1 Introdução

A magia de uma foto está na sua capacidade de nos transportar no tempo e no espaço. Através de uma imagem fotográfica podemos retroceder no tempo, reviver lembranças, voltar ao passado, ou mesmo viajar para uma época em que nem pensávamos em nascer. Olhando uma foto, um pequeno recorte do mundo, voltamos aos locais que marcaram nossa vida ou a lugares em que nunca estivemos. A fotografia tem, por assim dizer, o poder de trazer de volta pessoas queridas que estão distantes, ou aquelas que já se foram para sempre. Encontramos na fotografia um subterfúgio para a vida maçante do cotidiano, recuperando lembranças que ficaram impressas em nós mesmos e no papel sensível à luz. Esse potencial da imagem fotográfica, que convoca nosso olhar para uma viagem no tempo e no espaço, é o tema do presente estudo: a fotografia tradicional, transportada para outro suporte, isto é, para o contexto do documentário autobiográfico. Temos, aqui, o encontro da fotografia analógica com a tecnologia digital, utilizada na realização do documentário autobiográfico.

Inicialmente, ainda na fase do projeto dessa tese, a fotografia de família seria objeto de pesquisa. Contudo, no planejamento e desenvolvimento do estudo, meu interesse acabou se voltando também para os filmes domésticos – realizados por um familiar amador, com o intuito de registrar momentos da vida privada. A partir da ampliação do foco, minha pesquisa ganhou novas perspectivas. Sob o qual, a princípio, eu examinaria somente a imagem fixa, passei, então, a observar também a imagem em movimento. Estes materiais, que constituem o chamado arquivo privado, adquirem um valor indispensável para os realizadores do documentário contemporâneo de caráter autobiográfico.

A reviravolta da pesquisa, que aconteceu entre o final de 2011 e o início de 2012, em Barcelona, quando fui, com o apoio da Capes, complementar meus estudos na Universidade Autônoma de Barcelona.

Nessa ocasião, tive a oportunidade de entrar em contato com filmes, livros, pensadores, professores que contribuíram com um universo novo de conhecimento relacionado ao tema da minha pesquisa. Graças a essa temporada, pude realizar a conexão, que há tempo procurava, entre documentário autobiográfico e design. O conceito da *collage* documental – definido como a prática que reutiliza recortes de jornal, anúncios publicitários, fotografias, selos, embalagens, enfim, todo tipo de sobra de material gráfico – foi a chave da questão. Ora, não resta dúvida que o enfoque que articula formas, cores, textura, tamanhos e relevos, a fim de passar uma informação visual, tem uma profunda ligação com as ideias do design gráfico. Assim, foi possível estabelecer uma interseção, até então inédita, entre cinema e design. Normalmente, os estudos acadêmicos aproximam cinema e design nas áreas que concebem a imagem: direção de fotografia e direção de arte. Contudo, a ideia de *collage* que acontece durante a montagem (a rigor o termo é usado para suportes fixos enquanto montagem para o movimento) permitiu colocar em pé minha proposta: a imagem do documentário autobiográfico, que, ao reciclar fotografias e filmes domésticos, utiliza conceitos visuais do design gráfico. A intenção, aqui, é promover a resignificação das imagens em outro contexto.

A *collage* documental – que foi utilizada por Braque e Picasso em outra importante renovação artística no princípio do século passado, me levou a conhecer realizadores filiados a uma vanguarda que vem revolucionando o documentário contemporâneo. São nomes como Alan Berliner, Andrés Di Tella, Fernando Birri, Péter Forgác, Alfredo J. Anzola, José Irigoyen, Christiane Burkhard, Sandhya Suri, Ross McElwee, Robert Frank, Jonas Mekas, Chris Marker, José Luis Guerín, entre outros. Suas obras se voltam para uma forte tendência no documentário da modernidade: as narrativas autobiográficas. Ao reciclarem as imagens privadas, dão suas versões singulares sobre a história oficial. Convertem, desta forma, as histórias privadas em públicas, produzindo ensaios fílmicos que colocam em xeque uma pretensa isenção do documentário clássico.

