



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

ELISSON TIAGO BARROS AMATE

AUTOFICÇÃO NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA:
MEIO SÉCULO ENTRE TRUFFAUT E XAVIER DOLAN

NITERÓI - RJ
JUNHO DE 2016

ELISSON TIAGO BARROS AMATE

**AUTOFICÇÃO NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA:
MEIO SÉCULO ENTRE TRUFFAUT E XAVIER DOLAN**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de bacharel.

Orientador: Maurício de Bragança

Banca Examinadora: Prof.^a Dr.^a Mariana Baltar e Prof. Dr. João Luiz Vieira

NITERÓI - RJ
JUNHO DE 2016

AMATE, Tiago.

Autoficção na narrativa cinematográfica: meio século entre Truffaut e Xavier Dolan

Orientação: Maurício Bragança

128 páginas

Projeto Final em Cinema & Audiovisual – Departamento de Cinema e Vídeo – Instituto de Artes e Comunicação Social – Universidade Federal Fluminense.

Niterói, 2016.

1. Narrativa cinematográfica 2. Autoficção 3. François Truffaut 4. Xavier Dolan 5. Nouvelle Vague 6. Cinema contemporâneo 7. Cinema de dispositivo



Autoficção na narrativa cinematográfica:

meio século entre Truffaut e Xavier Dolan

Elisson Tiago Barros Amate

____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Maurício de Bragança (Orientador)

Professora Dra. Mariana Baltar

Professor Dr. João Luiz Vieira

Professor Dr. (Suplente)

Às mães, à minha querida.

Agradecimentos

Muito obrigado, Maurício, por paciência, afeto e cuidado na orientação. Talvez desistisse, mas tantas vezes encorajado voltei às expectativas. Tu és como raros mestres, compartilhando ideias e entusiasmo. Aquela tarde de tantas questões no pré-projeto me fez pensar no quanto algumas reflexões não serão apenas minhas nesta pesquisa.

Agradeço a outros professores queridos, que me levaram a diferentes caminhos, conversas e cinemas. Primeiro a alguns inesquecíveis da UnB, como Marcos Mendes (mestre encorajador de filmes, festivais e da minha mudança), Dácia Ibiapina e Mike Peixoto. E a outros queridos da UFF, que me acolheram em Niterói após essa transferência de rumos. Agradeço a Elianne Ivo, Fabián Núñez, Antonio Moreno, Tunico Amâncio, João Luiz, Nina Tedesco e India Mara. Pena não ter conhecido outros tantos de quem ouvi falar, inclusive de diferentes departamentos.

Agradeço também a funcionários importantes da Universidade Federal Fluminense, que trabalharam para diminuir as portas fechadas pela burocracia da instituição. Eduardo Gregório e Tiago Moço, na coordenação, além de Daisy Chiavegatto, na moradia estudantil (um dos lugares mais difíceis de morar). Como não tenho como citar nomes, agradeço aos trabalhadores sempre esquecidos da UFF, especialmente aos que cumprimentei dias e dias no bandeirão e nas conversas rápidas do IACS e do Campus Gragoatá.

Seria impossível fazer uma lista de belas e queridas pessoas que conheci no Rio de Janeiro ou em Niterói. Muitas aparições, cerveja, conversas de bar, praias e festas. Muitos amores, muitos colegas. Algumas amigas ficaram por desenvolver, pediram mais tempo, mas a cidade e a dinâmica do capital não deram. Teremos muitas oportunidades ainda! Por isso agradeço a cada um dos corações e mentes que partilharam esses dois anos comigo, que ouviram minhas ideias e me encorajaram a seguir.

Vou me arriscar a mencionar alguns nomes, mas não tomem como resumo porque sempre está faltando alguém. Robert Rojas, Igor Caldas, Felipe Nascimento, Luana de Moraes e família, Isabela Godoi, Rosa Caitanya, Letícia Oka e Filipe Pedroso. São duplas! Com vocês tive algumas das experiências mais poderosas a três. Vocês viram choros, devastações, alegrias e loucuras. E mais importante, estivemos ouvindo música, dançando e mergulhando na natureza. Estivemos contemplando!

E como não poderia faltar, um breve e gigantesco agradecimento às minhas melhores amigas, presentes de alguma forma nesses tempos difíceis, segurando as barras mais pesadas, se acabando de rir comigo ou me contando histórias incríveis, aqui representadas por Camila Pinto, Jéssica Vasconcelos, Luana Luizy, Fátima Babini, Monique Sales, Renata Nogueira e Jéssica Vanessa. Saudades! E o que a gente ganha a gente comemora juntas! Amizade é algo que se alimenta, que não se perde se há vontade. Algumas queridas não estão mencionadas aqui, mas carrego com carinho, sempre atento ao afeto.

Deixo por último os agradecimentos mais importantes à família maravilhosa que tenho. Sem vocês possivelmente teria abandonado a Universidade e o Rio de Janeiro, onde as carências foram múltiplas. No Maranhão, grato a Mamãe <3, Vovó <3, Tia Renata, Tio Carlinhos e Tia Samia, Tio João, Gabi, Biel, a meu pai e a Antonízia. Em Brasília, a Tia Silvana, e em Brisbane, a Dindinha <3 e Leiloca. Às mulheres da minha família: mãe, irmãs e vó! Vocês são poderosas, admiráveis. São mães e orientadoras.

Em Campinas e São Paulo, essa família também foi o que me manteve são e feliz durante idas e vindas do Rio. Escrevo a monografia daqui, onde fui acolhido e amado tantas vezes – minha fortaleza no Sudeste. Agradeço com muito carinho a meu padrinho Tônio, que comemorou aniversário no dia da apresentação desta monografia no IACS, a Tia Valéria, Tio Reinaldo, Tia Tânia, Dona Cida, Silvanete, Dênia e aos queridos João Vitor, Thiaguinho e Julia. Sentirei saudade de voltar com frequência. Mas voltarei sempre!

Em Niterói, agradeço também a Tia Rejane, grande amiga de mamãe, que me acolheu e aconselhou tantas vezes. Àquelas belas conversas à tarde, com um carinho que apenas um ente da família teria para dividir. Grande abraço a Vitória, Valentina e Joca. Tia, a senhora é demais!

Bem, acho que é isso. A mim agradecimentos falam sobre presenças, sejam elas intelectuais ou afetivas; ou ambas. É muito provável não ter colocado nomes importantes, por isso reservo agradecimentos a quem me ama, a quem esteve presente todo esse tempo.

Sou muito grato ao universo pela existência complexa e pelas dádivas do planeta.

Itacoatiara foi um alívio para a alma. Agradeço às Deusas-natureza.

“Não há outra coisa para matar nesta vida que o inimigo interior, o duplo incondicional. Dominá-lo é uma arte.

Que tipo de artistas somos nós?”

“Il n'est d'autre chose à tuer dans cette vie que l'ennemi intérieur, le double au noyau dur. Le dominer est un art.

À quel point sommes-nous artiste?”

Xavier Dolan, em *J'ai tué ma mère* (2009)

Resumo

Ficcionalizar-se no cinema contemporâneo. A ambígua fusão das histórias pessoais do autor com personagens inventados da ficção transportou o realizador para o centro da narrativa fílmica. Se no cinema hegemônico tradicional a figura do diretor se firmou ao orquestrar o filme na perspectiva de uma “função”, como a do autor que possui controle sobre a obra, depois das crises de autoria e da chegada do cinema de dispositivo esta operação se resignificou. O diretor passou também a diretor-personagem, num “cinema do eu” cuja intimidade está disponível para o público. Imerso na cultura midiática, esse novo autor adotou formas de narrar que se aproximam do que a teoria literária contemporânea chama de autoficção. Para isso forjou estratégias que fogem à dicotomia verdadeiro e falso, abandonando pressupostos verossímeis e verazes da autobiografia, antes utilizada para classificar o “cinema do eu”. Nos anos 1950, vanguardas como a *Nouvelle Vague* tensionariam sutilmente a identidade do autor-personagem em filmes como *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut, a partir de um *entrelugar*, entre autobiografia e ficção. Exatamente meio século depois, o Canadá francês vê um jovem realizador emergir com *Eu matei minha mãe* (2009), num cinema cuja vida pessoal do diretor-ator-protagonista é problematizada em forma de espetáculo, como força-motriz da ficção. Para Xavier Dolan, o principal recurso é a exposição de si mesmo. Ao observar essas visíveis mudanças de paradigma, para onde caminhará o cinema ficcional íntimo? Seria a autoficção uma nova estratégia da narrativa cinematográfica?

