

› José Carlos Avellar



Antônio Fagundes, actor

# Eu sou trezentos

Je suis trois cents

1

No começo de *Um passaporte húngaro* (2002), Sandra Kogut fala ao telefone. Num qualquer dia de maio de 1999 ela pergunta ao consulado da Hungria se uma pessoa com um avô húngaro tem direito a um passaporte húngaro. Na verdade são duas conversas, em francês, montadas como uma fala contínua mas feitas em momentos e em telefones diferentes. A voz masculina que atende a uma das chamadas acha que não, que um neto de húngaro não tem direito a um passaporte húngaro. A voz feminina que atende à outra chamada pergunta se ela poderia reunir documentos capazes de provar a origem húngara de seus avós.

No começo de *33* (2003), Kiko Goifman fala com o espectador. Diz que sempre gostou de contar que é filho adotivo em momentos inesperados e observar como

Au début d'*Un passeport hongrois* (2002), Sandra Kogut parle au téléphone. Un jour quelconque de mai 1999, elle demande au consulat d'Hongrie si une personne dont le grand-père est hongrois a droit à un passeport hongrois. Il s'agit, en réalité, de deux conversations en français, montées en continu comme une seule, mais tenues à deux moments et depuis des téléphones différents. La voix masculine qui reçoit l'un des appels pense que non, que le petit-fils d'un Hongrois ne peut prétendre à un passeport hongrois. La voix féminine qui reçoit l'autre appel lui demande si elle pourrait réunir les documents prouvant l'origine hongroise de ses grands-parents.

Au début de *33* (2003), Kiko Goifman parle aux spectateurs. Il dit qu'il a toujours aimé raconter, dans les

33  
(2003)  
Kiko Goifman



as pessoas se sentem nessas ocasiões. Diz que tem 33 anos, que foi adotado por Berta, que nasceu em 1933, e que naquele dia, 9 de setembro de 2001, começava a remexer no passado, partir em busca de sua mãe biológica por 33 dias e por “um caminho metódico e torto”. Decidira ir ao escritório de detetives pedir dicas, usar as manhãs e tardes para investigações e as noites para “a procura de imagens, nas poucas luzes e nos vazios”.

O que aproxima estes dois filmes não é apenas este começo, com imagens de estilos diferentes mas igual: um breve discurso para apresentar uma busca e definir os seus limites. E nem apenas o fato, comum em nosso cinema, deles, por meio de suas histórias, discutirem/representarem a construção de uma identidade. São filmes próximos um do outro porque, fato menos comum no cinema, são documentários em que os realizadores estão no centro das histórias que contam, e porque radicalizam algo presente em todo documentário de forma velada, discreta, encoberta: o pedaço em que o documentário, filme voltado para o outro, até certo ponto determinado pelo outro, no outro, e sem tirar os olhos dele, se refere a si mesmo, a seu processo de construção, fazendo do retrato do outro também um auto-retrato. Na imagem nestes dois filmes, colada em todas as muitas coisas que ela mostra, como se tudo o que estamos vendo fosse um espelho, vemos ou sentimos a presença da câmera. No que vemos, vemos o que vê.

Em muitos planos de 33 o que aparece mesmo na tela, com maior ou menor destaque, é a câmera, na mão de Kiko, refletida num espelho. Ou, mais exata-

mentos les plus inattendus, qu’il a été adopté et observer comment se sentent alors les gens. Il dit qu’il a 33 ans, qu’il a été adopté par Berta, qui est née en 1933 et que ce jour-là le 9 septembre 2001, il commençait à remuer le passé et à rechercher sa mère biologique pendant 33 jours et suivant “un chemin méthodique et tortueux”. Il a décidé de se rendre dans une agence de détectives demander des informations, de consacrer ses matinées et ses après-midis à l’enquête et ses nuits à “la recherche d’images, dans la semi-obscurité et les vides”.

Ce début, aux images de styles différents mais semblable, n’est pas le seul point commun entre ces deux films : il y a aussi ce bref discours qui présente une recherche et définit ses limites. Et le fait fréquent dans notre cinéma que, par le biais de leurs histoires, ils discutent/représentent la construction d’une identité n’est pas non plus le seul point commun entre eux. Ces deux films sont proches l’un de l’autre parce que, fait moins fréquent au cinéma, ce sont des documentaires dans lesquels les réalisateurs sont au centre de l’histoire qu’ils racontent ; et qu’ils radicalisent ce qui est présent de forme voilée, discrète, latente dans tout documentaire : cette partie où le documentaire, film tourné vers l’autre, jusqu’à un certain point déterminé par l’autre, dans l’autre, et qui sans le quitter des yeux fait référence à soi-même, à son processus de construction, et fait aussi du portrait de l’autre un auto-portrait. Dans l’image de ces deux films, collée à toutes les nombreuses choses qu’elle montre, comme si tout ce que nous voyons était un miroir, nous voyons ou sentons la présence de la caméra. Dans ce que nous voyons, nous voyons ce qu’elle voit.

Dans de nombreux plans de 33, ce qui apparaît vrai-

mente, o que aparece é Kiko com a câmera na mão. Ele não apenas filma a si mesmo: deixa visível dentro da imagem, em qualquer superfície lisa capaz de funcionar como um espelho, a câmera com que se filma. Conscientemente ou não, define-se assim como um homem com uma câmera, reafirma a importância de seu instrumental sensível, o cinema; indica que manter a atenção voltada para a câmera, para o cinema, é aqui tão importante quanto observar os fatos flagrados durante a busca da mãe biológica. Enquadrando uma estatueta de Sherlock Holmes ou movimentando uma lente de aumento diante da objetiva da câmera, Kiko sugere que a investigação que realiza só é possível no cinema, que o que pretende documentar só é possível de ser documentado na fronteira entre o registro, a observação, a pesquisa, o documento e a ficção cinematográfica - na relação entre a cena e o modo de filmar a cena, na relação entre a câmera e o personagem em cena: o personagem que está em cena filma a cena. O Kiko diretor que filma a cena, e o Kiko personagem que vive a cena, ao mesmo tempo dois e um só, reiteram: “Eu e meu eu/outro, antes de mais nada fazemos cinema”. O Kiko diretor busca (talvez até busca mais importante que aquela da mãe biológica efetuada pelo Kiko personagem) imagens para dizer o que ele sente e pensa durante a procura. Tão importante quanto (um pouco mais importante do que) investigar nas manhãs e tardes é buscar imagens à noite. Elas são a verdadeira investigação, uma auto-investigação, uma conversa sobre o eu dividido, realizador e personagem, uma projeção do lado subjetivo da busca, um modo de representar o espaço afetivo em que a busca se realiza: no vazio, no escuro, nas poucas luzes, em noites de chuva.

Em muitos planos de *Um passaporte húngaro* a composição do quadro revela mais o ponto de vista de onde a cena está sendo filmada do que a cena propriamente dita. Isto porque também aqui a pessoa que filma participa da cena com a câmera na mão<sup>1</sup>. Participa, e não assim como um cinegrafista que procura se inserir no meio de uma ação para melhor filmá-la. Sandra, mais do que observar, age na cena que está filmando. Filma com um pequeno vídeo digital, e aparentemente as pessoas que estão sendo filmadas nem percebem a câmera; ou, se percebem, acham natural que ela esteja ali, objeto semelhante a uma caneta, bolsa, livro, caderneta, câmera fotográfica, walkman, mp3 player, na mão de Sandra. Acham natural que a câmera esteja ali como um utilitário compacto ou quase como gente viva de verdade, parente, amigo, conhecido, alguém que veio com ela e testemunha o pedido. Em cena as pessoas filmadas agem como quem conversa em presença de uma terceira (pessoa?) que, discreta, só interfere com seu olhar silencioso. Sem esta terceira personagem, a

ment à l'image, de façon plus ou moins évidente, c'est la caméra dans la main de Kiko, reflétée dans un miroir. Ou, plus exactement, ce qui apparaît c'est Kiko la caméra dans la main. Il ne fait pas que se filmer : il laisse transparaître à l'image, sur toutes les surfaces lisses capables de fonctionner comme un miroir, la caméra avec laquelle il se filme. De façon consciente ou pas, il se définit ainsi comme un homme avec une caméra, il réaffirme l'importance de l'instrument sensible dont il se sert, l'importance du cinéma ; il indique que fixer son attention sur la caméra, sur le cinéma, est ici aussi important que d'observer les faits enregistrés pendant la recherche de sa mère biologique. En faisant un cadrage sur une statuette de Sherlock Holmes, ou en passant une loupe grossissante devant l'objectif de la caméra, Kiko suggère que l'enquête qu'il réalise n'est possible qu'au cinéma, que ce qu'il cherche à montrer ne peut être montré qu'à la frontière entre le registre, l'observation, l'enquête, le document et la fiction cinématographique - dans la relation entre la scène et la façon de filmer la scène, dans la relation entre la caméra et le personnage en scène : le personnage qui est en scène filme la scène. Kiko, réalisateur qui filme la scène, et Kiko, personnage qui vit la scène, à la fois deux et un seul, réitèrent : “Moi et mon moi/autre, faisons avant tout du cinéma”. Kiko, réalisateur cherche (c'est peut-être une recherche plus importante que celle de la mère biologique effectuée par Kiko personnage) des images pour dire ce qu'il éprouve et pense pendant la quête. C'est aussi important (un peu plus important que) d'enquêter le matin et l'après-midi, que de chercher des images la nuit. Elles sont la véritable enquête, une auto-enquête, une conversation sur le moi partagé, réalisateur et personnage, une projection du côté subjectif de la quête, une façon de représenter l'espace affectif où se réalise la quête : dans le vide, le noir, la semi-obscurité, les nuits de pluie.

Dans de nombreux plans d'*Un passeport hongrois*, la composition du tableau révèle davantage le point de vue depuis lequel la scène est filmée que la scène proprement dite. Et ce parce qu'ici aussi la personne qui filme participe de la scène la caméra dans la main<sup>1</sup>. Elle y participe, et pas comme un cinéaste qui cherche à s'insérer au milieu d'une action pour mieux la filmer. Sandra fait plus qu'observer, elle agit sur la scène qu'elle filme. Elle filme avec une petite caméra digitale, et apparemment les personnes filmées ne voient même pas la caméra ; ou si elles la voient, elles trouvent sa présence naturelle, comme un stylo, un sac, un livre, un carnet, un appareil photo, un walkman, un mp3 player dans la main de Sandra. Elles trouvent normal que la caméra soit là comme un utilitaire compact ou presque comme un véritable être vivant, un parent, un ami, une connaissance, quelqu'un qui l'accompagne et assiste à la rencontre. Sur scène, les personnes filmées font comme si elles discutaient en présence d'un tiers (être ?), discret, qui n'interfère que par

câmera, a cena seria diferente ou talvez nem viesse existir. Na verdade, trata-se de um jogo em que a intervenção é de mão dupla. Sandra, a realizadora, age primeiro como uma personagem de seu filme. Lida com a câmera como se estivesse também sendo observada pela objetiva. Vive o instante que filma como personagem da cena, não como quem a dirige. Busca um passaporte húngaro e documenta o processo – que se estendeu por dois anos entre idas a consulados e arquivos, além de visitas a familiares, sempre filmando. Enquanto filma Sandra não tem idéia do que vai ocorrer em seguida. Documenta as cenas que se produzem espontaneamente sendo, de certa forma (como habitualmente num documentário, um pouco mais que habitualmente num documentário), sendo de certa forma dirigida pelos fatos. Mas, ao mesmo tempo, contraditoriamente, os fatos são também uma cena inventada por Sandra, uma cena cinematográfica, se não uma ficção pelo menos uma ação provocada para ser vivida e filmada por ela. No filme existem imagens filmadas por dois outros cinegrafistas, Florent Jullien e Florian Bouchet, mas os dois são levados a filmar como se tivessem os mesmos limites de mobilidade de Sandra quando ela está sozinha, vivendo e filmando a cena. Na maior parte do tempo é ela que filma, porque o filme, tal como concebido por ela, só teria sentido se ela mesma o filmasse.

O mesmo ocorre com o projeto de Kiko Goifman: 33, tal como pensado por ele, só teria sentido se ele mesmo se filmasse<sup>2</sup>. A idéia de procurar e filmar a procura da mãe biológica, assim como idéia de pedir e de documentar o pedido de um passaporte húngaro, parecem ter surgido ao mesmo tempo, em fusão, uma dentro da outra. Observando a questão de um ponto de vista exclusivamente cinematográfico, permitindo-se um exagero de cinemático, é possível até supor que a idéia de procurar a mãe biológica e de pedir um passaporte húngaro tenham surgido primeiro como idéia de filme. Um filme-diário, álbum fotográfico, bloco de anotações, com a agilidade e o espontâneo permitidos pelos equipamentos de vídeo digital e herdados de uma certa tradição do cinema documentário.

Na imagem de agora temos algo do que foi sonhado lá atrás. Sonhado e até certo ponto realizado antes mesmo da existência dos materiais e equipamentos adequados para tal realização. Sonhado e realizado pelo menos desde o instante em que, por exemplo, Dziga Vertov saiu com uma câmera pelas ruas de Moscou propondo um cinema olho para filmar a vida ao imprevisto. Na imagem de agora, ao mesmo tempo, se esboça um sonho que (como todo sonho) se antecipa à invenção de recursos técnicos (e dramáticos) para se concretizar. É como se conquistada a possibilidade de filmar a vida ao imprevisto buscássemos documentar aspectos de nossa

son regard silencieux. Sans cette tierce-personne, la caméra, la scène serait différente ou n'existerait peut-être même pas. En réalité, il s'agit d'un jeu où l'intervention est de double nature. Sandra, la réalisatrice, se comporte d'abord en personnage de son film. Elle manie la caméra comme si elle était aussi observée par son objectif. Elle vit l'instant qu'elle filme comme un personnage de la scène et non comme réalisatrice. Elle cherche un passeport hongrois et filme ce processus – qui a duré deux ans entre les rendez-vous aux consulats et les recherches dans les archives, en plus des visites aux gens de la famille, tout était filmé. Pendant qu'elle filme, Sandra n'a pas idée de ce qui va arriver ensuite. Elle enregistre les scènes qui surviennent spontanément en étant, d'une certaine façon (comme d'habitude dans un documentaire, un peu plus que d'habitude dans un documentaire) dirigée par les événements. Mais, en même temps, paradoxalement, les événements sont aussi une scène inventée par Sandra, une scène cinématographique, peut-être pas une fiction mais du moins une action provoquée pour être vécue et filmée par elle. Il y a dans le film des images tournées par deux autres cinéaste, Florent Jullien et Florian Bouchet, mais les deux sont amenés à filmer comme s'ils avaient les mêmes contraintes de mobilité que Sandra, lorsqu'elle est seule en train de vivre et de filmer la scène. La plupart du temps, c'est elle qui filme, parce que le film, tel qu'il a été conçu par elle, n'aurait de sens que si elle le filmait elle-même.