Seus ensaios apresentam fotografias, inserem trechos de filmes domésticos explorando novos enquadramentos, disposições, movimentação da câmera, corte, inovando na concepção estética das sequências. O recurso do *found footage* – que consiste na apropriação de materiais advindos de fontes heterogêneas – também é empregado nessa nova visualidade documental. Conforme já foi dito, meu objeto de estudo se encontra em outro suporte, isto é, minha proposta é examinar a fotografia e filme de família dentro da categoria do chamado documentário autobiográfico, que assume formas ensaísticas.

Na época em que vivemos, a redução dos preços e conseqüentemente, a massificação dos dispositivos de captação contribuem para o aumento da produção de imagens. À nossa volta é comum presenciarmos a cena de alguém com uma câmara ou celular colhendo recortes do mundo. Parece que se tornou vital registrar um momento antes mesmo de vivenciá-lo – “Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição”, previu Walter Benjamin em 1935/36, no célebre texto sobre a era da reprodutibilidade técnica. Uma imagem digital pode ser compartilhada quase que imediatamente, via internet, com uma rede planetária de amigos. A troca de informação se tornou rápida e abrangente. Talvez seja mais importante exibir uma imagem nas redes sociais do que propriamente viver. A facilidade de fotografar de um lado, bem como a agilidade em compartilhar as imagens de outro, acaba produzindo um excesso de reprodução de cenas banais que, antes da difusão tecnológica, não acontecia. Nessas circunstâncias, passamos a viver envolvidos por uma avalanche de imagens, que acaba transformando o modo como nos relacionamos com os dois tipos de fotografias. Seguindo a trilha aberta por Benjamin, é possível pensar que, à medida que a fotografia digital invade nosso cotidiano, aumenta o valor de culto da fotografia tradicional, assim como de toda imagem realizada no passado, como os filmes domésticos.

Importante sublinhar diferenças no modo de produção das imagens analógicas e digitais para compreendermos melhor as mudanças ocorridas na nossa relação com essas imagens. No que diz respeito à fotografia, a palavra se refere a imagem obtida pela ação da luz sobre uma superfície sensível. O prefixo foto significa luz enquanto o sufixo grafia, escrita ou desenho. Fotografia significa, literalmente, o ato de desenhar com a luz. Já no processo de produção digital não há filme e sim um sensor que converte a luz em código, eliminando, desta forma, a etapa da revelação. A tecnologia digital alterou profundamente a relação das pessoas com as imagens fotográficas, desde a visualização, que passa a ser imediata, até o seu armazenamento, manipulação e distribuição.

Relevante ressaltar alguns aspectos no modo de recepção da fotografia tradicional. Primeiro, destaco que a imagem fotográfica é fixada a partir de cristais de prata sensíveis à luz numa superfície, ou seja, trata-se de um artefato. Sendo assim, ao contrário da imagem digital, o objeto foto precisa ser manuseado. Nesse sentido, a fotografia tradicional exige a presença do espectador, sua recepção se dá pelo contato físico entre as pessoas. Da mesma forma, o filme doméstico necessita do encontro familiar para a sua recepção. Até pouco tempo atrás, era comum entre as famílias a realização de preparativos em torno das sessões dos filmes domésticos.

Vale mencionar, ainda, o processo ótico pelo qual se obtém a imagem fotográfica, que, desde os tempos de Leonardo da Vinci, é empregado: a câmera escura capta por um pequeno orifício a imagem invertida de um objeto. Essa luz que toca o objeto no momento da obtenção da imagem é única. Segundo Benjamin, é “a centelha do acaso, o aqui e agora com a qual a realidade chamuscou a imagem”. Aquela instante é, portanto, congelado na imagem fotográfica. O mesmo pensamento se aplica aos filmes domésticos que, por sua vez, nos levam à outras particularidades. Realizados com câmaras de 16 mm ou super 8, não podem prescindir da película. Assim, além do custo do material sensível propriamente dito, se acrescenta o da revelação do filme, obrigando, necessariamente, a uma

seleção dos momentos que merecem ser filmados. Tais especificidades transformam tanto a fotografia tradicional como o filme doméstico em objeto de culto.