Palavras-chave: autoficção; narrativa cinematográfica; cinema de dispositivo; François Truffaut; Xavier Dolan.

Résumé

Ficcionalization au cinéma contemporain. La fusion ambiguë des histoires personnelles de l'auteur avec des personnages inventés dans la fiction déplaça le réalisateur pour le centre de la narrative filmique. Se en cinema hégémonique traditionnelle la figure du directeur se signa au orchestrer le film à partir de la perspective d'une "fonction", comment la situation du auteur que contrôle sa oeuvre, après les crises d'auteur et l'arrivée du cinéma du dispositif cette opération se resignifia. Le directeur s'est transformée aussi en directeur-personnage, dans un "cinéma de moi" dont l'intimité est disponible pour le public. Plongé à la culture médiatique, ce nouveau auteur adopta formes de narration que s'approchent a que la théorie littéraire contemporaine appelle d'autofiction. Pour cela a forgé stratégies que échappent à la dichotomie vrai et le faux, en abandonnant présuppositions vraisemblables et véritables de l'autobiographie, avant utilisé pour classer le "cinéma de moi". Dans les années 1950, d'avant-gardes comme la Nouvelle Vague ont fait une subtile tension d'identité d'auteur-personnage dans les films comme *Les quatre cents coups* (1959), de François Truffaut, à partir de un *entrelieu*, entre l'autobiographie et la fiction. Exactement un demi-siècle plus tard, le Canada français vit un jeune réalisateur émerger avec *J'ai tué ma mère* (2009), dans un cinéma dont la vie personnelle du directeur-acteur-protagoniste est problématisé comme spectacle, pour donner force à la fiction. Xavier Dolan a comme su principale ressource l'exposé de lui-même. En regarder ces visibles changements de paradigma, où aura marché le cinema fictif intime? Aurait été l'autofiction une nouvelle stratégie de la narrative cinématographique?

Mots-clés: autofiction; narrative cinématographique; cinéma du dispositif; François Truffaut; Xavier Dolan

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: quadro intersticial de Ana Faedrich em *Autoficções*
Figura 2: quadro comparativo dos tipos de “eu” na literatura. Ana Faedrich/ *Autoficções*
Figura 3: quadro do Pacto ambíguo. Reprodução de Manuel Alberca. (*apud* Faedrich)
Figura 4: créditos iniciais de *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 5: Jean-Pierre Léaud rouba leite em *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 6: Jean-Pierre Léaud em praia, ao final de *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 7: Jean-Pierre Léaud ao lado de desenho em *L'amour a vingt ans* (1962)
Figura 8: Jean-Pierre Léaud ao lado de foto que mostra fases de Antoine Doinel.
Figura 9: François Truffaut e Jean-Pierre Léaud, por Richard Avedon, 1971
Figura 10: Jean-Pierre Léaud e François Truffaut no set de *L'Amour en fuite*, 1979
Figura 11: Jean-Pierre Léaud e François Truffaut no set de *L'Amour en fuite*, 1979
Figura 12: François Truffaut e Jean-Pierre Léaud no Festival de Cannes de 1959
Figura 13: François Truffaut e Jean-Pierre Léaud no set de *Domicile conjugal*, 1970
Figura 14: François Truffaut e Jean-Pierre em set, 1971. Foto: Raymond Depardon
Figura 15: François Truffaut e Jean-Pierre em set, 1971. Foto: Raymond Depardon
Figura 16: François Truffaut e Jean-Pierre em *Les Quatre Cents Coups*, 1959.
Figura 17: François Truffaut dirigindo Jean-Pierre Léaud em *Domicile conjugal*, 1970
Figura 18: plano da sequência final de *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 19: plano da sequência final de *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 20: plano da sequência final de *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 21: plano da sequência final de *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 22: plano final de *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 23: diálogo de Antoine Doinel em *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 24: diálogo de Gilberte Doinel em *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 25: Antoine Doinel lê Balzac em *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 26: plano-detelhe do trecho de Balzac em *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 27: Antoine Doinel faz santuário para Balzac em *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 28: Antoine Doinel acende vela para Balzac em *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 29: Antoine Doinel e René no cinema, em *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 30: Antoine Doinel e René no cinema, em *Les Quatre Cents Coups* (1959)
Figura 31: Cartaz de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 32: Xavier Dolan em imagem de divulgação para *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 33: Cartaz de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 34: Xavier Dolan fotografado por Shayne Laverdière
Figura 35: Xavier Dolan manuseia câmera em plano de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 36: Xavier Dolan manuseia câmera em plano de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 37: Anne Dorval manuseia câmera em sequência de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 38: Anne Dorval manuseia câmera em sequência de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 39: Xavier Dolan em plano médio-conjunto de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 40: Anne Dorval em fotografia still de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 41: Olho de Xavier Dolan em plano-detelhe P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 42: Olho de Xavier Dolan em plano-detelhe P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 43: Nariz de Xavier Dolan em plano-detelhe P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 44: Olho de Xavier Dolan em plano-detelhe P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 45: Unhas de Xavier Dolan em plano-detelhe P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 46: Boca de Xavier Dolan em plano-detelhe P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 47: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 48: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)

Figura 49: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 50: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 51: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 52: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 53: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 54: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 55: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 56: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 57: Confissões de Xavier Dolan em *close-up* P&B de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 58: Reflexões do diretor inscritas no centro do plano de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 59: Reflexões do diretor inscritas no centro do plano de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 60: Reflexões do diretor inscritas no centro do plano de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 61: Abertura de *J'ai tué ma mère* (2009) com citação de Guy de Maupassant
Figura 62: Suzanne Clément como professora de Hubert em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 63: Xavier Dolan e citação de Albert Musset em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 64: Suzanne Clément em plano inscrito de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 65: Xavier Dolan em plano inscrito de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 66: Xavier Dolan em plano inscrito de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 67: Xavier Dolan em cena da morte da mãe em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 68: Redação de Hubert Minel sobre morte da mãe em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 69: Anne Dorval representando a mãe morta em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 70: Anne Dorval representando a virgem maria em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 71: Anne Dorval representando temas havaianos em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 72: Anne Dorval e Xavier Dolan em cena onírica de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 73: Anne Dorval encena lembrança do protagonista de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 74: Plano final da sequência colorida/*widescreen* em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 75: Cena de memórias do protagonista, em 16mm, de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 76: Cena de memórias do protagonista, em 16mm, de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 77: Cena de memórias do protagonista, em 16mm, de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 78: Cena de memórias do protagonista, em 16mm, de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 79: Xavier Dolan em plano-detalle de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 80: Anne Dorval em plano-detalle de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 81: Anne Dorval em plano-detalle de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 82: Primeiro diálogo entre mãe e filho de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 83: Xavier Dolan de costas em plano-sequência de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 84: Xavier Dolan de costas e inscrição de plano em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 85: Plano-detalle em cena de pintura de parede em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 86: Plano-detalle em cena de pintura de parede em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 87: Xavier Dolan e François Arnaud em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 88: Xavier Dolan e François Arnaud em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 89: Anne Dorval de costas em câmera lenta de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 90: Xavier Dolan em câmera lenta de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 91: Xavier Dolan quebra pratos em câmera lenta de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 92: Estilhaços em plano-detalle em câmera lenta de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 93: Plano aberto: estilhaços de loja em câmera lenta de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 94: Xavier Dolan em câmera lenta de *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 95: Plano-detalle de textura em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 96: Plano-detalle de textura em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 97: Plano-detalle de textura (pôster River Phoenix) em *J'ai tué ma mère* (2009)
Figura 98, 99, 100 e 101: Planos-detalle de texturas em *J'ai tué ma mère* (2009)