C'est aussi ce qui se passe avec 33, le projet de Kiko Goifman : 33 tel qu'il l'a conçu, n'aurait de sens que s'il se filmait lui-même<sup>2</sup>. L'idée de chercher et filmer la recherche de sa mère biologique, ainsi que l'idée de demander et montrer la demande d'un passeport hongrois, semblent avoir surgi en même temps, en fusion, l'une dans l'autre. Si on observe la question d'un point de vue exclusivement cinématographique, et si on s'autorise un excès de ciné-maniaque, on peut y compris supposer que l'idée de chercher la mère biologique et de demander un passeport hongrois ont surgi d'abord comme idée de film. Un film-journal, un album photos, un bloc-notes possédant l'agilité et la spontanéité que donnent les équipements de vidéo digitale et qui sont hérités d'une certaine tradition du cinéma documentaire.

Dans l'image de maintenant nous avons quelque chose de ce qui a été rêvé là-bas derrière. Rêvé et réalisé jusqu'à un certain point, avant même l'existence des matériaux et des équipements adaptés à une telle réalisation. Rêvé et réalisé, au moins dès l'instant où, par exemple, Dziga Vertov est sorti avec une caméra dans les rues de Moscou, proposant un cinéma œil pour filmer la vie à l'improviste. Dans l'image de maintenant, en même temps, s'esquisse un rêve qui (comme tout rêve) est antérieur à l'invention des moyens techniques (et dramatiques) destinés à le concrétiser. C'est comme si,



Nelson Freire  
(2003)  
João Moreira Salles

experiência não imediatamente visíveis, mostrar na imagem o que não parece ser acessível aos olhos, tudo aquilo que na imagem permanece fora de quadro.

Adotando a expressão com que Geraldo Sarno resumiu a questão<sup>3</sup>, o que um documentário documenta com veracidade não é o que está em quadro e sim o modo de compor o quadro, a maneira de documentar do documentarista, seu modo de reagir às questões concretas que surgem durante a realização do filme, aquelas criadas pelo objeto a ser documentado e as provocadas pelo sistema de produção. Nos filmes de Sandra e de Kiko, o documentarista, além disto, mais do que se mostrar indiretamente no modo de estruturar o discurso, o documentarista documenta a si mesmo. É o seu outro. É o que documenta e o que está sendo documentado. Filma sua família. Está no centro da história, bem no centro – se aceitarmos a possibilidade de um centro excêntrico.

Desde que se tornou tecnicamente possível filmar em som direto, a câmera silenciosa em sincronismo com um gravador portátil, tornou-se comum a produção de documentários com a presença do realizador dentro da imagem. E não poucos documentários hoje em dia se realizam a partir de uma espécie de desafio, dueto ou diálogo entre o entrevistador e o entrevistado. Não é o que temos aqui. O diretor não está apenas dentro da imagem investigando, entrevistando, conversando. Ele é a imagem. O filme é sobre seu diretor. O diretor está fora de quadro, quase sempre invisível, mas permanece todo o tempo no centro da estrutura da cena.

Sandra, nas imagens iniciais de *Um passaporte húngaro*, dentro do quadro, é apenas voz. Vemos um telefone, e logo um outro, filmados do que tudo indica ser

une fois conquise la possibilité de filmer la vie à l'improviste, nous cherchions à montrer des aspects de notre expérience, non visibles au premier abord, à montrer à travers l'image ce qui ne semble pas être accessible au regard, tout ce qui dans l'image reste hors-cadre.

Reprenant l'expression par laquelle Geraldo Sarno a résumé le sujet<sup>3</sup>, ce qu'un documentaire montre de manière authentique, ce n'est pas ce qui est dans le cadre mais la façon de composer ce cadre, la façon de filmer du documentariste, sa façon de réagir aux questions concrètes qui surgissent pendant la réalisation du film, aux autres questions posées par l'objet en train d'être filmé et à celles induites par le système de production. Dans les films de Sandra et Kiko, le documentariste, en outre, davantage que de se montrer indirectement dans la façon de structurer son discours, le documentariste se montre lui-même. C'est son autre. Il est ce qu'il montre et ce qu'il est en train de montrer. Il filme sa famille. Il est au centre de l'histoire, bien au centre – si l'on accepte la possibilité d'un centre excentrique.

Depuis qu'il a été techniquement possible de filmer en son direct, à l'aide de la caméra silencieuse, synchrone avec le magnétophone portable, la production de documentaires avec les documentaristes paraissant à l'image, est devenue courante. Et ils ne sont pas rares les documentaires qui, aujourd'hui, se réalisent à partir d'une sorte de défi, de duo ou dialogue entre l'interviewer et l'interviewé. Ce n'est pas ce que nous avons ici. Le réalisateur n'est pas seulement dans l'image en train d'enquêter, d'interviewer, de discuter. Il est l'image. Le film porte sur son réalisateur. Le réalisateur est hors cadre, presque toujours invisible, mais il reste tout le temps au centre de la structure de la scène.

o ponto de vista dela, que fala ao telefone e que, toda ouvidos, dá menor atenção ao que vê. A imagem que se produz então equivale à que se obtém com o gesto automático de riscar uma qualquer coisa no papel durante uma conversa ao telefone, os olhos perdidos ao longe, rabisco automático. Na sala de projeção, o espectador vê o telefone na tela assim como Sandra no instante de filmagem, vê a imagem tal como ela foi construída: para mostrar a conversa e não o telefone. Olhamos o telefone e vemos Sandra, que fala aqui, o homem e a mulher que respondem do outro lado da linha. O telefone na mesa está em primeiro plano mas não é o que de fato importa. O que vemos neste momento não é o que está ali, ao alcance dos olhos. O que de fato vemos, neste exemplo, bem em particular, mas também em tudo quanto é filme, de um modo geral, é o que se constrói pela estrutura de composição do filme. Cada plano, quadro, fragmento de filme é apreendido pelo espectador não propriamente como a expressão do que o desenho da imagem imediatamente revela, mas sim como um gesto da ordem expressiva que organiza a imagem, que dá a ver, que desenha daquele modo particular o que o espectador está vendo. Não importa que Sandra não esteja ali, o que vemos é Sandra assim como ela quer ser vista, fora de quadro.

Kiko está igualmente fora de quadro nas imagens iniciais de 33. Vemos fragmentos de uma rua em noite de chuva, carros e umas poucas pessoas que passam no asfalto molhado; um cartaz iluminado na parede lá fora, o desenho abstrato das luzes dos edifícios vizinhos, um clarão de dentro do quarto sobre o escuro da noite, a luz frágil de um avião no céu – tudo em preto e branco. E então, uma imagem nos revela, menos que isto nos sugere, um pouco do que está fora de quadro: Kiko aparece numa espécie de fusão conseguida graças ao ângulo da câmara diante da janela, que passa a ser meio vidro meio espelho; ao mesmo tempo em que deixa ver o lado de fora reflete parte do lado de dentro, a televisão ligada iluminando o rosto de Kiko. Mas, como Sandra, Kiko não se identifica na imagem, é uma das figuras que compõem a fusão. Como Sandra, ele não se apresenta ao espectador em nenhum momento: é figura imprecisa feita de voz e reflexo pouco definido num canto do quadro. Mostrar-se primeiro assim, fora do direto campo visual da câmara, é um modo de levar o espectador a se dar conta da estrutura de composição do filme (como elemento essencial do documentário) e não apenas da informação visual e sonora do fragmento diante dele. Um filme não repete, não reinterpreta a realidade: representa, pensa. É como se estivessemos trabalhando aqui no mesmo caminho (ou num caminho paralelo àquele) apontado por Pasolini ao formular a hipótese de que o cinema, como lingua-

Sandra, dans les images du début d'*Un passeport hongrois*, dans le cadre, est à peine une voix. Nous voyons un téléphone, et puis un autre, filmés depuis ce que tout désigne comme son point de vue à elle, elle qui parle au téléphone et qui, tout ouïe, accorde peu d'attention à ce qu'elle voit. L'image qui se produit alors équivaut à celle obtenue par le geste automatique de griffonner quelque chose sur un papier pendant une conversation téléphonique, le regard perdu au loin, un gribouillage automatique. Dans la salle de projection, le spectateur voit le téléphone sur la toile, tout comme Sandra au moment du tournage, voit l'image telle qu'elle a été construite : de façon à montrer la conversation et pas le téléphone. On regarde le téléphone et on voit Sandra, qui parle ici, l'homme et la femme qui répondent à l'autre bout du fil. Le téléphone sur la table est au premier plan mais, de fait, ce n'est pas ce qui importe. Ce que nous voyons à ce moment-là ce n'est pas ce qui s'y trouve, à portée du regard. Ce que nous voyons, en réalité, dans cet exemple bien précis, mais aussi dans tout le film, d'une façon générale, c'est ce qui est construit par la structure de composition du film. Chaque plan, chaque cadre, chaque fragment du film est appréhendé par le spectateur non pas exactement comme l'expression de ce que le contour de l'image révèle d'emblée, mais comme un geste de l'ordre expressif qui régit l'image, qui donne à voir, qui dessine de cette façon particulière ce que le spectateur est en train de voir. Peu importe que Sandra ne soit pas là, ce que nous voyons c'est Sandra telle qu'elle veut être vue, hors cadre.

Kiko aussi est hors-cadre dans les images initiales de 33. Nous voyons des fragments d'une rue par une nuit de pluie, des voitures et quelques personnes qui circulent sur l'asphalte mouillé ; une affiche éclairée sur le mur là au-dehors, le dessin abstrait des lumières des immeubles voisins, une lueur vive à l'intérieur de la chambre sur l'obscurité de la nuit, la lumière fragile d'un avion dans le ciel – tout en noir et blanc. Et alors, une image nous révèle, moins que ça nous suggère, un peu de ce qu'il y a hors-cadre : Kiko apparaît dans une sorte de fusion réussie grâce à l'angle de la caméra face à la fenêtre, qui devient mi-vitre mi-miroir ; en même temps qu'elle laisse voir l'extérieur, elle reflète une partie de l'intérieur, la télévision allumée éclaire le visage de Kiko. Mais, comme Sandra, Kiko n'est pas identifiable à l'image, il est l'une des figures qui composent la fusion. Comme Sandra, il ne se présente à aucun moment au spectateur : il est une figure imprécise faite de voix et de reflet, peu définie dans un coin de la chambre. Se montrer d'abord ainsi, hors du champ visuel direct de la caméra, est une façon d'aider le spectateur à percevoir la structure de composition du film (comme élément essentiel du documentaire) et pas simplement l'information visuelle et sonore du fragment qu'il a en face de

gem artística, ou experimentado unicamente como tal, seja uma língua espaçotemporal e não propriamente audiovisual – “o material audiovisual se constituindo, então, como um material físico, sensorial, que corporifica essa língua espaçotemporal puramente espiritual ou abstrata”<sup>4</sup>.

Kiko e Sandra permanecerão todo o tempo assim: embora no centro da história, mais fora de quadro que dentro dele. O que busca não tem corpo, como se só pudesse se constituir fisicamente, ganhar figura e identidade, ao concluir a busca. Kiko filma a si mesmo no retrovisor do carro, no vidro da janela do hotel em Belo Horizonte, no espelho, na televisão. Sandra, quando aparece, está escondida num canto da imagem, pedaço de rosto, pedaço de mão. Kiko se serve de letreiros simples, letras brancas sobre fundo preto, para marcar o tempo passando, para introduzir um personagem ou para comentar, por exemplo, com uma palavra no meio da tela vazia, o resultado de um dia de investigação sobre sua mãe biológica: Nada. Sandra também pontua sua história com letreiros (igualmente feitos de letras brancas sobre fundo preto) para indicar as etapas na busca do passaporte na mãe-pátria de seu avô.

No filme de Kiko, algumas imagens parecem mais pausas, desvios, intervalos, entreatos, do que parte da busca da mãe biológica propriamente dita. No filme de Sandra também. Algumas imagens parecem observações soltas, fragmentos perdidos. São ruas, estações ferroviárias, gente passando, carros, bondes, trens e barcos, lojas, tendas; flagrantemente de Recife, Caruaru, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Budapeste; planos fixos, travellings, câmera no tripé, câmera na mão, feitos de noite, de dia, debaixo de sol forte ou de chuva, e quase todos eles sublinhados pela música. A imagem, nestes momentos, chega mesmo aos olhos como se fosse música. O colorido de uma (contraste e saturação sugerem uma foto antiga) e o preto e branco de outra (os poucos cinzas e a pouca ação interna sugerem um tempo de espera e mistério), passam uma sensação que fica ressoando e se prolonga sobre o que vemos em seguida. De um outro modo os dois filmes reiteram assim o procedimento básico de suas composições, onde o essencial parece ficar fora de quadro: Estes planos/intervalos, estes planos/música no que mostram parecem mais ocultar que revelar a cena.

Possivelmente as diferentes questões vividas por Sandra e Kiko produziram uma idêntica sensação de que só uma pequena parte delas poderia ser traduzida em imagens; possivelmente o que eles procuram documentar se encontra numa área sensível distante não exatamente do cinema mas distante dos olhos, impossível de ser representada numa cena imediatamente

lui. Un film ne répète pas la réalité : il représente, pense. C’est comme si nous travaillions ici suivant le même chemin (ou sur un chemin parallèle à celui-là) que celui montré par Pasolini lorsqu’il formulait l’hypothèse que le cinéma, en tant que langage artistique, ou pratiqué uniquement en tant que tel, est un langage spatio-temporel et pas spécifiquement audiovisuel – “le matériel audiovisuel devient alors un matériel physique, sensoriel, qui donne corps à ce langage spatio-temporel purement spirituel ou abstrait”<sup>4</sup>.

Kiko et Sandra resteront tout le temps ainsi : bien qu’au centre de l’histoire, davantage en-hors que dans le cadre. Ce qu’ils cherchent ne prend pas corps, comme si ça ne pouvait prendre une consistance physique, gagner une figure et une identité, qu’une fois conclue la recherche. Kiko se filme lui-même dans le rétroviseur de la voiture, dans la vitre de la fenêtre de l’hôtel à Belo Horizonte, dans le miroir, la télévision. Sandra, lorsqu’elle apparaît, est cachée dans un coin de l’image, morceau de visage, morceau de main. Kiko utilise des écriteaux simples, des lettres blanches sur fond noir, pour marquer le passage du temps, pour introduire un personnage ou pour commenter, par exemple, d’un mot au milieu de la toile vide, le résultat d’un jour d’enquête sur sa mère biologique : rien. Sandra aussi ponctue son histoire d’écriteaux (également constitués de lettres blanches sur fond noir) pour indiquer les étapes de la recherche du passeport, dans la mère-patrie de son grand-père.