Para um completo entendimento do universo proposto pela minha pesquisa, vale discorrer sobre algumas características relativas à autobiografia e suas relações com o documentário. O gênero autobiográfico foi classificado por Philippe Lejeune, que apontou a sobreposição dos papéis do autor, narrador e personagem como seu aspecto específico. No campo do audiovisual, o documentário também é considerado um gênero, que está atrelado à realidade e se opõe às narrativas de ficção.

Embora distintos, documentário e autobiografia sempre andaram juntos, a ponto de surgirem neologismos como “autoficção” ou “docficção”, que refletem essa similitude. Talvez, o ponto que mais aproxime os dois gêneros seja o vínculo com a verdade. Tanto uma autobiografia quanto um documentário tentam fincar raízes numa existência real, reforçando laços com uma verdade de vida. Podemos dizer, nesse sentido, que o valor de ambas as narrativas está na capacidade de garantir que suas histórias aconteceram.

Nessas condições, ao contrário da autobiografia escrita, o documentário intimista conta com um elemento visual fundamental para construir pontes com a realidade: a imagem fotográfica e o filme doméstico. O papel dessas imagens de família ganha destaque no que se refere à questão ligada à prova de existência. Tanto filme como foto se diferenciam das outras imagens porque a gênese da imagem mecânica é inseparável do referente, ou conforme os termos de Roland Barthes (1984): “tal foto jamais se distingue de seu referente”, em última instância, do que representa visualmente.

Sobressai, aqui, o modo de produção de uma imagem mecânica – um processo que, em um primeiro momento, pensou-se que dispensaria a mediação humana. A gênese automática, segundo André Bazin, subverteu radicalmente a psicologia da imagem; “a objetividade da fotografia confere-

lhe um poder de **credibilidade** ausente de qualquer obra pictórica”, grifo meu. O automatismo da imagem mecânica contribui, sobretudo, para distingui-la de outras imagens – “ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Desta forma, a fotografia e os filmes são um certificado de presença, “a coisa esteve lá, há dupla posição: de realidade e de passado” (BAZIN,1983). Tal fascínio se dá num ato instantâneo, que transfere a realidade para o filme sensível. Não é à toa que os documentaristas recorrem a essas imagens para dar uma nova versão à história de suas vidas.

Ao conferir credibilidade, a imagem mecânica é eleita pelo documentarista como objeto de cena do filme. Não um objeto de cena comum, mas um objeto carregado de valores afetivos, quase uma relíquia capaz de conduzir a história no tempo, trazendo de volta personagens e momentos vividos no passado.

1.1

Função e forma da imagem de família

Após a exposição da problemática que envolve o objeto de estudo, é importante apontar a questão norteadora de minha pesquisa: as imagens do passado permitem acionar a memória.

Tal questão conduz ao objetivo geral do estudo: examinar a função da foto e do filme de família dentro do autocumentário, avaliando sua potência visual na atualização da memória, na emergência da subjetivação e na constituição da identidade do autor. Esse enfoque traz para o debate um conceito-chave na ótica do design: a função. Cabe, então, perguntar: qual a função das imagens de família no documentário autobiográfico? Lembro que se trata de uma função adquirida *a posteriori*, pois não estava prevista no momento em que as imagens foram realizadas. A fotografia e o filme se tornam objeto central do filme, conquistando a importância de um protagonista.

Analisei a nova função das imagens, do ponto de vista prático como simbólico, considerando que elas estão carregadas de histórias pertencentes a um grupo determinado. São imagens que estavam esquecidas, mas que um dia foram organizadas em álbuns ou caixas. E, agora, no momento da confecção do documentário, as imagens de família ganham um novo valor, diferente daquele que tiveram em sua origem. Tal reutilização da imagem de família, que não estava prevista, permite enunciar nossa hipótese: fotografias e filmes recolhidos em arquivos privados – gavetas, álbuns, agendas, caixas – se tornam um instrumento visual imprescindível para acionar a memória e conduzir a narrativa documental.

