidos ainda pulsam e registram vibrações, mas a recordação, para a qual o indivíduo é suporte último, é insubstancial por haver se tornado solitária. (ASSMANN, 2011: 176)

Através dos letreiros, o cineasta propõe uma ruptura na forma de construção narrativa até então essencialmente conduzida pelo aspecto visual: “Em que pensa você aí sentado”? Dionísio mira-se para a câmera, passa a dar atenção. Documentarista e câmera se confundem neste momento. As posições do objeto e do autor são tão próximas que o entrevistado parece se dirigir aos dois, ao mesmo tempo. A resposta vem como outra questão: “Bom, eu vou pensar em que? ...Eu tenho que ficar aqui sentado um pouco e depois caminhar um pouco ...e assim...” Entre uma frase e outra, todos os espaços de pausas, olhares e silêncios de Dionísio são rigorosamente respeitados e mantidos pela

montagem. Afinal, aqui, eles dizem muito desse protagonista. Com essa resposta de Dionísio é iniciada uma tentativa de aproximação de ambos através de mecanismo diferente do visual, experimentado até este momento. Neste ponto é inevitável lembrarmos que o documentário foi estruturado e montado em uma sequência propícia para sugerir este efeito e, provavelmente, a montagem apresentada não corresponde à linearidade dos acontecimentos das filmagens.

Um ponto interessante do diálogo que começa a ser construído, agora de forma oral, trata-se do momento em que o cineasta pergunta, ainda via letreiro, o que viria a ser o silêncio para Dionísio. Da resposta dele é gerado o próprio nome do filme: “O silêncio? O silêncio é o que não fala nada com ninguém”. Depois dessas primeiras palavras, Dionísio é mostrado em maior interação com a equipe. Ele inclusive chega a brincar com o cineasta, apontando a direção na qual seu filho teria fugido.

A fotografia abre mão da estabilidade que é trabalhada em quase toda obra para recorrer à câmera na mão, que corre a procura de Benito. Em algumas imagens tremidas, observamos alguém fugindo, ainda sem identificação de rosto. Curiosamente, Marcos Pimentel deixa de ser o narrador em primeira pessoa e empresta o cargo, momentaneamente, para Dionísio, que se expressa também nos letreiros: “Ele te viu e se perdeu por aí. Que danado”! Essa troca de quem narra em primeira pessoa pode nos sugerir uma aproximação ainda maior de Dionísio com o cineasta e as formas de se expressar.

Começa a chover. Agora, Dionísio é mostrado de maneira mais ativa, comendo mangas. Esta talvez seja a cena com mais ação de Dionísio. A sequência é quebrada para mostrá-lo tentando se aproximar mais de Marcos Pimentel. Para isso, oferece ao cineasta dois abacaxis de presente. A câmera mostra a visão subjetiva do próprio cineasta, que varia entre olhar as frutas e a singela expressão facial de Dionísio.

Uma sequência importante dentro desta interação entre cineasta e ator social trata do momento em que o visor de cristal líquido da câmera chama a atenção de Dionísio. A princípio, ele observa atentamente, sem entender muito bem o que é aquele aparelho e o que ele mostra. O cineasta prefere não intervir nessa experiência. Apenas registra sem dar explicações para ele, que demonstra sua curiosidade: “Olha, parece uma mulher”. A partir daqui, temos um instante de descobertas para Dionísio. Pesquisador e pesquisado trocam de lado, ou melhor, interagem conhecendo um pouco do universo um do outro. Lentamente, Dionísio vai se reconhecendo na imagem, se redescobrando. Ele quer verbalizar todo o processo: “Agora, parece um homem com um chapéu. ...Agora se parece comigo um

pouco”. A câmera dá um zoom brusco em seu rosto. Mostra ao espectador detalhes de seus olhos, indicando uma possível entrada no íntimo deste ser, que se interroga: “Vai ver que sou eu mesmo”... Marcos Pimentel rompe com o pequeno e importante monólogo, perguntando, pela primeira vez de forma verbalizada, como Dionísio sabe que a imagem é dele. Entre vários sorrisos que mesclam curiosidade e alegria pelo reconhecimento, o ator social tenta explicar.

Podemos dialogar essa experiência com o pensamento de Susan Sontag (2003) sobre a imagem fotográfica e, neste caso, também sobre o audiovisual.