Dans le film de Kiko, certaines images ressemblent plus à des pauses, des détours, des intervalles, des entractes, qu’à la recherche, proprement dite, de la mère biologique. Dans le film de Sandra aussi. Certaines images ressemblent à des observations éparses, à des fragments perdus. Ce sont des rues, des gares, des gens qui passent, des voitures, des bus, des trains et bateaux, des boutiques, des étals ; des instantanés de Recife, Caruaru, Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Budapeste ; des plans fixes, des travellings, la caméra sur un trépieds, la caméra dans la main, réalisés de nuit, de jour, sous le soleil ou la pluie et presque tous soulignés par la musique. L’image, dans ces moments-là, arrive vraiment au regard comme si c’était de la musique. Le coloris de l’une (le contraste et la saturation suggèrent une photo ancienne) et le noir et blanc de l’autre (les gris rares et le manque d’action interne suggèrent un temps d’attente et de mystère), transmettent une sensation qui résonne et s’étend à ce que nous voyons ensuite. Autrement dit, les deux films réitèrent ainsi le procédé de base de leur composition, où l’essentiel semble rester hors-cadre : ces plans/intervalles, ces plans/musique dans ce qu’ils montrent semblent occultar, davantage que révéler, la scène.

Il est probable que les différents problèmes vécus par Sandra et Kiko aient produit la sensation identique qu’une toute petite partie d’entre eux pourraient être traduits en images ; il est probable que ce qu’ils essaient

visível; possivelmente o essencial, aqui, não está ao alcance dos olhos, só pode se revelar numa imagem puramente conceitual, sem forma, ainda em busca da forma adequada para se expressar, ou se trata de pensamento em processo, sendo pensado ali, em voz alta, em imagem que se move na direção da palavra ou filme em que irá se expressar por inteiro. Possivelmente, por uma qualquer coisa assim, os dois filmes são levados a soluções estruturais semelhan-

de mostrar se trouve dans une aire sensible, distante pas du cinéma, à proprement parler, mais du regard, impossible à représenter dans une scène visible d'emblée ; il est probable que l'essentiel, ici, ne soit pas à la portée du regard et ne puisse être révélé que par une image purement conceptuelle, sans forme, en quête encore de la forme adéquate pour s'exprimer, ou bien il s'agit d'une pensée en cours, pensée là, à haute voix, dans une image qui se déplace dans la direction du mot

Um passaporte  
húngaro  
(2003)  
Sandra Kogut



tes, valorizando todo o tempo o que permanece fora de quadro, compondo seus planos como fragmento, como espaço de pouca luz e pouca definição, como composição que não é completa em si, e que por isso joga a atenção visual para fora de seus limites. É como se existisse internamente, nos dois filmes, como impulso criativo, uma tensão entre algo que eles sabem que querem dizer e sabem que conseguem expressar, e algo que eles sentem que precisam dizer mas não sabem muito bem o que é nem como articular isto que apenas se esboça, insinua, desequilibra, pressiona todo o tempo para fora, para ganhar expressão.

Na verdade o que temos na questão particular destes filmes é um exemplo da força central, da força de invenção e de desequilíbrio, que alimenta o cinema e que o cinema alimenta. Os filmes se movem todo o tempo, para fora de si mesmo, para além de suas fronteiras, para a busca de soluções excêntricas: o cinema está ali, na tela, e ao mesmo tempo em outro espaço, em outro tempo, numa dimensão oculta, dis-

ou du film dans lequel elle va s'exprimer pleinement. Il est probable que pour une quelconque raison de ce type, les deux films soient amenés à des solutions de structures semblables, qui valorisent toujours ce qui reste hors-cadre, et composent leurs plans comme des fragments, comme des espaces peu éclairés et mal définis, avec une composition, qui en soi, n'est pas complète et qui, pour cette raison, projette l'attention visuelle hors de ses limites. C'est comme si dans les deux films il existait une énergie interne créatrice de tension entre quelque chose qu'ils savent qu'ils veulent dire et savent qu'ils réussissent à exprimer, et quelque chose qu'ils sentent qu'ils ont besoin de dire mais sans trop savoir ce que c'est et comment articular ce qui s'esquisse à peine, s'insinue, se déséquilibre et fait constamment pression vers l'extérieur, pour parvenir à l'expression.

En vérité, ce que nous avons dans le sujet particulier de ces films, c'est un exemple de force centrale, de force d'invention et de déséquilibre, qui alimente le cinéma et que le cinéma alimente. Les films bougent tout le temps, en dehors d'eux-mêmes, au-delà de leurs frontières, à la recherche de



tante, num outro lugar (na realidade concreta, na imaginação), um outro lugar que visto dali, do cinema, parece mais importante que o ali onde estamos. Assim, com a atenção entre a tela e este outro lugar, com os olhos nestes dois espaços que o cinema ocupa ao mesmo tempo, talvez seja possível afirmar que um dos sinais característicos do filme de Sandra e do filme de Kiko, é o fato deles discutirem, por meio das diferentes questões que documentam, o processo que o cinema alimenta todo o tempo para se inventar como uma identidade múltipla, aberta para todos os lados.

No começo *Um passaporte húngaro* é mais som que imagem, e logo em suas primeiras palavras define com precisão a estrutura que o organiza: ao telefone, uma voz feminina pergunta se uma pessoa com um avô húngaro tem direito a um passaporte húngaro. O som aparece antes de tudo. Na tela escura sem nada, só com as pequeninas letras brancas dos letreiros de apresentação, ouvimos o ruído de uma chamada telefônica, como se estivéssemos com o fone no ouvido ou como se o viva-voz do telefone estivesse ativado. Quando alguém do outro lado da linha responde à chamada, a imagem propriamente dita se acende: vemos um telefone, convém repetir, do possível lugar de uma pessoa mais de olho na conversa do que no que tem ao alcance da vista. E assim, sem que nos demos conta disso, o filme nos ensina como devemos vê-lo. Quem fala ao telefone é Sandra Kogut, ao mesmo tempo a realizadora e a personagem central do documentário. Personagem central para ser vista tal como vemos o telefone do plano inicial, com os olhos noutro lugar. Ela é só o pedaço de mão que entrega um documento ou assina um papel, pedaço de rosto que se insinua num canto da tela, figura mais adivinhada a partir de sua voz, do que efetivamente vista. Fora de quadro principalmente porque em nenhum instante se identifica, se apresenta claramente como a pessoa em busca do passaporte. Sem deixar de ser ela mesma, Sandra se filma como se fosse outra, como se fosse uma pessoa não identificada. Assim como o que vemos de verdade no plano inicial não é o telefone e sim a conversa sobre a possibilidade de ter direito a um passaporte húngaro, tomando o filme como todo, podemos dizer que o que vemos, o que importa de verdade, não é Sandra: são as pessoas com quem ela conversa, os parentes, os funcionários da embaixada e gente que, como ela, solicita um passaporte húngaro.

O documentário é sobre essas pessoas e sobre muitas outras destituídas de identidade, jogadas para fora do quadro húngaro, para fora do quadro europeu, no final da década de 1930, expatriadas com uma letra K

solutions excentriques : le cinéma est là sur la toile, et en même temps ailleurs, dans un autre temps, dans une dimension occulte, distante, dans un autre lieu (dans la réalité concrète, dans l'imagination), dans un autre lieu que celui vu de là, du cinéma, qui semble plus important que l'endroit où nous nous trouvons. Ainsi, l'attention posée entre la toile et cet autre endroit, les yeux posés sur ces deux espaces que le cinéma occupe en même temps, il est peut-être possible d'affirmer qu'un des signes caractéristiques du film de Sandra et du film de Kiko, est le fait qu'ils questionnent, à travers les différents sujets qu'ils filment, le processus que le cinéma alimente sans cesse pour s'inventer comme une identité multiple, ouverte de tous côtés.

## 2

Le début d'*Un passeport hongrois* est davantage son qu'image et définit de façon précise, dès ses premiers mots, la structure qui l'organise : au téléphone, une voix féminine demande si une personne dont le grand-père est Hongrois a droit à un passeport hongrois. Le son apparaît avant tout. Sur la toile noire sans rien, juste avec les toutes petites lettres blanches des écriteaux de présentation, on entend le bruit d'un appel téléphonique, comme si on avait l'écouteur à l'oreille ou comme si le haut-parleur du téléphone était branché. Lorsque quelqu'un, à l'autre bout du fil, prend l'appel, l'image proprement dite s'allume : on voit un téléphone, il est bon de le répéter, depuis l'éventuel point de vue d'une personne qui prête davantage attention à la conversation qu'à ce qu'elle a à portée du regard. Et ainsi, sans que nous nous en rendions compte, le film nous apprend comment le regarder. C'est Sandra Kogut, à la fois réalisatrice et personnage central du documentaire, qui parle au téléphone. Personnage central à voir comme nous voyons le téléphone du plan initial, avec les yeux posés ailleurs. Elle n'est que ce morceau de main qui remet un document ou signe un papier, un morceau de visage qui se glisse dans un coin de la toile, figure davantage devinée à partir de sa voix que vue réellement. Hors cadre, pour l'essentiel, parce qu'à aucun moment elle ne s'identifie ou se présente clairement comme la personne à la recherche du passeport. Sans cesser d'être elle-même, Sandra se filme comme si elle était une autre, comme si elle était une personne non identifiée. Ce que nous voyons réellement dans le premier plan n'est pas le téléphone mais la conversation sur la possibilité d'avoir droit à un passeport hongrois ; de même, en prenant le film comme un tout, on peut dire que ce que nous voyons, ce qui est vraiment important, ce n'est pas Sandra : ce sont les personnes avec qui elle parle, les parents, les fonctionnaires de l'ambassade et des gens, qui comme elle, demandent un passeport hongrois.

Le documentaire porte sur ces personnes et sur beaucoup d'autres déchues de leur identité, expulsées hors du cadre hongrois, hors du cadre européen, à la fin des

carimbada em seus passaportes.

Ao reafirmar que “basicamente queria falar sobre o que somos porque escolhemos ser e sobre o que somos querendo ou não”, Sandra define *Um passaporte húngaro* como uma aventura sobre a construção de uma identidade, sobre a vontade de inventar raízes e de buscar suas raízes, uma aventura que se realiza no espaço particular em que a questão da identidade se discute entre nós. Não se trata de encontrar o que precisamente nos identifica enquanto parte de uma família, história, cultura, mas de, contraditoriamente, trabalhar para, digamos, aumentar a indefinição e poder contar ao mesmo tempo com duas ou mais diferentes raízes. Uma mãe biológica e outra mãe de verdade. Uma mãe terra biológica outra adotada. Raízes entrelaçadas e todas igualmente constitutivas de nossa identidade que seria, assim, por natureza, múltipla, definível pela impossibilidade de se identificar como apenas uma. O pedido da brasileira com um avô húngaro parece partir de uma vontade de construir essa identidade plural. Parece partir de um desejo de ganhar um passaporte húngaro sem perder o brasileiro. Ser outra sem deixar de ser ela mesma. Pertencer a um país e a outro ao mesmo tempo, ser imagem todo o tempo em fusão. Como observa um funcionário do Arquivo Nacional, “passaporte, quanto mais melhor”. Como logo acrescenta outro funcionário, “ter duas cidadanias é como ter duas roupas; você despe uma e veste a outra”.

O pedido de um passaporte europeu não nasceu, portanto, de um possível mal-estar com a nacionalidade brasileira; nem de um possível desejo de adotar raízes históricas familiares; e muito menos de uma pressão como aquela sofrida pela avó, austríaca que se tornou húngara com o casamento e que se viu obrigada a deixar a Hungria, expatriada, e migrou para o Brasil em 1937, às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Como quem decide levar adiante uma idéia meio abandonada num canto da cabeça, Sandra começa a levantar os documentos necessários e vai se interessando mais pela história de seus avós do que propriamente pelo passaporte. É como se o olhar perdesse de vista o ponto de chegada e se concentrasse nos muitos detalhes que vão sendo descobertos quase ao acaso no meio do caminho. O resultado está na procura e não no encontro. Na busca. Na investigação. No meio do caminho, no movimento e não no ponto em que ele se interrompe. É o que sugere a construção do filme. E o que sugere também a referência à “letra de uma canção bonita, em alemão”, lembrada pela avó de Sandra e inserida numa típica imagem-intervalo, o quadro vazio, sem nada, só a porta aberta para o corredor do trem, enquanto o policial de fronteira sai de cena. Na “canção bonita” alguém

années 30, expatriées avec la lettre K estampillée sur leur passeport.

En réaffirmant, “je voulais surtout parler de ce que nous sommes parce que nous choisissons de l’être et sur ce que nous sommes de gré ou de force”, Sandra définit *Un passeport hongrois* comme une aventure sur la construction d’une identité, sur la volonté d’inventer des racines et de chercher ses racines, une aventure qui se réalise dans l’espace particulier dans lequel la question de l’identité se discute entre nous. Il ne s’agit pas de trouver ce qui précisément nous identifie en tant que partie d’une famille, d’une histoire, d’une culture, mais paradoxalement, de travailler à, disons, consolider la non-appartenance et à ce qui permet de compter sur deux ou plusieurs origines différentes. Une mère biologique et une autre vraie mère. Une terre-mère biologique et une autre adoptée. Des racines enlacées et toutes, au même titre, constitutives de notre identité qui serait ainsi, par nature, multiple, définissable par l’impossibilité de s’identifier juste à une seule. La demande de la Brésilienne ayant un grand-père hongrois semble naître d’une volonté de construire une identité plurielle. Elle semble naître d’un désir d’acquiescer un passeport hongrois sans perdre le passeport brésilien. Etre une autre sans cesser d’être elle-même. Appartenir à un pays et à un autre en même temps, être une image tout le temps en fusion. Comme le fait remarquer un fonctionnaire des Archives Nationales “des passeports, plus on en a et mieux c’est”. Et comme le souligne ensuite un autre fonctionnaire “avoir deux citoyennetés c’est comme avoir des vêtements de rechange ; vous quittez les un et en mettez d’autres”.