As imagens de família mostram reuniões, encontros, comemorações, entre outras ocasiões, que fortalecem as lembranças narradas pelos personagens do documentário. São imagens que confirmam datas e lugares, ajudam a retroceder no tempo e no espaço, acionam as lembranças visuais. Desta forma, o autor do autodocumentário lança mão da potência da imagem mecânica, que carrega um traço do real, para promover o surgimento do que se convencionou chamar de memória inventada. A atualização da memória acontece mais através da recuperação dos sentimentos do que pelo restabelecimento dos fatos em si. Assim, as imagens de família passam a ser um dispositivo de recuperação do passado utilizado pelo documentarista.

A semiótica permitiu aprofundar a questão da imagem e memória. Nesse sentido, consideramos que um signo é algo que está no lugar de uma coisa. Assim, podemos dizer que as imagens fotográficas de família vão ganhando novos significados no processo dinâmico do signo. Uma dinâmica de significações que acontece de acordo com o contexto e os sujeitos envolvidos. Ao estabelecer uma retórica imagética, Barthes percebeu que é possível atribuir uma sucessão de significados a uma única imagem, configurando-se, desta forma, um processo infinito de significações. A partir desse ponto, da dinâmica do signo, foi possível

esboçar minha segunda hipótese: uma foto de família é o significante da própria memória. As histórias do passado vão surgindo a partir das imagens que preenchem lacunas, recuperaram histórias encobertas, substituem ausências. As imagens, nesse contexto, passam a ser significante da memória, no sentido do que Barthes chamou de “isso foi”: “A fotografia não fala (forçosamente) daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi.” (1984). A foto de família (significante), a memória (significado), ambas confirmam laços e reforçam o sentimento de pertencimento. É importante considerar que a memória, de alguma forma, já estava registrada na imagem, do mesmo jeito que os traços mnésicos estão latentes no nosso inconsciente. (DUBOIS, 2008). Ao ser atualizada, uma foto passa por um processo de revelação seletivo de histórias que sempre estiveram ali, na imagem: a memória ascende à superfície não em sua totalidade, mas em partes, lapsos, lampejos ou associações.

As imagens de família podem ser exploradas a partir de conceitos importantes no campo do design como, por exemplo, identidade. As imagens mostram o comportamento de determinado grupo social, sendo possível reconhecer, visualmente, aspectos particulares que caracterizam pessoas, hábitos, modos de vestir, festas, encontros, viagens, passeios, brincadeiras, esportes, etc. São imagens que nos levam às festas de aniversário, à formatura do colegial, à escola, à casa da infância. Elas trazem de volta os pertences: o vestido presenteado pela avó, a fantasia de melindrosa, a bicicleta, o cachorro, entre outros. Os códigos presentes nas imagens revelam a cultura de uma época. A resignificação das imagens de família remete à filosofia de Vilém Flusser: “tão poderosos são nossos códigos, aliás, que construímos a partir deles versões alternativas da chamada realidade, mundos paralelos, múltiplas experiências do aqui e agora, as quais convencem, comovem e tornam-se “reais” à medida que acreditamos coletivamente em sua eficácia.” (FLUSSER, 1985)

Forma e função, identidade e estética são binômios que permitem tratar o autocumentário na perspectiva do design, como um projeto. Um

documentário não tem como ponto de partida um roteiro, como as narrativas de ficção. Ao contrário, os documentários não contam com indicações de diálogos, falas, entonações ou rubricas. Não há detalhamento espacial ou temporal de uma cena – indicações como interior, exterior, dia, noite, chuva ou sol, no planejamento de um filme documental. Também não pertencem, ao mundo do documentário, referências técnicas como posição da câmara, descrição do cenário e especificação da iluminação. No entanto, a narrativa documental não pode abrir mão de um projeto. Assim, o documentário pode ser objeto de projeção, seguindo as mesmas etapas na sua realização, conforme estipuladas no design: da pesquisa, planejamento, metodologia até a sua estruturação.