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução | 12 |
| 1 Autoficção e subjetividade nas mídias contemporâneas | 26 |
| 2 Meio século: transformação do cinema e estética do vídeo | 51 |
| 3 Análise fílmica: a autoficção como estratégia audiovisual | 73 |
| 3.1 Vanguarda: Truffaut e Antoine Doinel | 81 |
| 3.2 Contemporâneo: Xavier e as mães | 96 |
| Considerações finais | 117 |
| Anexos (imagens) | 122 |
| Referências bibliográficas | 125 |
| Referências audiovisuais | 126 |

“Então agarre o que você tem de mais próximo: fale de si mesmo. E ao escrever sobre si mesmo comece a se ver como se fosse outro, trate-se como se fosse outro: afaste-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo.”

VILA-MATAS, Enrique em *O mal de Montanos*

INTRODUÇÃO

Pensar estratégias de ficção. Como pensá-las? Os estudos literários têm se dedicado aos processos de criação do narrador, especialmente após a consolidação do romance moderno como força motriz das narrativas ficcionais, desde o século XVIII. A relação entre ficção e romance fundou a literatura moderna e flexibilizou formas até então consolidadas de trazer à escrita os processos da imaginação do autor. No percurso do folhetim, da ficção seriada e das narrativas lineares, as inovações tecnológicas da fotografia e das imagens em movimento levaram histórias do papel às telas do cinema. Durante todo o século XX foram repensadas as estratégias de ficção, então relacionadas a novos fazeres. Os romances estavam em filmes de ficção, nos rádios, nas televisões, nos cinemas, consolidando indústrias de entretenimento.

As relações entre audiovisual e literatura foram atravessadas pelas estratégias narrativas assim que o cinema aderiu ao formato ficcional e linear de contar histórias. Nesse processo, a literatura também foi ganhando a complexidade dos formatos contemporâneos, dialogando com novas tecnologias de comunicação. Adotou-se outras estratégias de ficção e a figura do autor adquiriu papéis muitas vezes híbridos. O cinema fez o mesmo nos movimentos de vanguarda, desenvolveu formatos muito próprios de narrar, derivados de uma nova lógica de dispositivos, agora mais acessíveis ao consumo, e atualizou suas formas de fazer. O entrecruzamento das ficções em papel e das ficções em filme se deu em todo esse processo, quando a figura do autor/diretor esteve em explícito jogo de máscaras no processo de criação narrativa.

Apesar de esta pesquisa não ter o interesse de desenvolver a complexidade das relações entre literatura e cinema no processo de consolidação de linguagens contemporâneas, a confluência das atuais estratégias de narração, analisadas pela crítica literária, serão um aporte necessário para pensar a figura do autor no cinema. Afinal, algumas contaminações entre a escrita literária e a escrita fílmica estão nos meandros da subjetividade do artista como indivíduo pós-moderno, fragmentado. Os pactos de autoria com o público, derivações e múltiplos processos criativos de diretores têm atualizado a experiência fílmica no contexto da expansão midiática. Muitas pessoas

fazem filmes, muitas pessoas assistem a filmes e existe grande visibilidade em torno deste e de outros fazeres artísticos. A figura do diretor, tratado aqui como autor, está atravessada pelo veloz acesso do público à obra e às circunstâncias de produção. Dentro da cultura de expor e glamourizar vidas pessoais (por interesse próprio ou não), esse autor vê vários de seus fragmentos individuais expostos nos meios de comunicação.

Com a intensificação de novos dispositivos tecnológicos, especialmente os relacionados ao ciberespaço (LÉVY, 1999), o autor da literatura se encontrou com a indústria do entretenimento, fundando nas redes sociais, blogs, vídeos e páginas da internet, novas estratégias narrativas. Centralizando-se mais uma vez na figura do narrador, esses relatos passaram à estética das “narrativas do eu” para expor não apenas uma identidade forjada nos novos espaços públicos ou uma assinatura (DERRIDA, 2012), mas a ambiguidade de várias possíveis identidades; a ambiguidade de um narrador que se faz personagem no cinema ou na literatura, mas também na vida real. As confusões de aglutinar personagem e narrador numa figura real trouxe à tona estratégias como a autoficção, nos interstícios translúcidos entre mimese e realidade.

Essas narrativas contemporâneas do “eu” já haviam desembocado antes em terrenos pantanosos, esbarrando em conceitos problemáticos como a autobiografia. Um formato em que a ideia de narrador protagonista assume uma história como real, extrapolando o processo criativo da ficção, mesmo sem abandonar as ambivalências das representações (LEJEUNE, 2012). Até que ponto a autobiografia não teria forjado, durante todo o século XX, uma identidade inexistente, mesmo se embasando em depoimentos e fatos ditos “verazes”? Até que ponto as narrativas não se confundiram com esse “eu”, narrador da própria vida? O que a autoficção promete é não esbarrar no cartesianismo da objetividade, que separa vida e obra de um autor; ou nesse paradoxo entre ficção e realidade; falso e verdadeiro. O tema desta pesquisa abraça, então, o conceito ambíguo, mas profícuo, presente em obras contemporâneas na literatura e no cinema. Para além da “tentativa” de dar origem à própria biografia, o autor/narrador tem a possibilidade de fazer uma biografia virar ficção e vice-versa, se assim bem quiser:

A autoficção trabalharia assim para aprofundar a desconfiança platônica sobre a ficção e para desestabilizar o argumento aristotélico da impossibilidade de contaminação entre mimese e realidade. A estratégia da autoficção é mesmo a de parasitar, contaminar, conspurcar a ficção com a hibridização de seus procedimentos de atuação. (AZEVEDO, 2008: 46)

Com um debate consolidado sobre os cânones da ficção no romance e as possíveis estratégias da autobiografia, a literatura viu emergir na web processos

criativos de novos escritores. Nuances de contar a própria história sem o pressuposto de fidelidade da biografia e, ao mesmo tempo, sem a previsível invenção de um personagem no universo ficcional, colocaram essas estratégias num espaço híbrido. Foi ao emergir com condições criativas da narrativa de um “eu” que a autoficção retomou “a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para ‘performar’ a própria imagem de si que surge nos textos” (AZEVEDO, 2008: 31).

No contato com esses tipos de performances, em que ficção e persona estão misturadas, o autor desta pesquisa teve a primeira experiência com autoficção. Em 2008, *Black Swan Green (Menino de lugar nenhum)*, livro infanto-juvenil do britânico David Mitchell, foi lançado no Brasil pela editora *Companhia das Letras*. Mitchell brinca com as possibilidades da fantasia numa narrativa que se remete à adolescência de um garoto em Worcestershire, interior da Inglaterra. Para além das coincidências de cidade, datas e do perfil do garoto aos 13 anos, Mitchell afirmou ser aquele seu personagem mais pessoal, praticamente uma personificação de si. “É diferente do autobiográfico, que é quando você e todo mundo ao redor de você é representado no livro. Pessoal é quando você é representado no livro, mas o resto do livro é povoado por criações relativamente ficcionais”¹, assinalou em entrevista ao portal *Bookpage*. A declaração de Mitchell poderia servir enquanto uma das problematizações entre autobiografia e autoficção, ou não? O autor inglês disponibilizou parte do processo criativo à imprensa, revelando a personalidade de seu personagem ou as texturas “relativamente ficcionais” de seu trabalho, sem dar os devidos detalhes entre as linhas que separam realidade e ficção dentro de um projeto fantástico.