La demande d’un passeport européen n’est donc pas née d’un éventuel mal-être par rapport à la nationalité brésilienne ; ni d’un éventuel désir d’adopter des racines appartenant à l’histoire familiale ; et encore moins d’une pression comme celle qu’a subie la grand-mère, Autrichienne, devenue Hongroise par mariage et qui a été obligée de quitter la Hongrie, de s’expatrier et a migré au Brésil en 1937, à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Sandra, comme qui décide de mener à bout une idée à moitié abandonnée dans un coin de sa tête, commence à rassembler les documents nécessaires et s’intéresse davantage à l’histoire de ses grands-parents qu’au passeport proprement dit. C’est comme si le regard perdait de vue le point d’arrivée et se concentrait sur les nombreux détails qui sont découverts au fur et à mesure, presque par hasard, sur le chemin. Le résultat réside dans la quête non dans la découverte. Dans la recherche. L’enquête. Dans le chemin parcouru, dans le mouvement et non dans l’endroit où il s’arrête. C’est ce que suggère la construction du film. Et ce que suggère aussi la référence “aux paroles d’une jolie chanson, en allemand” rappelées par la grand-mère de Sandra et insérées dans une image-intervalle type, le cadre vide, sans rien, rien que la porte ouverte sur le couloir du



Seja o que  
Deus quiser  
(2003)  
Murillo Sales

pergunta a um caminhante “para onde você vai?”, e ouve a resposta alegre: “para casa”. Pergunta “de onde você vem” e ouve a resposta triste: “de casa”. *Um passaporte húngaro* se situa aqui, entre o ir para casa e o sair de casa. Investigando. A aventura da brasileira neta de húngaros se transforma numa conversa (entre outras questões) sobre as dificuldades de judeus húngaros para escapar do nazismo e conseguir um visto para o Brasil e, uma vez conseguido o visto, sobre as dificuldades de desembarcar no Brasil. Sandra, em busca de um segundo passaporte, descobre o passaporte de sua avó, Mathilde Lajta, e na “canção bonita em alemão” na memória de sua avó a imagem de uma identidade múltipla – questão presente nas entrelinhas do filme. Não por acaso esta breve fala aparece no trecho final, quase como conclusão em aberto: Sandra está voltando para casa, no trem, no meio do caminho entre sua casa e sua casa.

O comentário da avó importa tanto pelo que ela diz quanto pelo modo de dizer. Falando em português, mas construindo as frases como quem pensa em alemão, a austríaca que se tornou húngara com o casamento e decidiu viver no Brasil, ao se lembrar da canção bonita em alemão, insere na frase uma palavra alemã, Wanderer, no lugar de caminhante ou andarilho. Diz: “se a gente pergunta ao Wanderer: para onde você vai?... Não um equívoco, não um esquecimento da palavra certa em português, mas um acertado modo de dizer o complexo da questão que a neta enfrentava: wandern, pode ser traduzido como viajar a pé, caminhar, mudar-se de um lugar para outro, migrar. A brasi-

train, tandis que le garde-frontière quitte la scène. Dans la “jolie chanson” quelqu’un demande à un passant “où allez-vous?”, et entend cette joyeuse réponse “chez moi”. Quelqu’un demande “d’où venez-vous?” et entend cette réponse triste “de chez moi”. *Un passeport hongrois* se situe ici, entre cet aller-retour chez soi. Dans l’enquête. L’aventure de la Brésilienne petite-fille d’Hongrois se transforme en conversation (entre autres sujets) sur les difficultés des Juifs hongrois à échapper au nazisme et à obtenir un visa pour le Brésil puis, une fois le visa obtenu, les difficultés pour débarquer au Brésil. Sandra, à la recherche d’un second passeport, découvre le passeport de sa grand-mère, Mathilde Lajta, et dans la “jolie chanson en allemand” découvre la mémoire de sa grand-mère, l’image d’une identité multiple – sujet présent entre les lignes du film. Ce n’est pas un hasard si cette brève conversation apparaît dans le morceau final, presque comme une conclusion ouverte: Sandra revient chez elle en train, elle est à mi-chemin entre chez elle et chez elle.

Le commentaire de la grand-mère importe autant pour ce qu’elle dit que pour la façon de le dire. Parlant portugais mais construisant ses phrases comme si elle pensait en allemand, l’Autrichienne qui est devenue Hongroise par mariage et a décidé de vivre au Brésil, lorsqu’elle se rappelle la jolie chanson en allemand, insère dans la phrase un mot en allemand, Wanderer, pour dire marcheur ou voyageur. Elle dit “si on demande au Wanderer où est-ce qu’il va?... ce n’est pas une erreur, ce n’est pas un oubli du mot exact en portugais, mais une façon réussie de dire la complexité du problème que la petite-fille affrontait: wandern, peut être

leira em busca do passaporte húngaro queria uma identidade wandern.

A palavra alemã no meio da frase em português é um acaso especialmente significativo neste filme que começa com uma brasileira em Paris, falando ao telefone em francês com húngaros, e que insere palavras em húngaro nos letreiros –kérelem, melléktelek, vizgakövetelmények– ou indistintamente destaca detalhes de documentos, placas, avisos em prédios, ora em francês, ora em português, ora em húngaro. A frase em português cortada por uma palavra em alemão é especialmente significativa nesta conversa que passa pela história de gente levada a mudar de país, mudar de língua, a mudar de nome. Como contam os parentes de Sandra em Budapeste: mudar o nome judeu, Shmuel Yaacov Ber, por um nome alemão, Maximilian Friedman; mudar o nome alemão por um nome italiano, Gyuri Fábri; mudar o nome da família, Loewinger, para Latja, rio na fronteira entre a Hungria e a Polónia. As conversas, sempre cheias de sotaques e em diversas línguas –português, inglês, francês, húngaro, hebraico– reafirmam a ideia de uma identidade múltipla, de um meio do caminho, de um mudar-se todo o tempo de um lugar para outro. Movimentar-se, de uma cultura para outra, de uma língua para outra. Uma identidade (como o cinema?) imagem e som em movimento.

Para conseguir a cidadania húngara seria necessário preencher corretamente um formulário em húngaro e prestar um juramento em húngaro, coisa difícil mesmo para os húngaros... Preencher corretamente, falar húngaro - diz o funcionário da embaixada em Paris, para logo em seguida, com um gesto e uma meia frase, comentar: “Corretamente... Quer dizer...” As reticências sugerem: Não, não é tão necessário assim falar húngaro.

Antes de Kiko começar a falar, a imagem passeia pelo vazio da cidade em noite de chuva em companhia de uma música suave e triste. Depois da(s) conversa(s) ao telefone, *Um passaporte húngaro* passa pelos trilhos de uma ferrovia com uma frase musical sussurrada, melodia que tem um tom meio chorado e triste como a que abre 33. São duas sonoridades bem diferentes entre si. No filme de Sandra, a música parece uma melodia popular para violão e um instrumento de sopro que soa como uma clarineta; no de Kiko, a música parece uma peça minimalista feita num sintetizador e se transforma, adiante, numa percussão igualmente produzida no computador. A diferença entre um som e outro quase desaparece porque a música é usada do mesmo modo nos dois filmes: peça fragmento, mínima, meia voz, sussurro que pontua a conversa e reforça a ideia de filme que se movimenta em círculos em torno de seu tema. Paralelo

traduzido por viajar à pied, marcher, se déplacer d'un lieu à l'autre, migrer. La Brésilienne à la recherche du passeport hongrois voulait une identité wandern.

Le mot allemand, au milieu d'une phrase en portugais, est un hasard particulièrement significatif dans ce film qui débute avec une Brésilienne à Paris, qui parle au téléphone, en français, avec des Hongrois, et qui insère des mots en hongrois dans les écriteaux –kérelem, melléktelek, vizgakövetelmények – ou qui souligne indistinctement des détails de documents, de plaques, d'annonces sur des immeubles, tantôt en français, tantôt en portugais, tantôt en hongrois. La phrase en portugais entrecoupée d'un mot en allemand est très significative dans cette conversation qui parcourt l'histoire de gens poussés à changer de pays, à changer de langue, à changer de nom. C'est ce que raconte la famille de Sandra à Budapest : changer le nom juif, Shmuel Yaacov Ber, pour un nom allemand, Maximilian Friedman ; changer le nom allemand pour un nom italien, Gyuri Fábri ; changer le nom de famille, Loewinger pour Latja, fleuve-frontière entre la Hongrie et la Pologne. Les conversations, toujours pleines d'accents et dans diverses langues – portugais, anglais, français, hongrois, hébreux – réaffirment l'idée d'une identité multiple, d'un chemin à moitié parcouru, d'un déménagement perpétuel d'un lieu à un autre. Se déplacer, d'une culture à une autre, d'une langue à une autre. Une identité (comme au cinéma ?) image et son en mouvement.

Pour obtenir la citoyenneté hongroise, il serait nécessaire de remplir correctement un formulaire en hongrois et de prêter serment en hongrois, une chose difficile y compris pour les Hongrois... Remplir correctement, parler hongrois – dit le fonctionnaire de l'ambassade à Paris, pour tout de suite après commenter d'un geste et d'une demi-phrase : “Correctement... C'est-à-dire...” Ses réticences signifient : non, non ce n'est pas si nécessaire que ça de parler hongrois.

3

Avant que Kiko ne commence à parler, l'image se promène sur le vide de la ville par une nuit de pluie accompagnée par une musique suave et triste. Après la (les) conversation(s) téléphonique(s), *Un passaport hongrois* passe par les voies d'une gare ferroviaire, avec une phrase musicale susurrée, une mélodie qui a un ton à moitié larmoyant et triste comme celle qui ouvre 33. Ce sont deux sonorités bien distinctes. Dans le film de Sandra, la musique ressemble à une mélodie populaire pour violon et un instrument à vent qui résonne comme une clarinette ; dans celui de Kiko, la musique semble être une pièce minimaliste provenant d'un synthétiseur et elle se transforme, plus loin, en percussion également réalisée à l'ordinateur. La différence entre un son et l'autre disparaît pratiquement parce que la musique est utilisée de la même façon dans les deux films : pièce fragment, minime, demi-voix, murmure qui rythme la conversation et renforce l'idée d'un film qui se



Carandiru (2002) Hector Barbenco

semelhante pode ser estabelecido entre a musicalidade das duas narrativas: elas se propõem como investigações que o espectador deve acompanhar sem saber antecipadamente qual será o seu desfecho. Kiko narra seu filme tal como os personagens centrais dos filmes noir da Hollywood das décadas de 1940 e 1950 costumavam narrar suas aventuras. Traduz em termos de documentário uma invenção dos filmes policiais de outrora, onde o diretor criava um personagem narrador e passava a contar a história (digamos) não propriamente do ponto de vista dele, o diretor do filme, mas sim do ponto de vista deste personagem, a câmera se comportando então, senão como um duplo, pelo menos como uma cúmplice do herói. Em 33 o personagem Kiko criado pelo diretor Kiko conta a busca de sua mãe biológica exatamente assim. Não por acaso, além da epígrafe - uma citação de Dashiell Hammett: “Sou uma das poucas pessoas comedidamente letradas que leva as histórias de detetives a sério” –temos uma referência no meio da busca, ao *Falcão maltês / The Maltese Falcon*, história de Dashiell Hammett levada ao cinema em 1941 por John Huston.

O texto e o modo de ler o texto situam o espectador na cabeça do narrador. Metade locução metade voz interior, conduz a história, adianta parte do que vai acontecer, comenta os sentimentos do protagonista, alimenta o mistério e resume parte do acontecido para que o espectador não perca o fio da meada –ou, bem ao contrário, para que o espectador perca o fio da meada e encontre prazer nisso, na desorientação, no labirinto, no mistério.

Em *Um passaporte húngaro*, nenhuma narração. O filme não comenta, não explica, não sintetiza o que se passa. Procura nos levar a viver (numa outra dimensão, na de espectador de cinema) as pesquisas, os encontros e desencontros vividos por Sandra

déplace en cercles autour de son thème. Un parallèle similaire peut être établi entre la musicalité des deux histoires : elles se présentent comme des enquêtes que le spectateur doit accompagner sans connaître à l’avance leur dénouement. Kiko raconte son film comme les personnages principaux des films noirs d’Hollywood dans les années 1940-1950 avaient l’habitude de raconter leurs aventures. Il traduit en termes de documentaire ce qu’ont inventé les films policiers d’autrefois, où le réalisateur créait un personnage narrateur et commençait à raconter l’histoire (disons) pas vraiment en adoptant son point de vue à lui, réalisateur du film, mais le point de vue de ce personnage, la caméra se comportait alors, peut-être pas en double, du moins en complice du héros. Dans 33, le personnage de Kiko créé par le réalisateur Kiko raconte la recherche de sa mère biologique exactement comme ça. Ce n’est pas un hasard si, en plus, de l’épigraphe –une citation de Dashiell Hammett : “Je suis une des rares personnes moyennement lettrées à prendre au sérieux les histoires de détectives”, nous avons une référence à mi-parcours de la recherche, au *Faucon maltais*, un récit de Dashiell Hammett porté à l’écran en 1941 par John Huston.

Le texte et la façon de lire le texte placent le spectateur dans la tête du narrateur. Mi-expression, mi-voix intérieure, il conduit l’histoire, annonce en partie ce qui va arriver, commente les sentiments du protagoniste, alimente le mystère et résume en partie ce qui est arrivé afin que le spectateur ne perde pas le fil de l’écheveau – ou, bien au contraire, pour que le spectateur perde le fil de l’écheveau et trouve son plaisir dans la désorientation, le labyrinthe, le mystère.

Aucune narration dans *Un passeport hongrois*. Le film ne commente pas, n’explique pas, ne synthétise pas ce qui se passe. Il cherche à nous faire vivre (dans une autre dimension, celle du spectateur de cinéma) les enquêtes,

durante a busca do passaporte. Viver na condição de espectador o que se passou no instante de filmagem, a cena, o fragmento da cena diante da câmera. Para tanto, o filme guarda na imagem o que se produziu de modo espontâneo nos encontros, as falas, repetições e as pausas que ocorreram naturalmente no meio de cada conversa.

No começo de seu filme Kiko resume o projeto: aos 33 anos ele se dá 33 dias para descobrir a mãe biológica. Sandra também resume seu projeto logo de saída ao perguntar se uma neta de húngaros poderia ter um passaporte húngaro. O que chama atenção na preocupação destes filmes em apresentarem logo, e bem precisamente, o que pretendem é o fato de nem Sandra nem Kiko sentirem necessidade de se identificar com precisão idêntica. Supõem, talvez, que o espectador (exatamente por-

les rencontres et les rendez-vous manqués de Sandra pendant la recherche du passeport. Vivre depuis la condition de spectateur ce qui s'est passé au moment du tournage, la scène, le fragment de scène face à la caméra. Pour ce faire, le film garde à l'image ce qui s'est produit de façon spontanée au moment des rencontres, des échanges, les répétitions et les pauses survenues naturellement au milieu de chaque conversation.