1.2

Metodologia: uma viagem de imersão

A opção de me afastar da família e amigos, durante os quatro meses em mergulhei na experiência de ser pesquisadora em outro país, foi fundamental na realização desse estudo. A começar pela escolha do local: a Universidade Autônoma de Barcelona – UAB, um centro de excelência no estudo da imagem. Sua localização, afastada do centro de Barcelona, proporcionou um ambiente adequado à reflexão. A opção de viver no campus da universidade foi estratégica, pois, além da concentração e otimização do tempo, proporcionou mobilidade e fácil acesso aos materiais de pesquisa. Vale lembrar que a UAB se destaca pela qualidade dos recursos que oferece para realização de pesquisas avançadas em diversos campos do conhecimento. Sua infraestrutura conta com seis bibliotecas, cabines individuais para projeção de cinema e vídeo (onde pude assistir aos famosos diários filmados de Jonas Mekas em videocassete), consulta eletrônica de materiais teóricos de todas as universidades e cinematecas da Espanha.

Além disso, tive a sorte de encontrar, na Espanha, um grupo de professores de importantes universidades europeias que vem desenvolvendo

estudos sobre o documentário e seus desdobramentos na contemporaneidade. Entre eles, destaco a professora da Université Lille 3, Laurence Alard; o titular da Faculdade de Comunicação da Universidade de Navarra, Efrén Cuevas Álvares; Maria Luisa Ortega e Sonia García Lopez, Universidade Autónoma de Madrid e Universidade de Valencia, respectivamente; Antonio Weinrichter e Alberto Elena, ambos da Universidade Carlos III de Madri. Esse grupo de pesquisadores tem avançado no debate sobre o tema do meu interesse, publicando seus artigos na coletânea *Textos Documenta*, que a cada ano vem colocando novos títulos à disposição. Já são sete volumes que registram o embasamento teórico avançado a respeito do cinema de não ficção, como *La casa abierta*, *Piedra, papel y tijera*, *Espejos rotos*, *De la foto al fotograma*, para citar alguns.

Meu trabalho de pesquisa ganhou outra dimensão com a contribuição do meu co-orientador estrangeiro, Josep María Català. Sua experiência docente permitiu identificar autores e realizadores pertinentes ao tema de interesse. A propósito, foi Català que me apresentou o trabalho de Alan Berliner e Andrés Di Tella, os documentaristas que viraram objeto de estudo nessa tese. Além das indicações preciosas, Català disponibilizou de seu próprio acervo, filmes que não consegui encontrar aqui no Brasil.

Aos poucos, fui incorporando o processo da pesquisa de tal forma que tive a sensação que tudo o que via conspirava a favor dos meus interesses. Assim, as exposições, museus e centros culturais que visitei, de alguma maneira, contribuíram com a pesquisa e fertilizaram meus pensamentos. Lembro, em especial, de três mostras de imagens que marcaram essa temporada. Uma foi a exposição do Centro da Imagem de Barcelona, *Archivo J.R.Plaza*. A mostra reuniu o trabalho do artista mexicano Iñaki Bonilla (1981), que deu destino ao arquivo fotográfico que herdou de seu avô. O artista explora diversas formas em que as páginas de um álbum de família poderiam ser destacadas. Trabalha com as imagens até elas perderem seu caráter familiar e se tornarem ponto de partida para uma