Se os acontecimentos não foram esclarecidos, no livro é possível acessar muitas cenas fantasiosas, como a aparição de seres mágicos e afins. Nesse tipo de pacto com o público fica mais fácil distinguir algumas linhas limítrofes entre verossimilhança e veracidade. À época, o romance foi resenhado por algumas das revistas de maior circulação no Brasil como obra “semiautobiográfica”. O termo se tornou comum para obras em que o teor biográfico fosse, de alguma forma, questionável. Mais uma das ambiguidades da classificação na imprensa para conteúdos que não respeitam limites

¹ Tradução livre do autor: “I make the distinction that autobiographical is when you and everybody around you is represented in the book. Personal is when you are represented in the book, but the rest of the book is peopled by relatively fictional creations”. Texto disponível em: <<https://bookpage.com/intervIEWS/8342-david-mitchell#.VvRWUuIrLIV>>. Acesso: 24/03/2016.

genéricos. Seria essa uma tentativa de chamar uma obra de “quase” autobiográfica? O que, então, assinalaria esse “quase”? Pensar o ponto limite entre o que é autobiográfico e aquilo que não é pode ser um primoroso terreno para contaminar conceitos até então consolidados pela cultura burguesa das histórias de vidas “importantes”; das histórias que merecem ser contadas; das ilustres figuras que se autobiografaram por séculos. A ideia do “quase” autobiográfico é a ideia do que não pode ser, mas “brinca” de ser. É a autoficção, portanto, desestabilizando a objetividade de relatos verificáveis, para disputar projetos de escrita do eu. Vidas que se narram, mas não se autobiografam mais.

A indiscernibilidade da palavra semiautobiografia trouxe consigo o mesmo ponto de interseção, o “entre”, da autoficção. Nem uma coisa, nem outra. Nem autobiografia, nem ficção. Se assim, que tipo de experiência o exemplo de Mitchell estaria fazendo reverberar no cenário infanto-juvenil, onde livros ingleses de gênero fantástico dominaram as duas últimas décadas do mercado por meio da indústria do entretenimento? Não seria essa uma nova estratégia para um gênero já consolidado?

As dúvidas de classificação de romances como o de Mitchell pela imprensa especializada também foram dúvidas da academia durante algumas décadas. Alguns dos desafios da literatura contemporânea, problematizados em novas estratégias de ficção, foram levantados no Brasil pela pesquisadora Eurídice Figueiredo, professora aposentada da Universidade Federal Fluminense, atuante no programa de pós-graduação em Estudos de Literatura. Durante palestra na Universidade de Brasília ², Figueiredo enumerou alguns conceitos, como a exposição dos sujeitos pelos novos dispositivos tecnológicos, as relações dos autores com a ideia de intimidade e os processos de criação em contraponto com as teorias da literatura. Ao problematizar a ideia de “ficcionalização de si”, Figueiredo expôs algumas categorias de autoficção e possibilidades de análise dos romances contemporâneos.

De acordo com a pesquisadora, o romance recente sofreu uma mudança de paradigma. Mesmo se tratando de puras ficções, alguns elementos biográficos estariam contidos num projeto autorreferente a partir daquilo que chama de “paratextos”. Capas, orelhas de livros, prólogos, prefácios, créditos, entrevistas, críticas, fotografias, etc. – alguns dos elementos paratextuais (extras ao texto ficcional), que muitas vezes acompanham venda, divulgação e acesso à obra. Essas referências indiciam uma escrita

² Não há exatidão quanto à data em que Eurídice Figueiredo apresentou na Universidade de Brasília sua pesquisa sobre autoficção. Como o encontro em questão era informal, mais próximo de uma aula aberta do Instituto Central de Ciências, este autor resolveu por registrar nesta monografia apenas uma data aproximada, a partir de transcrições pessoais da palestra. A data estipulada foi 28 de janeiro de 2013.

de cunho autobiográfico ou de autoficção. A partir disso, Figueiredo debate como francês Philippe Lejeune, de quem tirou as referências paratextuais, algumas mudanças no pacto de leitor. Se até pouco tempo os pactos eram “puros” e objetivos, como o pacto ficcional do romance e o pacto referencial da biografia, o fim do século XX explora novas possibilidades. A biografia, por exemplo, se limitava a: “isso tudo que você está lendo é possível, é verdade. E o leitor acreditava”, explica Figueiredo ³.

Com as variações do que Lejeune chama de **pacto fantasmático** ou espaço autobiográfico, essa objetividade vai se perdendo até chegar ao **pacto ambíguo ou oximórico** da autoficção. Segundo Figueiredo, o fantasma do autor que cria confusas projeções de si começava a aparecer nos **romances autobiográficos**, quando escritores publicavam ficções e textos autobiográficos conjuntamente, repetindo histórias em ambos os gêneros e mudando alguns detalhes, por exemplo. Assim, o escritor poderia brincar com a própria sexualidade, com opiniões que não afirmava publicamente, e revelar lascas de uma personalidade cuja covardia o impedira de assumir fora da ficção. Foram nos limites do romance autobiográfico, que há muito já ultrapassava a referencialidade da biografia e da autobiografia, que a autoficção foi gestada como nova estratégia ficcional. Assim as novas ficções surgiam, ficções de fatos e acontecimentos reais, que passaram a adensar o imaginário das criações na literatura do século XX.

Influenciada por essas múltiplas vozes e personas, a narrativa cinematográfica acompanhou algumas das mutações, especialmente com os enfrentamentos que o cinema industrial sofreu diante da guinada e da maior acessibilidade dos dispositivos fílmicos na segunda metade do século XX (PARENTE, 2011). O interesse por esta pesquisa, portanto, começou diante da percepção dessas possíveis relações, algumas semanas após o contato com a pesquisadora Eurídice Figueiredo na UnB. Foi ao assistir *Eu matei a minha mãe*, de Xavier Dolan, à época exibido na mostra de 2012 *CCBB em Cartaz*, em Brasília, que os conceitos levantados pela análise literária da pesquisadora pareciam também ser extensíveis ao cinema. **Se há uma narrativa fílmica, por que não problematizá-la dentro desses debates contemporâneos da literatura sobre ficção?** Em seu primeiro filme, Xavier Dolan intensificou a tal ponto a relação com a mãe que extrapolou as telas para pessoalizar seus problemas em declarações vazadas nas entrevistas e nos textos especializados da imprensa.

³ Transcrição de palestra da pesquisadora brasileira na Universidade de Brasília, em 2013.

Eu matei a minha mãe foi, sobretudo, um filme remissivo às relações do cineasta com a própria mãe. Ele sendo o diretor e ator, o personagem central da história, apesar do nome diferente (Hubert Minel), num universo inventado. Se essa narrativa se resumisse à ficção, por que o realizador teria o interesse de tornar questões pessoais públicas? Marketing? Narcisismo? Transparência do processo criativo? Existiriam aí inúmeras perguntas possíveis, mas a esta pesquisa interessa apenas uma: **não haveria em filmes como esse novas estratégias de ficção, pistas do cinema contemporâneo?**

Reconhecendo as inegáveis ressalvas das diferenças estéticas entre as experiências fílmica e literária, discutir as possibilidades da autoficção dentro da imagem em movimento também inclui o debate sobre as performances e documentos públicos de um autor/diretor que hoje dialoga com o próprio processo criativo. Com o passar do tempo, o contato do autor desta pesquisa com outros filmes foi levantando essas possibilidades de análise (com material extrafílmico, por exemplo), o que trouxe outro encontro interessante para análise: *Os incompreendidos*, de François Truffaut. O cânone francês da Nouvelle Vague também forjou uma identidade dúbia para o personagem principal, quando Truffaut declarou abertamente estar ali parte de sua infância problemática em Paris, um alterego infanto-juvenil (Antoine Doinel). Truffaut, 50 anos antes de Xavier Dolan, já havia levantado as ambiguidades da “ficcionalização de si” na escrita das imagens em movimento. O que haveria de próximo e distante entre o fazer fílmico desses dois realizadores? Teriam eles utilizado estratégias similares?