Au début de son film Kiko résume son projet : à 33 ans il se donne 33 jours pour découvrir qui est sa mère biologique. Sandra aussi résume son projet, d'emblée, lorsqu'elle demande si une petite-fille d'Hongrois pourrait avoir un passeport hongrois. Ce qui attire l'attention dans le souci de ces films de présenter tout de suite, et très précisément, ce qu'ils cherchent à faire c'est le fait que ni Sandra, ni Kiko n'éprouvent le besoin de s'identifier tout aussi précisément. Ils supposent sans doute, que le spec-



Filme de amor (2002) Júlio Bressane

que espectador, porque acostumado às convenções dominantes do discurso cinematográfico) possa reconhecer de imediato que quem está falando fora de quadro é o personagem narrador, aqui também o realizador do filme, o que está por trás da câmera subjetiva de Sandra e na frente da janela/espelho de Kiko. Não se apresentam talvez porque vêem a si mesmo no filme como se fossem outra pessoa. É como se tivessem saído de si mesmos para se contarem no cinema. A Sandra em busca do passaporte não seria propriamente a Sandra que faz o filme mas um eu/outro dela, no qual ela se reconheceria apenas em parte. O Kiko que faz o filme diz se reconhece apenas em parte no outro Kiko em busca da mãe biológica. Ele se confessa surpreso ao descobrir este eu/outro convertendo-se “num desconfiado compulsivo”. Kiko e Sandra são e não são eles na imagem do filme. São o que comenta a avó de Sandra ao mostrar a foto do passaporte da bisavó da diretora: “Minha mãe!... Mas em verdade isso é foto de

tateur (exactement parce qu'il est spectateur et habitué aux conventions qui dominent le discours cinématographique) pourra percevoir de suite que c'est le personnage-narrateur qui parle hors cadre, personnage situé ici aussi le réalisateur du film, qui est derrière la caméra subjective de Sandra et en face de la fenêtre/miroir de Kiko. Ils ne se présentent pas peut-être parce qu'ils se voient eux-mêmes dans le film comme une autre personne. C'est comme s'ils étaient sortis d'eux-mêmes pour se raconter au cinéma. Sandra à la recherche du passeport ne serait pas à proprement parler la même que Sandra qui fait le film mais un je/autre lui appartenant, dans lequel elle se reconnaîtrait à peine partiellement. Kiko qui fait le film dit qu'il se reconnaît à peine partiellement dans l'autre Kiko à la recherche de sa mère biologique. Il s'avoue surpris de découvrir ce je /autre se transformant en “un être méfiant et compulsif”. Kiko et Sandra sont et ne sont pas eux dans l'image du film. Ils sont ce commentaire de la grand-mère de Sandra lorsqu'elle montre la photo du passeport de la bis-aïeule de la réalisatrice : “Ma mère! ... mais

passaporte. Não é ela, parece uma pessoa estranha”.

O processo do cinema documentário (como definiu João Moreira Salles: entregar o filme que você está fazendo ao outro, ao que você está filmando, para que esse outro decida como o seu filme vai ser), parece ter sugerido a Sandra e a Kiko que eles se convertessem em estranhos de si mesmos, em outros, para se narrarem. Ou então, mais que uma sugestão vinda do cinema, uma certa dimensão da experiência do cotidiano, hoje, sugere que nos imaginemos um eu polifônico: a pessoa como a pessoa e mais como uma série de fotos de passaporte em que ela é ela mesma e mais uma estranha de si. A partir daí os dois filmes procuram trabalhar a idéia de um eu/diretor, um eu/personagem, um eu/fotógrafo, um eu/brasileiro, um eu/húngaro, um eu filho de minha mãe e filho de minha mãe biológica, entre inúmeros outros possíveis, e todos um só, em fusão, um eu todo o tempo diante de si mesmo como um estranho. Como o eu de *Estorvo*, história de Chico Buarque de Holanda filmada por Ruy Guerra em 2000: “Eu não olhava o espelho há tanto tempo que ele me toma por outra pessoa”. Ou como o que canta num sussurro Adriana Calcanhoto na faixa *Metade* de seu CD *A fábrica do poema*: “Estou em milhares de cacos, eu estou ao meio. Eu não moro mais em mim”. Como o que definiu Julio Bressane pouco antes e pouco depois de realizar *Filme de amor*: “Não tem mais a idéia de um eu no sentido de um eu profundo, de um eu em que você se volta para si. Você sendo o que é, você está perdido, em arte isso não conta. O eu da arte é fora de si”<sup>5</sup>. Ou ainda, como o que Mário de Andrade, em 1929, pouco depois de publicar o que definiu como um romance cinematográfico e de contar a história de um herói sem nenhum caráter, definiu: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta, as sensações renascem de si mesmas sem repouso”<sup>6</sup>.

O eu/diretor não se move em 33 a partir da tensão que se poderia supor existir numa pessoa adotada que jamais conheceu os pais biológicos. Aparentemente, nenhum drama, nenhum momento especialmente significativo. O filme como um todo é um instante qualquer, porque todos seus instantes –a chuva na rua, a cidade de noite, o detetive olhando a câmera, o porteiro do edifício– são e ao mesmo tempo não são especialmente significativos. Seguir a lição da fotografia: o flagrante contra a pose, o acaso, o que surpreende, o corte no tempo, o instante qualquer contra a idéia do momento de dramaticidade intensa, o que resume, o que condensa, o que sintetiza. E assim essa história/fragmento, inconclusa, parece ter se passado fora de quadro, porque cada quadro, anotação breve, parece não propriamente uma cena mas um intervalo entre uma cena e outra.

en réalité, c’est la photo d’un passeport. Ce n’est pas elle, on dirait une étrangère”.

Le procédé du cinéma documentaire (ainsi que l’a défini João Moreira Salles : remettre ton film à l’autre, à celui que tu es en train de filmer, pour que cet autre décide comment va être ton film), semble avoir suggéré à Sandra et Kiko de se transformer en étrangers d’eux-mêmes, en autres, pour se raconter. Ou alors, plus qu’une suggestion venue du cinéma, une certaine dimension de l’expérience du quotidien, aujourd’hui, nous suggère de nous imaginer comme un je polyphonique : la personne en tant que personne et en plus en tant que série de photos de passeport dans laquelle elle est elle-même et en plus une étrangère à elle-même. A partir de là, les deux films cherchent à travailler l’idée d’un je/réalisateur, un je/personnage, un je/photographe, un je/Brésilien, un je/Hongrois, un je fils de ma mère et fils de ma mère biologique, parmi d’innombrables possibilités qui en constituent une seule, en fusion, un je toujours en face de soi-même comme un étranger. Comme le je de *Estorvo*, une histoire de Chico Buarque de Holanda filmée par Ruy Guerra en 2000 : ‘Ça faisait si longtemps que je ne regardais pas le miroir qu’il me prend pour quelqu’un d’autre’. Ou comme celui que chante en murmurant Adriana Calcanhoto dans le titre *Moitié* de son CD *La fabrique du poème* : “Je suis dans des milliers de choses, je suis au milieu. Je n’habite plus en moi”. Comme celui qu’a défini Julio Bressane un peu avant et un peu après avoir réalisé *Filme de amor* : “Il n’y a plus cette idée d’un je au sens d’un je profond, d’un je dans lequel tu te tournes vers toi-même. En étant ce que tu es, tu es perdu, pour l’art ça ne compte pas. Le je de l’art se trouve hors de toi ”<sup>5</sup>. Ou encore comme celui défini par Mário de Andrade, en 1929, peu après avoir publié ce qu’il a défini comme un roman cinématographique et avoir raconté l’histoire d’un héros sans caractère aucun : “Je suis trois cents, je suis trois cent cinquante, les sensations renaissent sans cesse d’elles-mêmes”<sup>6</sup>.

Le je/réalisateur n’est pas animé dans 33 par la tension dont on pourrait supposer qu’elle existe chez une personne adoptée qui n’a jamais connu ses parents biologiques. En apparence, aucun drame, aucun moment spécialement significatif. Le film, dans sa globalité, est un instant quelconque, parce que tous ses instants –la pluie dans la rue, la ville la nuit, le détective qui regarde la caméra, le concierge de l’immeuble– sont et en même temps ne sont pas spécialement significatifs. Suivre la leçon de la photographie : l’instantané contre la pause, le hasard, ce qui surprend, la rupture du temps, l’instant quelconque contre l’idée du moment de dramatisme intense, ce qui résume, ce qui condense, ce qui synthétise. Et ainsi cette histoire/fragment, inachevée, semble s’être déroulée hors cadre, parce que chaque cadre, brève annotation, semble être non pas une scène à proprement

Nenhum drama. Ou, noutras palavras, um drama excêntrico. Nenhum mal-estar com a mãe adotiva, nenhuma sensação de falta. Como Kiko diz a certa altura, não se trata de substituir uma por outra, ele sabe bem quem é sua mãe. Trata-se de ver a si mesmo como outro, um eu/gêmeo que se dedica a coisas que não passam por sua cabeça quando seu eu/diretor de cinema está desperto. Sandra, o eu/diretor de *Um passeporte húngaro* também não se move a partir de um possível mal-estar com a nacionalidade brasileira, mas sim pela curiosidade de ver como seu eu/outro leva adiante uma idéia meio abandonada num canto da cabeça. Na verdade, ela acompanha seu eu/outro mais interessada na história de seus avós. Do mesmo modo, o filme sobre a busca da mãe biológica, se transforma numa conversa (entre outras questões) sobre a tristeza das mães que perdem os filhos assim que eles nascem e a alegria das mães que recebem uma criança como se fosse sua. Não por acaso, nos créditos finais, Kiko dedica o filme para Berta Cudishevitch Goifman, sua mãe; e Sandra, nos créditos iniciais, dedica o seu a Mathilde Lajta, sua avó.

Sandra, nascida no Brasil, morando em Paris, parece resumir o sentido de sua busca no comentário de sua avó: “O que eu trouxe de lá está diluído nesta parte daqui”. Kiko parece resumir o sentido de sua busca no comentário que se segue ao encontro com a parteira que trabalhava na maternidade em que ele nasceu em 1968. Hoje com oitenta e poucos anos, Maria Luísa de Deus fala com entusiasmo do seu tempo de parteira. Diz que ver uma criança nascer “é bonito demais da conta”; que é louca por fazer um parto; que em algumas ocasiões, noites de lua nova, chegou a fazer 18 partos, quase todos meninos: lua nova é menino na certa. Diz que sonha que está fazendo parto até hoje: “começam as contrações, pula aquele menino, você pega o menino, a vida, a primeira vez, ajuda aquela vida a viver, abraça aquele menino quentinho, nhééééé, gritando... Aquilo é uma coisa linda!”. O comentário de Kiko aponta o que parece ter sido para ele o melhor de tudo nos trinta e três dias de busca: “Terminei a entrevista com um abraço e tive a sensação fantástica de conhecer aquele calor”.

“Não há como negar, *Nelson Freire* é feito de lacunas”. No texto de apresentação de seu documentário sobre o pianista *Nelson Freire*, João Moreira Salles definiu assim seu trabalho, depois de lembrar alguns momentos maravilhosos que conseguiu registrar: “Nelson tocando o Segundo Concerto de Brahms no Municipal do Rio, tocando o mesmo concerto no Sul da França com a Filarmônica de São

parler mais un intervalle entre une scène et l’autre.

Aucun drame. Ou, en d’autres mots, un drame excéntrique. Aucun mal-être avec la mère adoptive, aucune sensation de manque. Comme le dit Kiko à un moment donné, il ne s’agit pas de remplacer l’une par l’autre, il sait bien qui est sa mère. Il s’agit de se voir soi-même comme un autre, un je/jumeau qui se consacre à des choses qui ne lui traversent pas l’esprit lorsque son je/réalisateur de cinéma est réveillé. Sandra, le je/réalisateur d’*Un passeport hongrois* n’agit pas non plus poussée par un éventuel mal-être par rapport à la nationalité brésilienne, mais par la curiosité de voir comment son je/autre reprend une idée à demi-abandonnée dans un coin de sa tête. En vérité, elle accompagne son je/autre davantage intéressée par l’histoire de ses grands-parents. De la même façon, le film sur la recherche de la mère biologique, se transforme en conversation (entre autres sujets) sur la tristesse des mères qui perdent leurs enfants aussitôt nés et sur la joie des mères qui reçoivent un enfant comme si c’était le leur. Ce n’est pas un hasard, si dans le générique de fin, Kiko dédie le film à Berta Cudishevitch Goifman, sa mère ; et Sandra, dans le générique de début, dédie le sien à Mathilde Lajta, sa grand-mère.

Sandra, qui est née au Brésil et vit à Paris, semble résumer le sens de sa recherche par le commentaire de sa grand-mère : “Ce que j’ai rapporté de là-bas est dilué de ce côté-ci”. Kiko semble résumer le sens de sa recherche dans le commentaire qui vient après la rencontre avec la sage-femme qui travaillait à la maternité où il est né en 1968. Aujourd’hui âgé de 80 et quelques années, Maria Luisa de Deus parle avec enthousiasme du temps où elle était sage-femme. Elle dit que voir naître un enfant “est trop beau” ; qu’elle adore pratiquer un accouchement ; que certains soirs de nouvelle lune, elle a pratiqué jusqu’à 18 accouchements, presque tous des garçons : la nouvelle lune indique de façon certaine l’arrivée d’un petit-garçon. Elle dit qu’elle rêve encore aujourd’hui qu’elle pratique des accouchements : “les contractions commencent, l’enfant sort, tu prends cet enfant, la vie, pour la première fois, tu aides cette vie à vivre, tu embrasses cet enfant tout chaud, qui crie... C’est une très belle chose !” le commentaire de Kiko souligne ce qui semble être le meilleur moment de ces 33 jours de recherche : “A la fin de l’interview je l’ai serrée dans mes bras et j’ai éprouvé la sensation imaginaire de connaître cette chaleur”.