reflexão mais ampla sobre a questão da transmissibilidade. *Topografia da memória*, aconteceu no centro cultural Alhóndiga de Bilbao, entre fevereiro e abril de 2012, reunia o trabalho de renomados fotógrafos e artistas visuais que estabeleceram as bases conceituais da fotografia contemporânea e da vídeo arte. Por acaso, me deparei com esta mostra, onde pude confirmar a tendência da arte contemporânea em trabalhar com discursos visuais autobiográficos. A seleção agrupou fotógrafos clássicos como August Sander e Dorothea Lange, junto a contemporâneos como Mark Lewis, Allan Sekula, Wolfgang Tillmans e Thomas Ruff. Merece menção, por fim, a exposição oferecida pela Fundação Caixa Forum de Barcelona, onde pude aprofundar meus conhecimentos sobre a obra do artista romântico Eugène Delacroix (1798-1863). Nessa incursão, foi possível perceber as questões complexas que envolvem a criação de um autorretrato.

A metodologia empregada por mim na pesquisa bibliográfica começou por priorizar aquilo que só poderia ser feito na Espanha: a coleta de materiais. Assim, em Barcelona, concentrei meus esforços para reunir filmes, livros, periódicos, entre outros documentos. Na realidade, mais importante do que acumular o conteúdo pertinente é dar uma organização ao material. Nesse sentido, a catalogação e identificação exigiram horas de trabalho diário. Ao mesmo tempo, a ordenação dos materiais permitiu que as ideias descobrissem novos caminhos. Talvez, a ordem externa tenha provocado também uma organização interna, que contribuiu para a atualização do pensamento e ampliação dos rumos que o trabalho deveria tomar. De volta ao Brasil, pude processar o material recolhido sem dificuldades, pois, uma vez catalogado, foi possível acessar o mesmo sempre que foi necessário.

Ainda em Barcelona, pude desenhar a estrutura da tese, que foi dividida em três partes primordiais sobre as questões que acompanham as primeiras produções imagéticas: da pintura para a fotografia, da foto de família ao filme doméstico, da entrada em cena da *collage* no contexto do documentário. Com o intuito de construir a ponte entre duas áreas distintas

do conhecimento – da comunicação para o design – senti necessidade de trabalhar primeiro os conceitos e teorias em torno da imagem no âmbito filosófico e artístico. Foi esse arcabouço teórico que permitiu aproximar ideias similares, tais como a sintaxe cinematográfica da linguagem visual. Assim, o trabalho acabou revelando uma novidade: identificou o olhar do designer no momento da montagem do documentário autobiográfico. Nesse sentido, os dois primeiros capítulos se voltam para as classificações e conceitos que nortearam a produção imagética: do realismo aos álbuns de família. Aqui, o trabalho discorre sobre a ontologia da imagem e as teorias que tentam dar conta de questões como a mimese, a transparência, a opacidade e o simulacro. O autorretrato pictórico e fotográfico também são temas discutidos na obra do pintor Lucian Freud e da fotógrafa estadunidense Cindy Sherman. Na terceira parte, as imagens de família entram em foco – os álbuns e os filmes domésticos – nesse trecho, discuto de que maneira o arquivo privado passou a ser utilizado pelos documentaristas de uma vanguarda surgida nos Estados Unidos a partir dos anos 1950. O quarto capítulo foi dedicado ao documentário e seus desdobramentos históricos, como o Cinema Direto e o *Cinéma vérité*. Entram também no debate, as escolas de montagem soviética que deram origem ao cinema de compilação, que, por sua vez, gerou a *collage* e a prática do *found footage*. Finalmente, o quinto capítulo traz um estudo de caso: os trabalhos *La televisión y yo* (2002) e *Fotografías* (2007), do argentino Andrés Di Tella e os filmes *The family album* (1998), *Intimate stranger* (1991), *Nobody's business* (1996) e *The sweetest sound* (2001), do americano Alan Berliner.¹ Esses documentários são analisados na parte final da tese, enfatizando o momento da montagem, no qual a prática da *collage* é empreendida. O sexto capítulo, traz as considerações finais da pesquisa.