Ao visualizar as questões de autoria em ambos os cineastas e a própria estrutura narrativa de muitas criações audiovisuais, tornou-se possível nesta pesquisa questionar o exercício da autoficção na narrativa cinematográfica. Como seria a autoficção no cinema? É um conceito possível ou as respostas da autobiografia seriam capazes de fechar lacunas, seja no documentário, seja na ficção? Talvez sim, muito provavelmente não. Esta pesquisa não traz certezas, mas questões possíveis para novas análises. É no processo de contar histórias pessoais e inventadas (simuladas), não necessariamente verazes e verossímeis, que talvez novos diretores-autores tenham a possibilidade de viabilizar outras identidades de si, estabelecendo outros pactos de autoria com os espectadores. Pactos de autoria que também se concretizam (mas com o leitor) na literatura de autoficção.

Analisar as possibilidades da linguagem e da narrativa cinematográficas pode trazer novas concepções sobre gêneros híbridos no audiovisual. Afinal, imbuídas da tentativa de construir ficção a partir das histórias pessoais dos autores ou vice-versa,

algumas obras geram formas peculiares de aproximar o espectador dessa subjetividade do “eu” que narra. Uma possível fusão entre os papéis de protagonista e autor, personagem e narrador/diretor.

Em que medida isso pode ser um estímulo das atuais condições de produção, tão imersas na cultura centralizadora do entretenimento, ou apenas uma estratégia pouco debatida dentro das práticas artísticas em que as imagens em movimento se destacam desde fim do século XIX? A pesquisadora Paula Sibilia visualiza o processo tecnológico como intervenção cabível na subjetividade do autor, que busca diferentes estratégias. Atualmente tais estratégias estariam mais próximas da cultura do entretenimento, da internet e da exposição da intimidade em vídeos e diários abertos. Como isso modificaria a expressão fílmica? Ou melhor, como essas circunstâncias interfeririam numa estratégia de autoficção no cinema? Sibilia discute os blogs, vídeos e redes sociais na web, mas seu debate pode ser estendido para a experiência fílmica tradicional também, visto o atravessamento da cultura audiovisual pela intimidade e espetacularização da subjetividade no século XXI.

Aproveitando vantagens como a possibilidade do anonimato e a facilidade de recursos que oferecem as novas modalidades de mídia interativas, os habitantes desses espaços montariam espetáculos de si mesmos para exibir uma intimidade inventada. Seus testemunhos seriam, a rigor, falsos ou hipócritas: não autênticos. Ou seja, enganosas autoficções, meras mentiras que se fazem passar por pretensas realidades, ou então relatos não-fictícios que preferem explorar a ambiguidade entre um e outro campo. Apesar do pantanoso que parece esse terreno, ainda assim cabe indagar se todas essas palavras e essa enxurrada de imagens não fazem nada mais (e nada menos) do que exibir fielmente a realidade de uma vida nua e crua. Ou se, ao contrário, esses relatos criam e expõem diante do público um personagem fictício. Em síntese: são obras produzidas por artistas que encarnam uma nova forma de arte e um novo gênero de ficção, ou se trata de documentos verídicos acerca de vidas reais de pessoas como você, eu e todos nós? (SIBILIA, 2008: 29-30)

Trazendo essa indefinição circunstancial, onde a ambiguidade estratégica do processo autoficcional preenche o processo criativo, não seria interessante apenas categorizar se determinado filme é ou não é autoficção. A ideia está em ampliar a questão de gênero cinematográfico para pensar na linguagem das obras, observando instrumentos e artifícios discursivos na construção da natureza híbrida no audiovisual. Atribuir designações de ficção ou realidade também não são o interesse da pesquisa, que se mune de análises fílmicas para pensar nas expressões do diretor-autor. Assim, partir-se-á de duas análises fílmicas principais, intercalando-as com uma série de referências relacionadas, para então costurar a relação entre as obras. Portanto, vínculos e

paradoxos nas estratégias adotadas pelos cineastas escolhidos serão de grande valia para pensar na aplicabilidade teórica da autoficção nos movimentos de vanguarda do cinema moderno e nas experiências estéticas do cinema contemporâneo.

Saindo do moderno na Nouvelle Vague para a primeira década dos anos 2000, é possível confrontar exemplos e marcos históricos. Com *Os Incompreendidos*, obra-prima lançada em 1959 por Truffaut (seu primeiro filme quando então tinha 27 anos de idade), algumas questões já se confrontam nessa representação do eu-diretor-autor. Até onde a ficção tão bem executada não expõe os desejos e ímpetos de um Truffaut criança, que chama à *mise-en-scène* sua história pregressa? Nesse filme, o personagem não se encaixa em quaisquer que sejam os padrões impostos pelos grupos que frequenta, terminando condenado a fugir de seus agressores (a cidade como um todo), quando enfim tem um encontro com a câmera que o segue durante todo o filme.

François brincou diante das plateias do mundo com imagens de um ator tão fortemente idêntico a ele, que a semelhança física do ator, para além das coincidências narrativas da história do diretor e do personagem, também punha em questão “coincidências” de representação. O mesmo ator (Jean-Pierre Léaud, ícone da Nouvelle Vague) ainda apareceria em várias de suas projeções temporais sobre as lembranças, imaginários e dilemas amorosos. *Les quatre cents coups*, título original do filme, é uma expressão francesa com equivalência no português ao “pintando o sete”. A remissão aí se faz às travessuras de Antoine Doinel aos 14 anos e seus colegas de escola. Seriam essas os ímpetos pueris reapresentados de um Truffaut quase 14 anos depois? O cineasta chama à película a ambiguidade de questionar a própria vida em cena. Então vários apontamentos surgem, entre eles a dúvida sobre a própria proposta do filme. Truffaut fala de forma tão escancarada, como deixou claro à imprensa da época, sobre suas experiências de rejeição na adolescência? Ou essas são apenas interpretações da obra?

Na busca por exemplos contemporâneos, a análise segue 50 anos à frente para *Eu matei minha mãe* (*J'ai tué ma mère*, 2009), também primeiro longa-metragem do jovem canadense Xavier Dolan. O diretor e ator principal de suas ficções começou cedo, aos 19 anos, e possui vários longas bem anunciados em Cannes e Veneza. Ao debater temáticas LGBTs e assumir sua representação gay, o artista coloca em xeque a cultura pregressa de Quebec e chama à *mise-en-scène* pop o gay antes invisível em cenários e circunstâncias tradicionais. O filme é como um manifesto à adolescência incompreendida, das ameaças que partem do convívio masculino e de lições em família.

Nesse primeiro momento da carreira, Xavier⁴ assume o papel do filho insuportável na relação problemática com a mãe, tão insuportável quanto. Mesclando momentos extremamente subjetivos de imersão no personagem e de conflitos maternos (que se perpetuam como questões em *Mommy* – lançado em 2015), o diretor traz à tona a perspectiva biográfica de sua obra ficcional. Em entrevistas, Xavier fala abertamente sobre a inspiração e retoma o protagonismo em *Amores Imaginários* (2010) e *Tom na fazenda* (2013) sem as remissões íntimas do primeiro trabalho, apesar de voltar confundindo o espectador com essa presença atrás e na frente das câmeras.

Xavier atua, dirige e fala sobre si fora e dentro dos filmes. O autor, dessa forma, se remete a um lugar contemporâneo, atravessado pela estética do vídeo e pela web como matriz de informação e intimidade. Brincando de aparecer, de ser algo que não seria outro senão ele mesmo, Xavier traz novos significados à estratégia adotada por Truffaut 50 anos antes. Seria essa estratégia a de autoficção, analisada pelos contemporâneos estudos sobre as escritas do “eu”?