#### 4

“On ne peut le nier, *Nelson Freire* est fait de lacunes”. C’est ainsi que João Moreira Salles, dans le texte de présentation de son documentaire sur le pianiste Nelson Freire, définit son travail après avoir rappelé certains des merveilleux moments qu’il a réussi à enregistrer : “Nelson en train de jouer le Second Concert de Brahms au théâtre Municipal de Rio, jouant le même concert dans le sud de la France avec l’orchestre





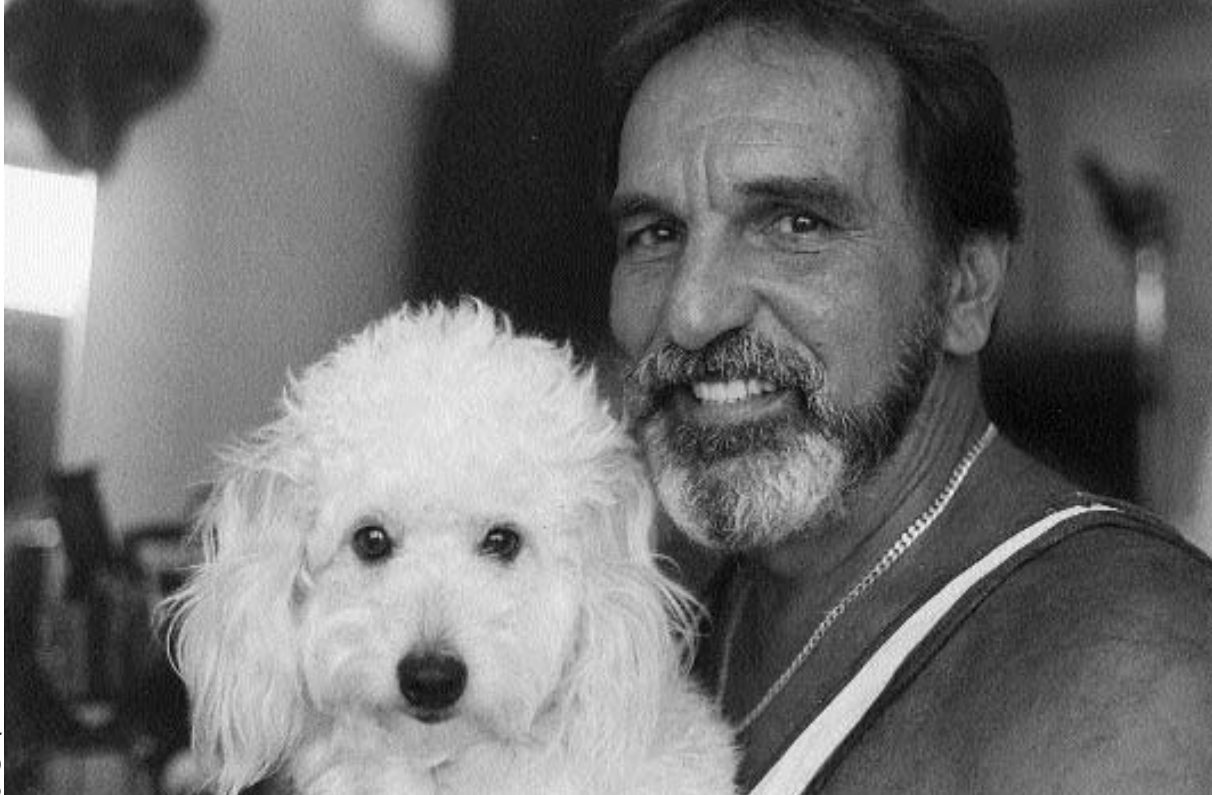
Nelson Freire  
(2003)  
João Moreira  
Salles

Petersburgo, tocando a quatro mãos e dois pianos com sua grande amiga Martha Argerich, tocando a *Fantasia* de Schumann em pelo menos três ocasiões diferentes (todas elas de tirar o fôlego), tocando Villa-Lobos dentro de uma igreja barroca com vista para o Mediterrâneo. Porém, não há como negar”, conclui, “*Nelson Freire* (2003) também é feito de lacunas”. E essa é a primeira, bem exatamente a primeira impressão que se recebe do filme, antes mesmo que se forme por completo a imagem de abertura. No pedacinho inicial do que ainda vai ser a primeira imagem se anuncia com clareza: o filme se constrói como fragmento, pedaço, parte, estilhaço, intervalo, fora de quadro –visão parcial de algo que acabou de terminar ou vai começar daí a pouco. Sua completude é desejadamente incompleta. O que aconteceu ou vai acontecer mesmo, não vemos. Estamos num antes ou num depois. E quando parece que algo vai se passar, um corte brusco nos leva a outro fragmento, não relacionado, pelo menos não diretamente relacionado, com aquele que estávamos vendo.

O fragmento primeiro é mais som que imagem. Meia nota, um terço de nota musical, uma unidade mínima de som logo cortada –mal começa, acaba. Bate um golpe seco na tela e não se percebe nada além disso. A música acabou, a orquestra parou, a platéia aplaude. O pianista curva-se para agradecer e, ao lado do maestro, caminha na direção da câmera, que está no fundo do palco, por trás dos músicos, escondida nos bastidores. O quase-som que ouvimos é algo assim como se num uníssono toda a orquestra estivesse batendo ao mesmo tempo, como se os diferentes instrumentos musicais quisessem todos soar

philharmonique de Saint Petersburg, jouant à quatre mains et deux pianos avec sa grande amie Martha Argerich, jouant la *Fantaisie* de Schumann dans au moins trois occasions différentes (toutes à couper le souffle), jouant Villa-Lobos dans une église baroque avec vue sur la Méditerranée. Cependant, on ne peut le nier”, conclut-il, “*Nelson Freire* (2003) est aussi fait de lacunes”. Et ça c’est la première, exactement la première impression qui se dégage du film, avant même que ne se forme complètement l’image d’ouverture. Dans le petit morceau initial de ce qui sera la première image, il est clairement annoncé que le film se construit comme un fragment, un morceau, une partie, un éclat, un intervalle, hors cadre – vision partielle de quelque chose qui vient de finir ou va commencer d’ici peu. Sa complétude a été voulue incomplète. Ce qui est arrivé ou même ce qui va arriver, nous ne le voyons pas. Nous sommes dans un avant ou dans un après. Et lorsqu’on a l’impression que quelque chose va se passer, une coupure brusque nous conduit à un autre fragment, sans lien, du moins sans lien direct avec celui que nous étions en train de voir.

Le premier fragment est davantage son qu’image. Demi-note, un tiers de note musicale, une unité de son minime immédiatement coupée – terminée aussitôt commencée. Un coup sec résonné contre la toile et on ne perçoit rien en dehors de ça. La musique est terminée, l’orchestre s’est arrêté, la salle applaudit. Le pianiste s’incline pour remercier et il marche aux côtés du chef d’orchestre, dans la direction de la caméra, qui est fond de la scène, derrière les musiciens, cachée dans les coulisses. Le semblant de son que nous entendons est obtenu comme si tout l’orchestre battait la mesure à l’unisson, comme si les différents instruments de musique voulaient tous résonner comme un



Edifício Master  
(2000)  
Eduardo Coutinho

como um tambor. Dura pouco e é logo esquecido porque –sem intervalo algum, quase sem silêncio entre um e outro– novo som forte cobre a imagem: o aplauso da platéia. E ao contrário da batida inicial, o som do aplauso se alonga, continua. Continua. E continua. Entusiasmado, mais forte e presente na imagem que a conversa entre o pianista e o maestro nos bastidores. Eles trocam poucas palavras. Comentam que tudo correu bem. O pianista diz que gostaria de um cigarro mas, instado pelo maestro, volta ao palco para agradecer. A câmera o acompanha.

A longa duração desta primeira imagem pode, à primeira vista, dar a sensação contrária, de que o filme não é assim como dissemos que ele é. Para fragmento, o plano de abertura parece grande demais. É um longo plano/seqüência. Quanto dura? Dois, três, quatro minutos? Parece mais. Não importa o tempo real, parece mais. Mas igualmente não importa aqui a duração real nem a sensação de que dure mais do que o que realmente dura. O plano se estica no tempo mas estruturalmente é um fragmento, mostra só o intervalo entre duas apresentações do pianista.

O pianista volta ao palco e a câmera sai dos bastidores, avança, esgueirando-se entre os músicos, para ver de perto o agradecimento e o entusiasmo da platéia. Os aplausos seguem, o pianista volta aos bastidores, e a câmera vem com ele. Bebe um pouco d'água, pede um cigarrinho, mas o maestro insiste: Cigarrinho, depois. Antes, um extra, um brinde, “um docinho de coco para o público”, para agradecer. Pianista e maestro voltam à cena, curvam-se diante dos aplausos, que não diminuem. De novo nos bastidores, o maestro insiste: um extra, um brinde. O pianista diz que não dá. Depois desse concerto, não seria possível. Pede ao maestro que o acompanhe ao

tambour. Il dure peu de temps et est immédiatement oublié parce que –presque sans aucune pause, presque sans aucun silence entre l'un et l'autre – un nouveau son fort couvre l'image : les applaudissements de la salle. Et à l'inverse du tambourinement initial, le bruit des applaudissements se prolonge, continue. Il continue. Et continue. Enthousiaste, plus fort et plus présent à l'image que la conversation, dans les coulisses entre le pianiste et le chef d'orchestre. Ils échangent quelques brèves paroles. Ils commentent que tout c'est bien passé. Le pianiste dit qu'il a envie d'une cigarette, mais à la demande du chef d'orchestre, il retourne sur scène saluer. La caméra l'accompagne.

La longueur de cette première image peut, de prime abord, donner l'impression que le film n'est pas comme nous l'avons dit. Le plan d'ouverture semble trop long pour être un fragment. C'est un long plan/séquence. Combien de temps dure-t-il ? Deux, trois, quatre minutes ? On dirait plus. Le temps réel n'a pas d'importance, on dirait plus. La durée réelle ici n'a pas d'importance non plus, ni l'impression que ça dure plus que ça ne dure en réalité. Le plan s'étire dans le temps mais du point de vue de la structure, c'est un fragment, il ne montre que l'intervalle entre deux apparitions du pianiste.

Le pianiste revient sur scène et la caméra sort des coulisses, avance en se faufilant entre les musiciens pour voir de près la reconnaissance et l'enthousiasme de la salle. Les applaudissements continuent, le pianiste revient en coulisses et la caméra revient avec lui. Il boit un peu d'eau, demande une petite cigarette, mais le chef d'orchestre insiste : après la cigarette. Mais avant un morceau supplémentaire, une petite attention, “une petite douceur pour le public”, pour le remercier. Le pianiste et le chef d'orchestre retournent sur scène, s'inclinent face aux applaudissements, qui ne faiblissent pas. A nouveau, dans les coulisses, le chef d'orchestre insiste : un morceau supplémentaire, une petite

palco para novo agradecimento –porque a platéia segue aplaudindo. Os dois cumprimentam os músicos. O maestro faz um gesto para que toda a orquestra se levante e volta para os bastidores com o pianista. O plano não acaba aí. Renova-se o apelo: uma peça pequenina, diz o maestro, um docinho de coco. Cigarrinho só depois. E nova entrada em cena para mais um agradecimento.

Um plano/seqüência mais intervalo que seqüência. Uma observação detalhada de um entreato. O concerto, que não vimos, acabou. Vai começar uma outra coisa que igualmente não veremos. Nesta nova entrada em cena o pianista senta-se ao piano para tocar algo, e - o plano acaba. O que vemos é o vazio entre o ultimo pedaço de som do concerto e o gesto de sentar-se ao piano - o gesto e só: agora nenhum som - para o extra. O que acabou importa pouco. O que vai começar não faz falta. Vemos o vazio entre uma coisa e outra e graças a ele percebemos melhor e mais acuradamente o que de fato importa.

*Nelson Freire* revela assim sua estrutura e ao fazê-lo leva o espectador a compreender inclusive o que não se mostra diretamente na imagem, o fora de quadro: o concerto que acabou, o bis que vai começar. Mais que compreender, o espectador sente (na estrutura) um dos traços marcantes do pianista (e do documentarista, de seu estilo), seu jeito de falar nas entrelinhas, em conversas fragmentadas, nos vazios. O fragmento que vemos é e não é um pedaço qualquer. É um intervalo e por isso mesmo instante especialmente significativo: imagem de cinema, aberta para todos os lados, feita para afinar a visão, para que o olhar, na parte, possa identificar o todo. Uma ação intervalo, uma representação da estrutura do filme, que foi desenhada, como é natural num documentário, pela maneira de ser de seu personagem.

“Documentaristas têm a estranha mania de achar que tudo, ou quase tudo, deve ser filmado. Não precisa ser necessariamente assim”, disse João Moreira Salles pensando a experiência de *Nelson Freire*. Ele lembra que “uma boa parte do público de música erudita gosta de ver o seu pianista dando golpes de braço à direita e à esquerda, como se o teclado fosse um mar, e ele, um afogado. O problema desse destemperado é que quase sempre a música acaba desaparecendo por trás da ginástica. Com Nelson isso nunca acontece. O seu piano é um mar calmíssimo. Acredito que essa elegância seja uma decisão estética; é como se ele dissesse: Prestem a atenção na música e não se deixem ludibriar pela performance. E suspeito também que se trata de uma questão de recato (...) Num mundo cada vez mais exibido, esse recato é o traço mais belo de Nelson e, na minha

attention. Le pianiste dit que ça suffit. Après ce concert, ça ne serait pas possible. Il demande au chef d’orchestre de l’accompagner sur scène pour remercier à nouveau – parce que la salle continue d’applaudir. Tous deux saluent les musiciens. Le chef d’orchestre fait un signe pour que tout l’orchestre se mette debout et retourne en coulisses avec le pianiste. Le plan ne finit pas là. Il y a un nouveau rappel : une petite douceur, dit le chef d’orchestre, une petite douceur. La cigarette seulement après. Et une nouvelle entrée en scène pour remercier une fois de plus.

Un plan/séquence davantage intervalle que séquence. Une observation détaillée d’un entracte. Le concert, que nous n’avons pas vu, s’est terminé. Une autre chose, que nous ne verrons pas non plus, va commencer. Dans cette nouvelle entrée en scène, le pianiste s’assoie au piano pour jouer quelque chose et – le plan se termine. Ce que nous voyons c’est le vide entre le dernier morceau de son du concert et le geste de s’asseoir au piano – et seulement le geste : maintenant aucun son- le rappel. Ce qui s’est terminé importe peu. Ce qui va commencer n’est pas nécessaire. Nous voyons le vide entre une chose et l’autre, et grâce à lui, nous percevons mieux et de façon plus aiguë ce qui, de fait, est important.