A noção primitiva de eficácia das imagens supõe que as imagens possuem os predicados das coisas reais, mas nossa tendência é atribuir a coisas reais os predicados de uma imagem. Como todos sabem, pessoas de povos primitivos temem que a câmera roube uma parte do seu ser. [...] Poucas pessoas nesta sociedade compartilham o pavor primitivo das câmeras que decorre de pensar a foto como uma parte material delas mesmas. (SONTAG, 2006: 174 e 179)

A montagem rompe a interação entre Marcos Pimentel e Dionísio para nos mostrar Benito, deitado em meio ao mato. Enfim o espectador irá conhecê-lo. A câmera fica ao longe, somente observando-o. Pimentel volta a utilizar a fotografia para representar o enigmático, dividindo a tela em duas e deixando um dos lados totalmente escuro. Nos caracteres expressa suas dificuldades: “tem medo de mim”. Quando voltamos a observar Benito, ele começa a se levantar. Antes de o espectador ter a oportunidade de visualizar seu rosto por completo, a câmera faz um chicote e se afasta dele. Nessa imagem é transcrito o medo do contato que também era do cineasta. Esse comportamento ainda é ressaltado pelo letreiro: “E não sabe que mais medo tenho eu”.

Adentramos no entardecer. O espectador começa a visualizar planos gerais daquele ambiente perdido na floresta. O documentarista retorna à pontuação de áudio que simula a contagem de tempo através da sugestão imagética de ponteiros de relógio. Pelos letreiros “sempre o tempo e sempre o silêncio”, temos a ideia de que, apesar do encontro e da interação ocorrida naquele dia, pouca coisa mudou naquele lugar.

O tempo latente tem algo de uma ampulheta que se esvai, porém não se pode determinar nem controlar o momento em que o prazo se esgota. A memória temporariamente inerte, até que seja resgatada ou reconstruída, mantém a forma do esquecimento. [...] Os modelos de memória orientados temporalmente acentuam a descontinuidade do tempo, tomam como pontos de partida para sua reflexão a prioridade do esquecimento e a incalculabilidade da recordação. (ASSMANN, 2011: 187 e 191)

Nesta última sequência, a fotografia nos mostra imagens de Dionísio. A princípio, ele está somente descansando, de olhos fechados, de maneira muito próxima àquela na qual o conhecemos no início do filme. Pimentel trabalha com variação do ritmo, fazendo com que o intervalo entre os sons que pontuam tempo decorrido fiquem cada vez mais lentos. Todavia, logo depois de observarmos um letreiro, agora em fundo sólido preto, e com os dizeres “nada e ninguém”, o documentarista nos surpreende, retirando o áudio e mostrando Dionísio de olhos abertos e direcionados para câmera/cineasta/espectador. A imagem de Dionísio se mantém por alguns segundos, sugerindo que o diálogo não estaria estagnado naquele ponto, mas poderia apresentar outros desdobramentos. Neste desfecho, a presença do vento é bastante ressaltada pela pista sonora. Uma hipótese para tal procedimento seria o apontamento na direção das marcas que a natureza vai deixando através do tempo naquele lugar.

Ilha

O documentário *Ilha*, com seus nove minutos de duração, foi produzido no ano de 2004, na cidade de Havana, na ilha Cuba. Marcos Pimentel assina direção, roteiro, fotografia e edição. O início do filme sugere a influência de uma obra clássica do cinema de montagem russo. Vemos planos fechados de ondas se quebrando nas pedras. O mar está revoltado, agitado. Do ponto de vista da fotografia, poderíamos notar aproximações com os trechos iniciais de *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. Em 1925, este último cineasta chamou nossa atenção para um mar que simbolizava o clima agitado no qual vivia boa parte da população russa. As águas turbulentas inspiravam a tomada do poder, a revolução comunista.

Apesar de uma possível remissão visual neste curto fragmento inicial, o filme de Marcos Pimentel tem objetivos bem distintos. Aqui, vamos pensar uma memória coletiva cubana. Junto desse mar revoltado, ouvimos o som direto das ondas indo e voltando do seu encontro às rochas. Os primeiros créditos são intercalados, apresentando o filme.

Logo após as primeiras telas de letreiro ou caracteres, o som da água do mar dá lugar ao de bolhas de ar dentro de um ambiente líquido. Visualizamos parte da parede de vidro de um pequeno aquário no qual poucos peixes nadam indo ou voltando. Identificamos aqui o uso de elemento adicional que será novamente utilizado em diversos trechos da narrativa que se propõe ao registro documental.