Quando esses dois filmes são colocados diante do buraco temporal de meio século, surgem as mudanças referenciais mais impactantes. Truffaut tinha um set escasso, poucos recursos (se compararmos a Hollywood da época), mas a câmera já se popularizava na França do fim dos anos 1950. Com ele caminhou um dos movimentos estéticos mais respeitadas do século XX, uma “nova onda” cinematográfica, da qual fez parte como realizador e crítico, função de onde partiu sua experiência inicial com o cinema. Xavier, no entanto, pegou a era da web 2.0, com uma indústria ainda mais poderosa, milhares de filmes lançados anualmente, câmeras e divulgação muito acessíveis, sem falar da sua experiência infantil como ator e em set de filmagens, com o pai. Pensando em pontos de partida tão diferentes temporal e circunstancialmente, o que teriam Xavier e Truffaut em comum? A temática da autoficção surge, então, como essa linha, não de união, mas talvez de prosseguimento e ruptura.

⁴ Decidiu-se, por conta da própria pesquisa, criar essa aproximação com Xavier Dolan e muitos dos cineastas contemporâneos, chamando-os pelo primeiro nome, não como de costume, pelo sobrenome. A opção discursiva faz referência à dimensão estética e narrativa criada pelo canadense e por muitos outros artistas na pós-modernidade, onde a intimidade brinca de ser exposta numa linguagem menos distante do espectador. A referência à intimidade como conceito atravessador das obras desses artistas cabe neste trabalho, então, como uma alusão ao próprio desdobramento do pacto autoficcional. Vemos Xavier em seus filmes ou vemos apenas um diretor e seus personagens? Este é o ponto ambíguo da cena contemporânea no cinema que será materializado pelas opções desta pesquisa. De outra perspectiva, figuras canônicas como Truffaut continuarão sendo interpeladas com certa distância, uma postura metodológica para chamar atenção a esse projeto moderno, onde, apesar das rupturas com o clássico, o diretor/autor ainda é visto com certa objetividade (como se estivesse separado do próprio projeto artístico) partindo de uma relação binária autor/obra. Truffaut e seus afins estão distantes como realizadores, menos imersos na ambiguidade da autoria – pressuposto dos projetos ambivalentes no cinema contemporâneo.

Algumas coisas surgidas no cinema de vanguarda na Nouvelle Vague foram apenas parte de necessidades estéticas que aflorariam com mais intensidade décadas depois. Se os colocarmos um diante do outro, talvez seja possível pensar pontos comuns dessa proposta peculiar: **fazer um filme sobre si mesmo sem esconder a projeção da intimidade para o público ou imprensa**. Está em textos sobre os filmes, está nas entrevistas, está na dimensão dos personagens. Xavier e Truffaut transitam na ambiguidade como linguagem da ficção, exibindo-a como estratégia para o público. As diferenças se explicitam na relação autor-obra, de acordo com o projeto artístico de ambos, o período histórico e a influência das condições midiáticas e tecnológicas.

Entretanto, como se daria essa proposta ficcional no pacto com o espectador? Parece ainda não haver uma resposta. E talvez não haja. Se a proposta é a ambiguidade de não saber em que ponto protagonista e diretor podem ser a mesma pessoa, a conclusão sobre os filmes é o que menos importaria nestaa pesquisa. A relação autor-personagem definida pelo público durante a experiência fílmica vai depender do interesse de cada um. O espectador não tem como saber se Dolan ou Truffaut apenas forjam mentiras a partir da publicidade de suas vidas pessoais ou realmente resgatam biograficamente suas experiências para encená-las em forma de ficção nos filmes.

Ainda assim, uma coisa é clara. **Em 50 anos a câmera na mão é quase uma câmera acoplada à face como um espelho ambulante**. Um cinema narcisista como de Xavier rompe e refaz os pactos de ficção estabelecidos, traz à superfície a tríade *hipster*, *pop* e *new age* como provocação de popularidade nas novas mídias. Se pensar na Nouvelle Vague é pensar em importantes rupturas com a linguagem e narrativa do cinema clássico, é possível que no cinema contemporâneo interessantes rupturas com a narrativa ficcional surjam diante de uma conjuntura centralizadora da figura do “eu” no cinema de autor. Quem será esse “eu”, mais uma estratégia ficcional ou o verdadeiro que vos narra a vida? Mais uma vez Paula Sibilia menciona o audiovisual como ponto de partida para pensar as alterações na subjetividade contemporânea:

É provável que sejam esses os motivos, também, de que hoje a vida pareça muito com um filme. Já não contamos nossas narrativas existenciais seguindo o modelo da épica, nem tampouco o de uma tragédia romântica, com longos parágrafos de esmerada sintaxe para decifrar um minucioso drama existencial. Nossos relatos autobiográficos não copiam mais aqueles romances que se liam com fruição desvelada durante horas a fio. Em vez disso, e cada vez mais, nossas narrativas vitais ganham contornos audiovisuais. Episódios triviais ou demoníacos são adestrados dessa forma; assim, os gestos cotidianos mais insignificantes revelam certo parentesco com as cenas de videoclipes e das publicidades. Ou pelo menos nelas se inspiram, e parece desejável que com elas se assemelhem. Em certas ocasiões, chegam até a se converter nesses

pequenos filmes, que são lançados ao mundo nas vitrines do YouTube, de um videolog ou de uma webcam. (SIBILIA, 49: 2008)

Sibilia se remete à morte do narrador na sociedade contemporânea, anunciada por Walter Benjamin em texto homônimo. A figura de alguém que contava histórias para grupos de pessoas é então substituída no século XIX pela figura exclusiva do escritor em sua solidão, que foi novamente substituída na atualidade, mas por alguém ainda mais invisível, apesar do paradoxo de visibilidade e aparência. Estariam todos aparentemente muito próximos, muito nítidos em suas páginas da web ou filmes caseiros. Esse alguém que se exhibe e conta histórias a partir de vídeos e publicações na internet. Alguém que inventa, registra e conta as próprias histórias o tempo inteiro, possuindo (ou não, se anônimo, mas na maioria das vezes, sim) uma leva de espectadores, comentaristas, críticos. Alguém que está exposto e, portanto, cria sentidos sem desmerecer essa condição. É o caso de cineastas contemporâneos como Xavier (e mesmo assim já era possível observar isso anos antes na Nouvelle Vague), que problematizariam, espetacularizariam, se assim poderia se dizer, ou criariam sentidos adicionais às obras lançadas no mundo a partir das próprias vidas. As referências extrafílmicas jazendo então como parte indissociável da mensagem ou da ideia do filme (entrevistas, *making of*, anúncios públicos, páginas na web, autobiografias, etc.).

O documentário *Tarnation*, por exemplo, do realizador norte-americano Jonathan Caouette, utiliza-se dessa estética dialógica com a intimidade para exhibir a própria vida e torná-la algo ambíguo entre realidade e ficção. Apesar do gênero aí ser documentário, a estratégia de se colocar como realizador e protagonista reverberou diretamente na experiência extrafílmica, a qual o identificou como mentor de sua própria vida, agora pública e encenada para as câmeras. Quem não se emocionaria, então, com a frágil criança e a mãe esquizofrênica, sofridas na narrativa espetacular. Os motivos de entrevista, então, se confundiriam. Jonathan, o garoto afeminado, o adulto gay e casado, o personagem. Jonathan, o diretor que escolheu suas melhores imagens para o filme. Jonathan, tudo isso.