*Nelson Freire* révèle ainsi sa structure et en le faisant il conduit le spectateur à comprendre même ce que l’image ne montre pas directement, le hors cadre : le concert qui vient de finir, le rappel qui va commencer. Davantage que de comprendre, le spectateur sent (dans la structure) un des traits marquants du pianiste (et du documentariste, de son style), sa façon de parler entre les lignes, grâce aux conversations fragmentées, grâce aux blancs. Le fragment que nous voyons est et n’est pas un morceau quelconque. C’est un intervalle et pour cette raison même un instant particulièrement significatif : une image de cinéma, ouverte de tous côtés, faite pour affirmer la vision, pour que le regard puisse identifier dans la partie le tout. Une action intervalle, une représentation de la structure du film qui a été configurée, tout naturellement dans un documentaire, par la façon d’être de son personnage :

“Il y a des documentaristes qui ont l’étrange manie de penser que tout, ou presque tout, doit être filmé. Il n’y pas de raison pour que ce soit nécessairement comme ça” dit João Moreira Salles évoquant l’expérience de *Nelson Freire*. Il se souvient qu’ “une bonne partie du public de musique erudite aime voir son pianiste gesticulant à droite et à gauche, comme si le clavier était une mer, et lui, un noyé. Le problème de cette gesticulation c’est que presque toujours, la musique finit par disparaître derrière cette gymnastique. Avec Nelson, ça ne se produit jamais. Son piano est une mer très calme. Je veux bien croire que cette élégance soit une décision esthétique ; c’est comme s’il disait : prêtez attention à la musique et ne vous laissez pas éblouir par la performance. Je soupçonne aussi qu’il s’agisse de pudeur (...) dans un monde qui s’exhibe de plus en plus, cette

opinião, a razão da extraordinária pureza de sua música”.<sup>7</sup>

Recato. Lacuna. Intervalo. Bem no instante em que a tecnologia digital aponta concretamente para a possibilidade de filmar tudo, e bem de perto, até invadir e vencer toda e qualquer intimidade, o que começa a aparecer nos filmes como construção mais refinada – *Nelson Freire, 33* e *Um passaporte húngaro*, por exemplo – pode ser resumido nas palavras acima. O cinema começa a se pensar como uma expressão recatada. A se perguntar se, por acaso, em lugar de ser o que mostra todas as coisas do mundo ele não seria, de fato, o que mostra só o intervalo entre as coisas, a imagem em movimento na tela sendo não exatamente a ação mas o vazio entre uma ação e outra.

Bem ao contrário da sensação de poder ver melhor, que experimentamos com a invenção da fotografia, e da sensação de poder ver melhor e em movimento, que experimentamos logo depois com o cinema, agora, com o digital – com um instrumento de visão capaz de tornar visível, com contornos definidos como os de uma fotografia, até mesmo o que é só abstração, conceito, o que não é figura –, agora, com o digital, sentimos que talvez não seja possível, e que certamente não é fundamental, ver tudo. Importa o como, mais do que o quê, se vê. Corremos atrás da linguagem: ou ela não está sendo capaz de dizer o que estamos pensando e sentindo ou já está pensando e sentindo o que ainda não sabemos dizer, como se estivéssemos (avançando na direção apontada pelo que a expressão artística produziu até aqui) criando signos (ou sendo criados por esses signos) que se antecipam ao que pensamos, que estariam não se referindo a algo já experimentado, mas pensando antes de experiência, ou expressando o que está sendo pensado por um eu/outro. Fazer cinema, assim, se converte numa experiência em que o diretor, o que faz, se reduz a um espectador do filme que dirige.

Quando, em *O prisioneiro da grade de ferro* (2003), Paulo Sacramento entregou a câmera a detentos do presídio de Carandiru para que eles se filmassem não estava propriamente renunciando à autoria de seu filme. Autor, sim, mas ao mesmo tempo um espectador do filme que se realiza estimulado por ele mas quase independente dele, que interfere pouco ou nada no registro das imagens. Até certo ponto, todo documentário é isso mesmo, filme feito por um espectador ativo ao lado, meio distante ou no centro da cena. E também, não é a primeira vez que isto ocorre num documentário, nem é tão incomum assim que um realizador construa seu filme montando imagens que não filmou. Quase ao mesmo tempo em que Paulo Sacramento entregava a câmera aos presos em São Paulo, Mário Handler entregava a câmera

pudeur est le plus beau trait de Nelson et, à mon avis, la raison de l’extraordinaire pureté de sa musique”<sup>7</sup>.

Pudeur. Lacune. Intervalle. Au beau milieu de l’époque où la technologie digitale tend concrètement vers la possibilité de tout filmer et de très près, jusqu’à envahir et vaincre toute et n’importe quelle intimité, ce qui commence à apparaître dans les films dotés d’une construction plus raffinée – *Nelson Freire, 33* et *Un passeport hongrois*, par exemple – peut être résumé par les mots ci-dessus. Le cinéma commence à se penser comme une expression pudique. A se demander si, par hasard, au lieu d’être ce qui montre toutes les choses au monde il ne serait pas, en réalité, uniquement ce qui montre l’intervalle entre les choses, l’image en mouvement sur la toile et s’il n’est pas plutôt que l’action, le vide entre une action et l’autre.

Tout au contraire de la sensation de pouvoir mieux voir qui a été la nôtre avec l’invention de la photographie, et de la sensation de pouvoir mieux voir et en mouvement qui a été la nôtre, tout de suite après, avec le cinéma, maintenant avec le digital – avec un instrument de vision capable de rendre visible, avec des contours définis comme ceux d’une photographie, y compris même ce qui n’est qu’abstraction, concept, ce qui n’est pas figure –, maintenant, avec le digital, nous sentons qu’il n’est peut-être pas possible, et qu’il n’est certainement pas fondamental, de tout voir. Le comment importe plus que le quoi, dans ce que l’on voit. Nous courrons après le langage : soit il n’est pas capable de dire ce que nous pensons et sentons, soit il pense et sent déjà ce que nous ne savons pas encore formuler, comme si on était (en train d’avancer dans la direction indiquée par ce que l’expression artistique a produit jusqu’ici) en train de créer des signes (ou d’être créés par ces signes) qui précèdent nos pensées, qui seraient non pas en train de se référer à un vécu, mais de penser par expérience, ou d’exprimer ce qui est pensé par un je/autre. Faire du cinéma, dans ces conditions, se transforme en une expérience dans laquelle le réalisateur se limite à être spectateur du film qu’il dirige.

## 5

Lorsque, dans *Le prisonnier de la grille de fer* (2003), Paulo Sacramento a remis la caméra à des détenus de la prison de Carandiru pour qu’ils se filment, il ne renonçait pas, à proprement parler, à être l’auteur de son film. Auteur, oui, mais en même temps un spectateur du film qui se réalise à son initiative mais presque indépendamment de lui, lui qui interfere peu ou n’interfere pas du tout dans le registre des images. Jusqu’à un certain point, tout documentaire est précisément ça, un film fait par un spectateur actif à côté, un peu éloigné ou au centre de la scène. De plus, ce n’est pas la première fois que ça arrive dans un documentaire, et ce n’est pas si rare qu’un réalisateur construise son film en montant des images qu’il n’a pas filmées. Presque en même temps que Paulo Sacramento



Um passaporte  
húngaro  
(2002)  
Sandra Kogut

à gente que vive solta e largada nas ruas de Montevideu para realizar o seu *Aparte* (2003). Não se trata (num caso e noutro) de tentar conseguir uma imagem nova, ingênua, naïf, natural, espontânea ou não contaminada pela prática cinematográfica dominante. Nem de realizar um filme de montagem. Ou porque os presos que filmam passaram antes por uma breve oficina sobre o uso de câmeras digitais, ou porque, como toda a gente hoje, eles foram educados visualmente pelo contato regular com cinema e televisão, ou ainda porque o manejo das câmeras de vídeo digital é relativamente fácil pelos seus controles automáticos, por uma qualquer destas razões: os planos filmados pelos presos não têm a desarrumação que se observa em imagens feitas por quem nunca filmou antes. Separar o que foi filmado por eles e o que foi diretamente registrado pelo realizador não é tão simples nem colabora para a melhor compreensão do projeto.

O diretor não estava presente em boa parte da filmagem de *O prisioneiro da grade de ferro*, mas em nenhum instante se ausentou da concepção do filme, porque de um certo modo procurou se comportar como o outro, ser um deles, sentir a prisão como uma metáfora do mal-estar de nossa sociedade. Não se trata apenas de uma questão de tecnologia, mas a tecnologia conta: graças aos controles automáticos de luz e de foco das câmeras de vídeo digital, nem o fotógrafo nem o diretor do filme precisam estar em pessoa no instante da filmagem para conseguir as imagens que desejam. Um poucas indicações bastam para formar um usuário capaz de filmar assim como os presidiários do Carandiru. As pequenas câmeras digitais propiciam, sugerem filmes com equipes mínimas, quase sem nenhum aparato técnico evidente, permitindo uma relação mais íntima com o outro, permitindo o registro de aspectos do cotidiano até então difíceis de registrar pelo cinema – e é neste espaço que os planos de *O prisioneiro da grade de ferro* se fazem: o que

donnait sa caméra à des prisonniers à São Paulo, Mário Handler donnait sa caméra aux personnes qui vivent abandonnées et livrées à elles-mêmes dans les rues de Montevideo, pour réaliser son *Aparte* (2003). Il ne s'agit pas (dans un cas et l'autre) d'essayer d'obtenir une nouvelle image, ingénue, naïve, naturelle, spontanée ou non contaminée par la pratique cinématographique dominante. Ni de réaliser un film de montage. Soit parce que les prisonniers qui filment sont passés avant par un bref stage sur l'utilisation des caméras digitales, soit parce que, comme tout le monde aujourd'hui, ils ont été formés visuellement par le contact régulier du cinéma et de la télévision, soit encore parce que le maniement des caméras vidéo digitales est relativement simple grâce au contrôle automatique, pour n'importe laquelle de ces raisons : les plans filmés par les prisonniers n'ont pas ce désordre que l'on peut observer dans les images faites par ceux qui n'ont jamais filmé avant. Séparer ce qui a été filmé par eux de ce qui a été enregistré directement par le réalisateur n'est pas si simple, et ne contribue pas à une meilleure compréhension du projet.

Le réalisateur n'était pas présent sur tout le tournage du *Prisonnier de la grille de fer*, mais à aucun moment il ne s'est absenté de la conception du film, parce que d'une certaine façon il a cherché à se comporter comme l'autre, à être l'un d'eux, à imaginer la prison comme une métaphore du mal-être de notre société. Il ne s'agit pas uniquement d'une question de technologie, mais la technologie compte : grâce au contrôle automatique de la lumière et de l'objectif des caméras de vidéo digitale, ni le photographe, ni le réalisateur du film n'ont besoin d'être présents, en personne, au moment du tournage pour obtenir les images qu'ils désirent. Quelques brèves indications suffisent à former un usager capable de filmer comme l'ont fait les prisonniers de Carandiru. Les petites caméras rendent

Estorvo  
(2000)  
Ruy Guerra



um certo dia o cinema expressou pela textura de sua imagem fotográfica se substituiu aqui pelo que pode ser revelado pela espontaneidade e intimidade do registro.

Não se trata apenas de uma questão de tecnologia, de algo permitido pelo equipamento - na verdade é sempre o contrário, a invenção chega com atraso, bem depois do sonho do inventor; filmes feitos desde a conquista das câmeras de 16mm silenciosas e associadas a um gravador portátil sonham com as imagens espontâneas que o digital registra agora. E agora um dos sonhos (entre outros) é experimentar uma realização poli-fônica. Não propriamente compartilhar a realização do filme com os presidiários, pois afinal a decisão final de ordenar as imagens e, mesmo antes, a decisão de como filmar, foram do diretor. E o diretor, aqui, no presídio, age, de um lado, tão aberto quanto possível ao que o fragmento de realidade que está documentando oferece, e de outro o mais fechado possível no ponto de vista dos presos: o eu/realizador de *O prisioneiro da grade de ferro* toma cada um dos presos como um seu eu/outra. Remonta os últimos tempos do presídio recém destruído numa implosão, trabalha no eco do massacre de detentos ocorrido há pouco mais de dez anos e, antes de mostrar o que a sociedade propõe como solução para o sistema carcerário (a construção de presídios maiores e mais seguros) salta para dentro das grades.

O que os presos filmam revela a prisão como um microcosmo da sociedade do lado de fora. E deste modo, os corredores e celas do presídio não são muito diferentes dos corredores e apartamentos conjugados do *Edifício Master* de Eduardo Coutinho, nem as histórias contadas pelos presos do Carandiru muito diferentes daquelas contadas pelos moradores dos edifícios de Copacabana. Os presos aparecem principalmente como excluídos e não como um desvio ou deformação dos ideais da sociedade. Numa cela, religião; noutra, trabalho; no pátio, ginástica ou futebol; no hospital, muitos doentes para poucos médicos. Ratos nos bueiros perto do muro. Quadros e grafites nas paredes da prisão. Grupos musicais de rap num canto do pátio. Um palco improvisado numa cela. E do outro lado do muro, mulher e filhos à espera da “saidinha”, a per-

possíveis dos filmes à equipes reduzidas, quase sem nenhum aparelho técnico visível e permitem uma relação mais íntima com o outro, elas permitem registrar aspectos do cotidiano até então difíceis de registrar no cinema - e é neste espaço que se fazem os planos de *Prisioneiro da grade de ferro*: o que um dia o cinema expressou pela textura de sua imagem fotográfica foi substituído aqui pelo que pode ser revelado pela espontaneidade e intimidade do registro.

Il ne s'agit pas simplement d'une question de technologie, de ce que permet l'équipement - en réalité c'est toujours le contraire, l'invention arrive en retard, bien après le rêve de l'inventeur ; des films faits depuis la conquête des caméras 16 mm, silencieuses et associées à un magnétophone portable rêvent des images spontanées que le digital enregistre à présent. Et à présent, l'un des rêves (entre autres) est de pouvoir expérimenter une réalisation polyphonique. Pas partager, à proprement parler, la réalisation du film avec les prisonniers, puisque en fin de compte la décision finale concernant l'ordre des images et, même avant, la décision sur la façon de filmer, ont appartenu au réalisateur. Et, le réalisateur, ici, dans la prison, réagit, d'un côté, de la façon la plus ouverte possible à ce qu'offre le fragment de réalité qu'il est en train de montrer ; et d'un autre côté, de la façon la plus fermée possible du point de vue des prisonniers : le je/réalisateur de *Prisioneiro da grade de ferro* prend chacun des prisonniers pour son je/autre. Il remonte aux derniers moments de la prison récemment détruite par une implosion, il travaille l'écho du massacre des détenus survenu il y a un peu plus de dix ans, et avant de montrer la solution que la société propose au système carcéral (la construction de prisons plus grandes et plus sûres), il saute de l'autre côté des grilles.