¹ Para um mergulho mais profundo nas obras de Di Tella e Berliner, recomendo dois trabalhos que se voltam exclusivamente sobre suas trajetórias: *Inventario de regresos: el cine documental de Andrés Di Tella*, organizado por Casimiro Torreiro e *El hombre sin la cámara: el cine de Alan Berliner* de Efrén Cuevas e Calor Muguero.

A propósito da análise fílmica empregada no estudo de caso, o filme *Carta para Jane* (1972), de Jean-Luc Godard, foi tomado como modelo. Nesse trabalho, Godard analisa a fotografia de Joseph Kraft, publicada na revista *L'Express*, que registrou a visita de Jane Fonda ao Vietnã do Norte. O filme é uma pesquisa na qual o diretor adota uma conduta analítica para tentar responder, entre outras questões, a seguinte indagação: qual o papel do intelectual diante das revoluções? O método de análise empreendido por Godard foi considerado, por Susan Sontag, em seu célebre livro *Sobre Fotografia*, uma lição de leitura da imagem. Não há imagem nova no filme. O que vemos em *Carta para Jane* é uma espécie de colagem de fotografias, recortes de jornais e revistas. Sobre essas sequências, a câmera passeia pelas imagens estáticas. A montagem realiza movimentos de fusões, mas se detém, principalmente, sobre a foto de Jane, em preto e branco, cumprimentando um soldado vietnamita, que é reiterada ao longo do filme. A locução, que acontece em *off* durante todo o filme, apresenta objetivos, escolhas e recortes adotados, procedimento comum nas pesquisas, mas não nos documentários.

Vejamos, por exemplo, o trecho no qual Godard expõe o método empregado para extrair da tal foto respostas sobre as transformações que aconteciam no mundo naquele momento:

[...] deslizamos essa foto diante dos olhos das pessoas. [...] Perguntamos e nos perguntamos: Como tínhamos olhado esta foto? O que tínhamos visto nela? E sobre cada pergunta se descobre outra. Por exemplo: como olhamos esta foto? [...] O que faz nossa voz interpretar este olhar deste modo e não de outro?" “[...] A pergunta da revolução descobriremos a propósito dessa foto, portanto, a propósito do filme. (GODARD, 1972)

Godard lança mão de um procedimento fora do comum na confecção de um documentário. Ele revela ao espectador o que normalmente fica atrás da câmara: o dispositivo que move o filme. Nesse sentido, apresenta o documentário como um poderoso instrumento de investigação, em oposição à ficção, onde objetos e personagens ocupam

lugares previamente determinados, assim, não há espaço para descobertas nem surpresas. *Carta para Jane* revela como um documentário pode vir a se tornar um filme investigativo, no qual o diretor atua como detetive, refletindo sobre pistas e rastros deixados nas imagens fotográficas de arquivo, conforme a narração:

[...] Vemos que essa foto dá, portanto, uma resposta prática a essa pergunta de mudar o velho mundo. Examinaremos, portanto, essa foto/resposta e investigaremos alguns indícios. Vamos analisá-los e sistematizá-los. Trataremos de explicar a organização dos elementos que compõe essa foto. Vamos explicá-los por um lado, como se tratasse de um núcleo físico-fotográfico e, por outro, como se tratasse de uma célula fotográfica-social. Em seguida, tentemos relacionar a pesquisa científica e a pesquisa mais diretamente política.

Seguindo o método de análise sugerida em *Carta para Jane*, a leitura dos filmes privilegiou a linguagem visual, que conduziu a reciclagem das imagens de arquivo através do procedimento da *collage* documental. Nesse sentido, observei cores, cortes, enquadramentos, alterações do ritmo, recortes, efeitos sonoros e visuais utilizados. Este enfoque diz respeito ao que Godard chamou, acima, de núcleo físico-fotográfico. Por outro lado, a discussão, durante todo o trabalho, procurou relacionar as imagens de família a aspectos mais amplos, tomando a foto ou o filme como uma célula social: uma imagem sempre carrega camadas de lembranças, memória, identidade, subjetividade, enfim, uma imagem fala do mundo e de como as pessoas vivem em seu tempo histórico.