É iniciada uma narração em voz over. Contrariando a tendência das primeiras décadas do modo expositivo de se fazer este tipo de narração utilizando a voz masculina para buscar maior sobriedade ao verbal, Marcos Pimentel opta por uma voz feminina. A mesma propicia leveza e fluidez ao tema. O texto não se propõe a trabalhar de maneira apenas objetiva. Muitas vezes é poético, bastante pausado e aponta também para um modo reflexivo de documentário, quando nos interroga sobre diversas questões. Desde os instantes iniciais do uso da narração, a voz feminina assume o desafio e a responsabilidade de representar o pensamento do próprio autor/diretor, através do uso da 1ª pessoa do singular. “Navego na memória de Cuba. Sem mapas, sem bússola...com uma câmera”.⁷

Saímos do aquário e adentramos a ilha de Cuba. A entrada neste ambiente se dá pela exibição de imagens que registram a ilha de fora para dentro, ou seja, planos gerais do mar para partes da ilha. Após esta contextualização do território que será trabalhado, o cineasta promove um rompimento em direção de uma das questões que deseja trabalhar de forma aprofundada: a passagem do tempo e as mudanças ocasionadas nos processos de memória e no seu entorno.

Aqui, vemos estruturas de ferro e madeira corroídas pela ação mar, janelas cujos vidros há muito tempo foram quebrados, planos gerais de uma Havana suja, mal cuidada, pouco colorida e com uma arquitetura que apresenta inúmeros prédios deteriorados ou mesmo em ruínas. O abandono não é identificado apenas nos objetos ou cenários. Alguns seres vivos ressaltam ainda mais esta situação, como é o caso dos dois cachorros apresentados na sequência. O primeiro deles está em um plano bem fechado, limitado por todos os lados dentro da sua coceira. Ele praticamente já não possui pelos. Sua pele está descamada e muito manchada, suscitando alguma doença. O segundo cachorro é mostrado em um plano um pouco mais aberto. Ele está tremendo possivelmente pelo frio daquele lugar e sozinho no ambiente. Não há qualquer outro indivíduo, mesmo ao longe, que possa auxiliá-lo.

O áudio também reflete sobre o tempo decorrido. Ouvimos uma música instrumental como BG que sugere tranquilidade, passividade frente a tudo aquilo que é visto. Além da música também é perceptível o som do vento, sinuoso, constante e intocável. O ritmo da montagem diminui para se aproximar daquele empregado pelas barcas de passageiros que começam a ser mostradas pelas imagens. A figura humana torna-se o principal elemento registrado pela lente de Pimentel. Não temos o indicativo de qualquer personagem principal/protagonista. O registro é feito pensando em um coletivo, um grupo de pessoas

que representariam o povo cubano. Observamos inúmeras pessoas que também demonstram passividade. Elas estão sentadas no passeio ou no portão de entrada de suas residências.

Michael Pollak (1989) nos lembra que, em uma abordagem durkheimiana a memória também define o que é comum a um grupo e o que, o diferencia dos outros e também pode fundamentar e reforçar sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais. Pollak entende a memória como uma operação coletiva de acontecimentos e interpretações do passado. Para o autor, a memória promove tentativas mais ou menos conscientes de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais. Dessa forma, as duas principais funções da memória comum seriam manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados).

O texto da narração acentua esta condição de inércia apresentada pelas imagens: “Me pergunto o que fazem os cubanos. Esperam... Esperam e recordam... A eterna mania de recordar”.⁸ Aqui, o cenário de fundo ganha força para o sentido da narrativa. As pessoas são registradas na frente de pinturas que exaltam a memória de uma Cuba do passado revolucionário, com toda a força e utopia da liberdade. Uma imagem chama nossa atenção: dois garotos plantam bananeira em frente a um muro pintado que glorifica e enaltece uma Cuba livre. Simbolicamente eles podem sugerir a ideia de que aqueles que ainda acreditam naquela proposta estão enxergando um mundo invertido, uma representação falida aos olhos capitalista que, hoje, somente consegue ser vista quando nos colocamos de ponta cabeça, ou seja, fora da concepção que rege as posturas sociais da atualidade. Outro fotograma muito emblemático registra um desenho de Che Guevara em um muro, enquanto um homem caminha. Um detalhe importante: a tela está dividida entre uma área de luz e uma área de sombra, provocada pela ausência da luz natural. O homem caminha saindo da área de luz, na qual observamos a figura de Che Guevara, em direção à área de sombra, onde predomina o obscuro, o desconhecido.