Ce que les prisonniers filment montre la prison comme un microcosme de la société de l'extérieur. Et ainsi, les couloirs et les cellules de la prison ne sont pas très différents des couloirs et des appartements regroupés dans *l'Immeuble Master* d'Eduardo Coutinho, et les histoires racontées par les prisonniers de Carandiru ne sont pas très différentes de celles racontées par les habitants de l'immeuble de Copacabana. Les prisonniers apparaissent surtout comme des exclus et pas comme des écarts ou des déformations de la société. Dans une cellule, la religion ; dans l'autre, le travail ; dans la cour, la gymnastique ou le football ; à l'hôpital, beaucoup de malades pour peu de médecins. Des souris dans les égouts près du mur. des dessins et gribouillages sur les murs de la prison. Des groupes de rap dans un coin de la cour. Une scène improvisée dans une cellule. Et de l'autre côté du mur, la femme et les enfants attendant la “sortie”, la permission, la liberté conditionnelle du week-end. La cellule étroite, surpeuplée, dans le pavillon des prisonniers condamnés pour crimes graves - la

missão, a liberdade condicional de fim de semana. A cela estreita com gente demais no pavilhão dos presos de penas maiores – a câmera, mesmo minúscula, quase não passa pela grade da pequena abertura da porta. A cela com três presos que filmam o que acontece quando vem a noite: as luzes distantes da cidade, as mulheres nas janelas dos prédios ao lado, o café da manhã em silêncio para não acordar o companheiro que ainda dorme, a espera do primeiro raio de sol, a cara grudada na grade da janela divertindo-se com o guarda que não resistiu à madrugada e dorme na guarita do alto do muro da prisão.

Não é a primeira vez que o cinema nos sugere o cárcere como uma metáfora da sociedade, nem a primeira vez que a câmera procura pensar o mundo do ponto de vista de um prisioneiro. O que vale observar aqui é que, os presos, como conversam entre si, não se servem dos discursos clichê que costumam dirigir aos outros: confessam a meia voz o sonho comum a todos os excluídos – ultrapassar o muro, mudar de vida.

Uma sensação fantástica? Os documentários de Sandra Kogut e de Kiko Goifman parecem abraçar uma construção cinematográfica que parte do calor de idéias esboçadas entre nós na década de 1960: o cinema como busca/afirmação/invenção da identidade, um impulso documentário como forma de levar o cinema ao direto enfrentamento da realidade, do presente. Os dois filmes partem do que se esboçou na década de 1960 e passou por experiências como a de *Bananas is my business* (1995), em que Helena Solberg narra a história de Carmen Miranda em Hollywood com um texto na primeira pessoa, (como se estivesse falando de sua própria experiência de brasileira trabalhando nos Estados Unidos); como a de *Cabra marcado para morrer* (1984), em que Eduardo Coutinho se situa também no centro da história e fora de quadro (vinte anos depois, no Nordeste, em busca dos companheiros de trabalho no filme interrompido pelo golpe militar de 1964); como a de *Di Cavalcanti* (1977) em que Glauber Rocha recita a apresentação do filme, (que não tem letreiros, que se anuncia pelo som) “*Di Cavalcanti*. Título do filme: ninguém assistirá ao formidável enterro de sua última quimera, somente a ingratidão, aquela pantera, foi sua companheira inseparável”, e logo, voz alta, exaltada, lê uma notícia de jornal sobre a filmagem:

“Filmagem causa espanto e irrita família e amigos. *Jornal do Brasil*, quinta feira vinte e oito do dez de setenta e seis primeiro caderno página quinze: Filmagem causa espanto e irrita filha e amigos. Um dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze... Corta! Agora dá um close na cara dele! Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casaco azul escuro, camisa esporte quadriculada, sapatos marrom, o cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão do pintor Di Cavalcanti no Museu de Arte Moderna...”

6

caméra, bien que minuscule, passe difficilement à travers la grille de la petite ouverture de la porte. La cellule avec trois prisonniers qui filment ce qui se passe à la tombée de la nuit : les lumières lointaines de la ville, les femmes aux fenêtres des bâtiments d'à côté, le café du matin en silence pour ne pas réveiller le compagnon qui dort encore, l'attente du premier rayon de soleil, le visage collé aux barreaux de la fenêtre qui se moque du surveillant qui n'a pas tenu jusqu'au petit matin et dort à son poste de garde, situé au-dessus du mur de la prison.

Ce n'est pas la première fois que le cinéma évoque la prison comme une métaphore de la société, ni la première fois que la caméra cherche à penser le monde du point de vue d'un prisonnier. Ce qu'il faut remarquer ici, c'est que comme les prisonniers parlent entre eux, ils n'utilisent pas les discours clichés avec lesquels ils s'adressent aux autres : ils avouent à mi-voix le rêve que partagent tous les exclus – sauter le mur, changer de vie.

Une sensation de fantaisie ? Les documentaires de Sandra Kogut et de Kiko Goifman semblent embrasser une construction cinématographique qui naît de la chaleur des idées conçues parmi nous dans les années 60 : le cinéma en tant que recherche/affirmation/invention de l'identité, un élan documentaire comme moyen de conduire le cinéma à un affrontement direct avec la réalité, avec le présent. Les deux films naissent de ce qui a été ébauché dans les années 60 et est passé par des expériences comme *Bananas is my business* (1995) où Helena Solberg raconte l'histoire de Carmen Miranda à Hollywood, avec un texte à la première personne, (comme si elle parlait de son expérience personnelle de Brésilienne qui travaille aux Etats-Unis) ; comme (1984) où Eduardo Coutinho se situe aussi au centre de l'histoire et hors cadre (vingt ans après, dans le Nordeste, à la recherche des compagnons qui ont travaillé avec lui dans le film interrompu en 1964 par le coup d'état des militaires) ; comme l'expérience de *Di Cavalcanti* (1977) où Glauber Rocha récite la présentation du film (qui n'a pas d'écriteaux et est annoncé par le son) “*Di Cavalcanti*. Titre du film : personne n'assistera au formidable enterrement de sa chimère, seule l'ingratitude, cette panthère, fut son inséparable compagne”, et tout de suite après, à voix haute, sur un ton exalté, il lit une information parue dans la presse sur le tournage :

“Un tournage provoque la frayeur et agace la famille et les amis. *Jornal du Brésil*, jeudi 28 octobre 1976, section I, p.15. Un tournage provoque la frayeur et agace la fille et les amis. Un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit, neuf, dix, onze, douze... Coupez ! maintenant il arrête tout sous son nez. Pas rasé, portant un pantalon de toile bleu marine, une veste bleu nuit, une chemise sport à carreaux, des chaussures marrons, le cinéaste

Estorvo  
(2000)  
Ruy Guerra



Dominando a imagem com sua voz, entrando em cena e acompanhando o enterro, no centro do plano, à frente do caixão, e não assim com o jeito discreto e encolhido com que, de quando em quando, o diretor de um filme documentário costuma aparecer na imagem (de lado, de costas, meio na sombra, observando, entrevistando) Glauber em *Di* filma a si mesmo, seu eu/outro para falar do pintor fora de quadro, para falar de cinema. Retomemos a possibilidade de que a idéia de pedir um passaporte húngaro e buscar a mãe biológica tenha surgido para Sandra e para Kiko primeiro como idéia de filme, para afirmar que tais projetos só poderiam mesmo surgir numa expressão de tal modo em constante enfrentamento com sua própria identidade quanto o cinema. Ou seja: mais do que o pedaço de realidade que documentam, antes de mais nada, o filme de Sandra e o de Kiko, e antes deles os filmes de Solberg, Coutinho e Glauber são filmes. Ao mesmo tempo em que nos revelam as buscas objetivas em que seus realizadores estão empenhados, (e nestas buscas, sem sair delas, pois elas é que dão corpo à idéia) expressam a busca subjetiva de seus diretores: discutir a natureza do cinema e a condição do espectador, que, durante a projeção é, digamos assim, um Wanderer que renuncia à sua identidade como passaporte necessário para melhor entrar no filme.

No cinema o espectador está diante de uma expressão que muito naturalmente troca a todo instante de cidadania e que pede que ele faça o mesmo, saia de si e se transporte para o filme. O cinema, no documentário como na ficção, não cessa de pedir um passaporte ao teatro, à literatura, à música, à pintura, movendo-se todo o tempo para além de suas fronteiras, para fora dos limites do quadro como se estivesse cantando à sua maneira a canção bonita em alemão. É um Wanderer sempre sorridente, porque, dono de múltiplas identidades, todos os caminhos o levam para casa.

Glauber Rocha est debout à côté du cercueil du peintre Di Cavalcanti, au Musée d'Art Moderne..."

Sa voix recouvre l'image, il entre sur scène pour accompagner l'enterrement, au centre du plan, en face du cercueil, et sans cette attitude discrète et intimidée avec laquelle, de temps en temps, un réalisateur de documentaires paraît à l'image, Glauber dans *Di* se filme lui-même, son je/autre pour parler du peintre hors-cadre, pour parler du cinéma. Evoquons à nouveau la possibilité que l'idée de demander un passeport hongrois et de chercher une mère biologique ait surgi chez Sandra et Kiko d'abord comme une idée de film, pour affirmer que de tels projets ne pouvaient vraiment surgir que dans une expression si constamment en conflit avec sa propre identité, comme le cinéma. Autrement dit, plus que le morceau de réalité qu'ils montrent, le film de Sandra et celui de Kiko, et avant leur les films de Solberg, Coutinho et Glauber, sont avant tout des films. En même temps qu'ils nous révèlent les recherches objectives dans lesquelles leurs réalisateurs sont engagés (et dans ces recherches, sans en sortir, car ce sont elles qui donnent corps à l'idée), ils expriment la recherche subjective de leurs réalisateurs : interroger la nature du cinéma et la condition du spectateur qui, pendant la projection est, disons, un Wanderer qui renonce à son identité comme passeport nécessaire à une meilleure compréhension du film.

Au cinéma, le spectateur est face à une expression qui tout naturellement change à chaque instant de citoyenneté et qui lui demande de faire pareil : de sortir de lui-même et s'identifier au film. Le cinéma, documentaire ou fiction, n'en finit pas de demander un passeport au théâtre, à la littérature, à la musique, à la peinture, se projetant sans cesse hors de ses frontières, hors des limites du cadre, comme s'il chantait à sa façon la jolie chanson en allemand. Il est un Wanderer toujours souriant, parce que riche d'identités multiples, tous les chemins le ramènent chez lui.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR CARLA FERNANDES



NOTAS

1. Em depoimento feito para a página na internet de *Um passaporte húngaro* (<http://www.repúblicapureza.com.br/passaporte>) Sandra Kogut conta porque não aparece na imagem do filme. [Sobre Sandra Kogut ver também *Manifesto do maravilhoso*, de Pierre Bongiovanni em *Cinemas* número 1, página 31].
2. Sobre 33 de Kiko Goifman ver também na internet a página do filme: <http://www.uol.com.br/33>.
3. “Quatro notas e um depoimento sobre o documentário”, em *Cinemas* número 25, setembro/outubro de 2000.
4. Pier Paolo Pasolini, *Teoria dei raccords*.
5. Júlio Bressane, Ruy Guerra e Joel Pizzini, “O eu da arte é fora de si”, *Cinemas* número 33, páginas 9 a 53.
6. O poema de Mário de Andrade “Eu sou trezentos...”, escrito em junho de 1929, abre o livro *Remate de males*, publicado em 1930, três anos depois da primeira edição de *Amar verbo intransitivo*, que Mário definiu como um romance cinematográfico, dois anos depois da publicação de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*.
7. Em “O elogio do recato”, entrevista a Daniel Schenker Wajnberg, Marcelo Janot e Maria Sílvia Camargo publicado na edição de 9 de maio último da revista <http://www.criticos.com.br>, [Sobre João Moreira Salles ver também “Como planejar voltar para casa com o filme que você não planejou”, *Cinemas* número 29]

**RESUMO:** Estudo em que se comparam dois documentários *Um passaporte húngaro* (2002) de Sandra Kogut e *33* (2003). Os dois diretores realizam com os seus filmes uma busca de identidade. Evocação também de outros dois documentários: *Nelson Freire* (2003) de João Moreira Salles e *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) de Paulo Sacramento.

**PALAVRAS CHAVES:** documentário, realidade, identidade, música, presídio.

NOTES

1. Dans une déclaration faite pour la page internet d' *Un passeport hongrois* (<http://www.repúblicapureza.com.br/passaporte>) Sandra Kogut raconte pourquoi elle n'apparaît pas dans le film. [Voir aussi “Manifesto do maravilhoso”, de Pierre Bongiovanni dans *Cinemas*, n°1, p.31].
2. Sur 33 de Kiko Goifman voir aussi la page internet du film : <http://www.Uol.com.br/33>.
3. “Quatro notas e um depoimento sobre o documentário”, *Cinemas*, n° 25, sept./oct. 2000.
4. Pier Paolo Pasolini, *Teoria dei raccords*.
5. Julio Bressane, Ruy Guerra et Joel Pizzini, “O eu da arte é fora de si”, *Cinemas*, n° 35, p. 9-53.
6. Le poème de Mário de Andrade “Je suis trois cents...”, écrit en juillet 1929, ouvre le livre *Remate de males*, publié en 1930, trois ans après l'édition de *Amar verbo intransitivo*, que Mário a défini comme un roman cinématographique, deux ans après la publication de *Macunaíma, un héros sans aucun caractère*.
7. “O elogio do recato”, interview publiée dans l'édition du 9 mai dernier dans la revue <http://www.criticos.com.br>. [Sur João Moreira Salles voir aussi “Como planejar voltar para casa com o filme que você não planejou”, *Cinemas*, n°29.]

**RÉSUMÉ :** Analyse comparative des deux documentaires *Un passeport hongrois* (2002) de Sandra Kogut et *33* (2003) de Kiko Goifman. En même temps que leurs films les deux réalisateurs entreprennent une quête identitaire. Evocation aussi de deux autres documentaires: *Nelson Freire* (2003) de João Moreira Salles et *O prisioneiro da grade de ferro* (2003) de Paulo Sacramento.

**MOTS-CLÉS :** documentaire, réalité, identité, musique, milieu pénitencier.

José Carlos Avellar, Toulouse 2001.