Para além das experiências do cinema de ficção consolidado, escolhas e invenções estariam no projeto *Tarnation* também, forjando identidades e confundindo mimese e realidade. Jonathan, assim como Dolan, vem desse espaço contemporâneo onde o vídeo narra e cria lugares híbridos de presença e ausência, de verdade e mentira (?). Quando o lado de fora (espectadores e mundo) já não se separa definitivamente do processo criativo (mas constroem conjuntamente com o autor novas significações, de

forma mais transparente, destacável da veracidade cotidiana) com o autor-personagem, adotando a partir dessa empatia ambígua os sentidos possíveis para a vida real (ou não) desse personagem-autor. As clássicas questões de decidir acreditar ou não no que se vê.

Visualizando esse paralelismo entre obras é possível perceber, inclusive, como a experiência fílmica autoficcional não se isola na ficção ou no documentário, mas pode estar em ambos, especialmente nos contextos híbridos, como o encenado pelo documentário *Elena* (2012), da brasileira Petra Costa. Assim como Jonathan, Petra se insere no universo do vídeo, das memórias da infância registradas em Super 8 ou VHS com a família, para encenar ou inventar a relação que possui com a irmã morta. Petra é tanto uma realizadora que inventa sentidos para essa relação, como de fato alguém que sofreu a perda reivindicada pelo filme. A estratégia, então, partilha da ambiguidade não apenas por fundamentos tecnológicos e circunstanciais, mas por uma intenção de forjar uma identidade híbrida: falsa e verdadeira, ao mesmo tempo. Existente mas duvidosa, sempre duvidosa. Nessa perspectiva, Sibilia reforça a ideia de reflexo do “eu” na tela:

Entretanto, não se trata de meras “evoluções” ou adaptações práticas aos meios tecnológicos que apareceram nos últimos anos. Se observarmos todas essas mudanças sob uma nova luz, o que está acontecendo ganha o perfil de uma verdadeira mutação: em nosso espetacularizado século XXI, o jogo dos espelhos complicou-se inexoravelmente. Em vez de reconhecer na ficção da tela – ou da folha impressa – um reflexo da nossa vida real, cada vez mais avaliamos a própria vida “segundo o grau em que ela satisfaz as expectativas narrativas criadas pelo cinema”, como insinua Neal Gabler, em seu provocador estudo sobre os avanços do entretenimento e da lógica do espetáculo. Valorizamos a própria vida em função da sua capacidade de se tornar, de fato, um verdadeiro filme. (SIBILIA, 2008: 49)

Partindo desse pressuposto, de que a experiência fílmica é a experiência narrativa contemporânea de mais ênfase tecnológica e social, a autoficção se localiza num espaço de coalizão, revestida pela convergência de forças oriunda tanto da tecnologia, dos dispositivos (onde se desenvolvem a subjetividade e os processos criativos em voga) quanto das heranças culturais (onde essa subjetividade se cruza com o acúmulo de referências dos dispositivos e autores anteriores). O interesse não está em aprofundar, contudo, um estudo sobre a criatividade e a relação com a arte, especialmente com o cinema. Apesar de grandes nomes, como o sueco Ingmar Bergman, extrapolarem para as telas várias questões sobre intimidade e identidade, não havia uma estratégia claramente autoficcional na representação daqueles fortes personagens e confusos fluxos interiores. A vida de Bergman, como contemporâneo,

também foi espetacularizada, mas suas relações pessoais não foram estandardizadas por seus filmes (pelo menos não diretamente), não foram alavancas de venda da obra.

Portanto, este trabalho não pretende tratar a autoficção no cinema como uma estratégia arbitrária presente em qualquer obra de arte, devido apenas ao óbvio fato do filme se relacionar com a vida do autor. Alguém inventa, de fato, alguma coisa? Ou temos apenas ressignificações de experiências? Estas parecem perguntas até agora difíceis de responder, não cabendo nesta pesquisa. Por isso, a proposta é abandonar o lugar-comum onde todos os processos artísticos estão (a relação consigo, com as experiências de vida e a própria subjetividade) e onde a criação audiovisual passaria por um processo holístico de encenação de uma realidade. A autoficção é uma estratégia que extrapola essa encenação e dá pistas, mas não permite acesso ao âmago de um processo criativo. E as pistas estão dadas nos elementos extrafílmicos, num diálogo com a diegese das imagens em movimento. As cenas da vida real, as cenas de um filme. Quando e por que elas se cruzam? A autoficção é o lugar específico onde o híbrido é afirmado pelo autor: há cruzamento, há confusão, continuem perguntando, talvez finja uma resposta e fiquem cientes disso. A autoficção permite especulações. Ela pode ser a especulação permitida na relação pública entre autor e processo criativo.

Outra fuga desta pesquisa é em relação aos filmes com proposta metalinguística, onde se encaixam nomes como Federico Fellini e Woody Allen e até alguns filmes do próprio Truffaut, por exemplo. O processo de se remeter ao processo de fazer um filme é uma estratégia em si mesma, que até poderia ser uma categoria autoficcional, mas não abarca a totalidade da discussão maior, sobre a subjetividade, a representação e os novos métodos de ficção. Não abarca pelo simples fato deste tipo de produção se identificar como o filme que fala sobre o filme, o cineasta que fala sobre si enquanto cineasta ou *showman*. A proposta é discutir para além dessa remissão operacional do dispositivo e de uma função social, buscando o lugar do narrador, de quem conta a história, como um lugar confuso, que sai do próprio filme e visita a realidade do autor, não se findando na experiência de ficção vivenciada até boa parte do século XX com o cinema linear/narrativo e hegemônico da indústria explicitamente masculina. As relações trazidas pela autoficção ao cinema dizem respeito, sobretudo, à intimidade.

Este trabalho tem a pretensão de apresentar a autoficção como o ponto de encontro entre a proposta de ambiguidade na relação filme e realidade, encenada e inventada pelo diretor, e o possível pacto pretendido com o espectador a partir dessa estratégia. Algo intencional, usado a fim de direcionar o próprio consumo da obra como

algo confuso, onde o artista se torna uma figura borrada pela obra e vice-versa. Uma identidade múltipla como princípio de ambiguidade criado pelo filme. A partir da proposição autoficcional o autor-personagem propõe uma aproximação com esse espectador, construindo sentidos menos herméticos do que aqueles apontados pelo cinema clássico ficcional e pelas narrativas anunciadas como autobiográficas. Evitando especialmente a estética do autobiográfico; estética que representa, inventa, mas não anuncia isso no pacto proposto com o público. Imaginários escritos e não revelados.

Essa diferença entre autoficção e autobiografia é um ponto conclusivo da pesquisa, baseado no formato de estratégia adotada pelos discursos que assim se nomeiam. Enquanto a autobiografia figura no espaço de representações (assim como a ficção e a própria autoficção, que são processos criativos e forjam realidades), a autoficção transforma isso num processo menos obscuro. A autobiografia pode se intitular verídica ⁵, sem erros ou invenções, mesmo que os tenha. Ela reivindica essa legitimidade socialmente, uma autorreferência digna de crença, apesar de ser praticamente impossível, assim como a ficção reivindica o espaço inverso, onde nada é verdadeiro, tudo é inventado, apesar da realidade estar ali representada e dialógica. Diferente desses dois modos já consolidados na literatura e no cinema, por exemplo, a autoficção adota outra reivindicação, algo mais contemporâneo, que não se diz nem de verdade, nem de mentira, uma reivindicação que foge do binarismo realidade x ficção pela e para a experiência estética do autor-personagem.