Em *O beijo de Judas*, Joan Fontcuberta (2010) cita Noberto Bobbio. Este último defende que “Você é o que lembra”. Assim, tanto a noção do real, como da nossa própria identidade individual dependeriam diretamente da memória. Para Joan Fontcuberta, lembrar significa selecionar certos capítulos de nossa experiência e esquecer o resto. Refletindo a respeito da lembrança e do papel da Ilha registrada por Marcos Pimentel, poderíamos estabelecer uma conexão com os escritos de Susan Sontag a respeito do uso de imagens de representação simbólica nos locais de isolamento. “Para os que ficam em casa, os

prisioneiros e os que confinam a sim mesmos, viver entre fotos de estranhos glamourosos é uma reação sentimental ao isolamento e um desafio insolente que a ele dirigem”. (SONTAG, 2006: 179)

Novamente a figura do peixe é trazida à tona. Agora, Pimentel deixa ainda mais explícita a aproximação que ele faz daqueles seres de escamas ao povo cubano. O som das bolhas de ar no ambiente líquido permanece não apenas nas imagens que mostram cantos do aquário e um pequeno cardume de peixes, mas também naquelas que mostram figuras humanas se amontoando dentro de conduções coletivas em Havana. Além disso, esses dois conjuntos de imagens são colocados na montagem um logo após o outro. A narradora também complementa: “O peixe tem uma memória máxima de cinco segundos. É capaz de ficar nadando de um lado ao outro sem cansar-se. Porque se esquece de onde veio e para onde vai. Não lembra. Não vive entre ir e ficar”.⁹

Pensando o esquecimento, Paul Ricoeur (2007) chama nossa atenção para a primeira forma como o esquecimento é maciçamente percebida: como uma espécie de dano, fraqueza ou lacuna da memória, que coloca em cheque sua confiabilidade. Nesse aspecto, a memória poderia ser vista, em uma primeira instância, como a luta contra o esquecimento. Todavia, Ricoeur argumenta que uma memória capaz de não esquecer poderia ser vista como monstruosa.

O esquecimento não seria, portanto, sob todos os aspectos, o inimigo da memória, e a memória deveria negociar com o esquecimento para achar, às cegas, a medida exata de seu equilíbrio com ele? E essa justa memória teria alguma coisa em comum com a renúncia à reflexão total? (RICOEUR, 2007: 424)

Aqui, a ilha passa a ser percebida mais explicitamente como local de cerceamento, isolamento. Identificamos várias imagens que possibilitam essa interpretação, como aquela na qual um senhor que observa o movimento da rua por traz da pequena fresta na porta de sua casa. Observamos muitos cubanos a encarar a máquina registradora de frente. A quarta parede então é quebrada e temos um contato direto entre sujeito filmado e sujeito espectador. Os planos variam entre inteiro, americano a closes. Quanto mais próximos, mais questionadores desta situação de abandono: expressões tristes, sérias, interrogativas.

Mostrando o horizonte de mar aberto, fora da ilha, a narradora afirma que todos os dias alguém a pergunta sobre o que há depois do mar. Ainda em primeira pessoa do singular, ela diz não se lembrar e direciona uma pergunta a nós: “Como alguém faz para recordar as imagens que não filmou?”

A câmera agora aponta para o céu. A sugestão é para a grandiosidade. Através de uma panorâmica em contra plongée, observamos a parte superior de alguns prédios de Havana. A narradora ainda nos propõe mais um novo questionamento: “Como filmar Cuba? Terra de memória, mar de esquecimento”. Neste trecho podemos interpretar também territorialmente o conceito de memória, considerando que a ilha ainda é local onde predomina uma forte memória de nação, das ideias de socialismo e igualdade, entretanto, esta terra está totalmente cercada, de todos os lados, por uma área infinitamente maior, cujo objetivo é exatamente o obscurecimento desse passado. O mar agitado do início ganha ares de muro quase intransponível.

A partir deste instante observamos uma mudança de tom explicitado pela obra. A trilha musical proporciona um ritmo levemente mais acelerado. A água, até então limitadora e enclausuradora, ganha nova decodificação. Começamos a vê-la enquanto líquido usado para limpeza, purificação. Boa parte das imagens que se segue possui uma temperatura de cor mais quente, mais viva. As pessoas não estão mais sentadas, imóveis, passivas. Ao contrário, agora, elas se mostram dinâmicas, efetuando ações como lavagem de roupas, do carro, das sacadas antigas e até mesmo um filhote de cachorro está sendo higienizado através da água. Pimentel intercala as imagens das várias lavagens a imagens das ondas quebrando na beirada da orla. A maior parte das pessoas deixa transparecer uma expressão facial mais aberta, sorridente, otimista. Juntando essas imagens à trilha musical, identificamos uma sugestão de esperança.

Nesta sequência, já preparatória para o desfecho da obra, o cineasta busca relacionar a água ao conceito de memória. A água é explicitada como aquilo que nos alimenta, mas também nos consome. Como seres que possuem boa parte do corpo formada por líquido, o cineasta sugere que, pouco a pouco, nos tornamos aquilo que bebemos. Ele fala de sua experiência na ilha através da voz de sua narradora: “Minha memória se encheu de água”. O diretor apresenta uma última questão. Desta vez, para ele próprio: “Que imagens recordarei de Cuba? A ilha sede, a ilha chuva”. Com esta narração interceptada pelo áudio do apito de um barco, que pode nos sugerir a passagem de tempo ou ainda emergência da partida, o cineasta afirma através do texto verbalizado que somente o tempo passará, diferentes das lembranças e do mar, que permanecerão para sempre.

O problema que se coloca a longo prazo para as memórias clandestinas e inaudíveis é o de sua transmissão intacta até o dia em que elas possam aproveitar uma ocasião para invadir o espaço público e passar do “não-dito” à contestação e à reivindicação.

O problema de toda a memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de sua organização. (POLLAK, 1989: 07)

Visualizando novamente o mar agitado ao fundo, a narradora termina sua participação deixando marcada a amplitude imensurável da temática: “Navegar memórias... Mar eterno e incompleto”. Os créditos finais tomam o lugar das imagens do mar, que continua a reverberar o som provocado pelo incansável movimento das ondas quebrando nas pedras como ruído primário da paisagem sonora.

Considerações finais

Os dois documentários analisados nesta pesquisa demonstram a força e a sensibilidade alcançadas pelo jovem cineasta Marcos Pimentel. Em ambos, ele adota a metodologia observacional. As imagens utilizadas são obtidas através de registros originais, ou seja, captadas pela própria equipe e, em alguns momentos, pelo próprio cineasta. A temática secundária do isolamento perpassa os dois trabalhos, sendo realmente assumida em toda sua força e abrangência naquele primeiro. Nas duas obras presenciamos ainda algumas fragmentações de condução e recondução espacial, além do uso de recursos gráficos simples, como os letreiros muito utilizados para explicitar o pensamento do narrador em *Nada com ninguém*.

No documentário *Nada com ninguém*, o registro segue o princípio do cinema direto, documentando situações e atores sociais, sem intervenção da equipe. Nessa obra, observamos o uso de momentos banais, sequências que, em termos de ação, praticamente *nada* acontece, momentos entre atos, chamados tempos fracos ou tempos mortos. A montagem prioriza silêncios, hesitações, esperas, atitudes discretas. Busca-se a interação, substituindo a palavra por uma atmosfera sonora diferenciada. Analisando a relação imagem-som, não identificamos qualquer aspecto de subordinação entre uma ou outra forma. Neste sentido, ambas são fundamentais para a construção desta narrativa, cuja base é formada por eventos integrados, mas com a presença, em exceção, de eventos autônomos – como as aparições e desaparecimentos de Benito.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**. Formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe (coord.) Campinas: Ed. Da Unicamp, 2011.

CAPUZZO, Heitor. *A aventura do sonho*. São Paulo: Editora Nacional, 1986. Não consta ISBN

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. ISBN 85-883-383-94

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História Oral**: memória, tempo, identidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. 136 p.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas**. Fotografia e verdade. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LINS, Consuelo, MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. ISBN: 85-378-0082-9

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. “O documentarismo do cinema” in: Ícone/ Universidade Federal de Pernambuco – Programa de pós-graduação em Comunicação: vol. 1. nº 7 (jul. 2004) ano VI. Recife: Contraluz, 2004.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 2, nº 3, 1989, p 3-15. disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/43.pdf>>. acesso em 16 maio 2013.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François [et al]. Campinas; Editora Unicamp, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Homepages consultadas

BORGES, Cavi. *Entrevista com Marcos Pimentel*. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/cineclube/posts/2009/09/04/entrevista-com-marcos-pimentel-219978.asp>>. Acesso em março de 2013

MIRANDA, Marcelo. *Marcos Pimentel*. Disponível em <<http://www.acesa.com/nossagente/arquivo/artistas/2006/03/11-marquinhos/>>. Acesso em março de 2013.

Marcos Pimentel. Disponível em <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/marcos-pimentel/>> Acesso em abril 2013

Notas

1. Trecho de entrevista de Marcos Pimentel para Cavi Borges
2. Trecho de entrevista de Marcos Pimentel para Marcelo Miranda
3. Idem
4. Trecho de entrevista de Marcos Pimentel para Cavi Borges
5. Trecho de entrevista de Marcos Pimentel para Marcelo Miranda
6. Idem
7. Trecho da narração do filme Ilha
8. Trecho da narração do filme Ilha
9. Trecho da narração do filme Ilha