Assim, ao apresentar esta pesquisa, são necessários alguns esclarecimentos. O tempo hábil para fazê-la está longe do ideal e as divagações aqui propostas abrem leques às perguntas, muito mais do que às conclusões. A metodologia é atravessada pela revisão bibliográfica e pela análise fílmica, reunindo considerações críticas sobre o processo. Considerando-se isso, as reflexões foram divididas segundo um desenvolvimento teórico mínimo acerca da autoficção, dos novos paradigmas tecnológicos para a imagem em movimento, das novas mídias e da análise fílmica dos

⁵ Esse status da autobiografia, que se encontra com o discurso biográfico e verificável, erige o debate sobre a veracidade de fatos e acontecimentos que perpassam histórias de vida. Pensando nas consequências legais que pode haver no desvelamento da intimidade de alguém, esse espaço “biográfico” é salvaguardado tanto pela noção de autoridade quanto de protagonismo. Existiriam, em tese, donos das histórias, das histórias verídicas, histórias reais. Levando em consideração que a narração dessas histórias implica em consequências diretas diante de instituições como o Estado moderno, gêneros como a biografia e autobiografia devem às noções burguesas de privacidade, pureza e verdade. No Brasil, por exemplo, até pouco tempo houve um longo debate sobre a alteração da lei das biografias pelo Supremo Tribunal Federal, quando um grupo de músicos, entre eles Caetano Veloso, se indispôs diante do Sindicato Nacional de Editores de Livros, que pretendia liberar as biografias da autorização dos biografados. O debate trouxe à tona implicações do conteúdo biográfico na esfera pública.

filmes supracitados. O primeiro capítulo trará os diálogos de algumas pesquisadoras brasileiras sobre os processos de ficcionalização contemporâneos. O segundo abordará o debate sobre a subjetividade atual (SIBILIA, 2002 e 2008) nas mídias, ainda nesse cinema emergente na estética do vídeo; o cinema de dispositivo (PARENTE, 2011). E por último a análise fragmentada das experiências de Truffaut e Xavier, acompanhados por cineastas modernos e contemporâneos que tenham diálogos com o trabalho.

“Vida e escritura são instâncias paralelas, mas também contraditórias,
pois uma sempre parece excluir a outra”

KLINGER, Diana em *Escritas de si, escritas do outro*

1 AUTOFICÇÃO E SUBJETIVIDADE NAS MÍDIAS CONTEMPORÂNEAS

Muitas questões envolvem o “retorno do autor” e a condição do sujeito contemporâneo para culminar nas atuais estratégias de ficção. Segundo Diana Klinger, a autoficção está inscrita no âmago de um paradoxo alavancado no fim do século XX: “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2012: 24). Por isso a pesquisadora argentina avança do contraste para pensar as relações entre **ficção** e **performance de si** – interesse das especulações deste capítulo. Para isso, há um processo que chama de desnaturalização do sujeito, ordenança que se relaciona com a crise do contemporânea da relação sujeito-objeto/autor-obra. Ao inventariar algumas importantes questões estéticas na contemporaneidade, a autoficção permeia debates sobre o exibicionismo da cultura midiática e é atravessada, como fragmento de um longo processo, pelo contexto discursivo da crítica filosófica do sujeito, que havia declarado a morte do autor.

Ao destacar o paradoxo desse fenômeno contemporâneo, Klinger esfacela o autor da autoficção a fim de pensar novas formas de representação das escritas de si, performadas em esquemas completamente diferentes da estrutura clássica. Assim, “uma primeira aproximação à escrita de si na ficção contemporânea deveria, sem dúvida, inscrevê-la no espaço interdiscursivo desses outros textos – não-literários – da cultura contemporânea, que evidenciam que esta ficção está em sintonia com o clima da época (*Zeitgeist*)” (KLINGER, 2012: 19). O espaço interdiscursivo da atualidade funda os esquemas da performance de autor e é o espaço condensado pela esfera midiática,

“marcada pelo falar de si, pela espetacularização do sujeito” (LOPES apud KLINGER, 2012: 18). Apesar da cultura da exibição atravessar a estética dos discursos atuais do “eu”, as escritas de si remontam, como linguagem, a várias operações anteriores, como aponta Michel Foucault sobre a Antiguidade greco-romana, quando o “eu” não era apenas assunto de uma escrita, mas tinha na escrita de si um processo de formação de si:

O papel da escrita é constituir, com tudo que a leitura constituiu, um ‘corpo’. E é preciso compreender esse corpo não como um corpo de doutrina, mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida em forças e sangue (FOUCAULT, 2004: 152 apud KLINGER, 2012: 24)

O filósofo fala desse corpo como identidade a partir de algumas das primeiras formas de escritas de si, neste caso a *hupomnêmata* (textos que vinham a compilar citações e fragmentos de discursos alheios) e as correspondências, dos séculos I e II. O paradigma da compilação de identidade e da vida de um corpo que escreve é, para o ato de inscrição, um dos fundamentos da estética do falar sobre si, de representar papéis e das definições de identidade, partindo da exclusão ou seleção da alteridade. A arte contemporânea ainda é, da mesma forma, atravessada pela necessidade de se circunscrever à identidade, a uma marca compilatória individual na cultura burguesa do cânone. Portanto, esse processo de inscrição que transforma experiência em conteúdo pessoal escrito não é uma ferramenta exclusiva das escritas de si da atualidade.

Klinger, ao mencionar esse paradoxo de vida e inscrição, já herdado de outros períodos históricos, está problematizando menos a condição e mais o deslocamento do autor, agora decidido a desvelar-se publicamente numa esfera pública, se assim for necessário, para provar o valor de sua obra; ou simplesmente para causar e vender. Fala-se, portanto, do contexto contemporâneo: o entorno, a mídia, a internet, os novos dispositivos fotográficos, a exposição da intimidade. Nesse processo, a autoficção dizima obrigações com a veracidade das escritas compromissadas. E o autor abandona as preocupações por se representar fidedignamente ou não, para deixar ou falsear pistas da própria vida em suas incursões pela linguagem.

Essa confusão contemporânea ocorre com a explosão da “ego-literatura”⁶ dos

⁶ Termo cunhado pelo professor e pesquisador francês de literatura contemporânea Philippe Forest, na obra *Le roman, le je (O romance, o eu)*, e usado por Klinger como contexto de surgimento da autoficção. A ideia de ego-literatura se correlaciona com a de falso romance, aquele que não respeita mais o pacto romanesco, inserindo-se numa narrativa também factual. No ensaio *A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?*, Jean-Louis Jeannelle observa a problematização de Philippe Forest sobre o romance contemporâneo, que partiria de um “novo naturalismo íntimo” ou de uma “ego-literatura” indigente.

anos 1970 e 1980, mas não abandona a noção holística das inscrições do eu ou das escritas de si, “que compreende não somente os discursos assinalados por Foucault, mas também outras formas modernas, que compõem uma certa ‘constelação autobiográfica’: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu” (KLINGER, 2012: 34). A ideia de constelação autobiográfica erige uma das polêmicas do século XX, por onde, obviamente a autoficção tem de passar. Diz-se que desse atravessamento se deu a atualização das estratégias de ficção de si na contemporaneidade, privando-as de se moverem sobre os extremos: onde toda obra literária é autobiográfica e onde a autobiografia pura não existe. Ou seja, em que todos esses textos, no fim, falam sobre um autor que inventa sobre si mesmo, fundindo suas várias biografias com ficções.

O abismo entre a inscrição da linguagem e a experiência do autor nas histórias de vida (quando tudo que se narra não é fidedigno, mesmo tentando ser) incentivou o debate sobre os limites da autobiografia e, conseqüentemente, da ficção. As estratégias de autoficção surgiram como procedimento de reação a essa estética binária partindo dos paradoxos da experiência narrativa. Foi das provocações conservadoras do *Pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune na década de 1970 que as desigualdades entre romance e autobiografia foram problematizadas como superáveis. Em seu primeiro ensaio, o francês se manteve polêmico sobre os limites verificáveis da escrita de si:

No romance, o compromisso com a realidade é *flou*, diferentemente da autobiografia, em que o pacto de veracidade traz conseqüências legais para o autor (ele é responsável pelo que afirma, seja isso verdade ou não, ele terá de se justificar, pois está comprometido). Tal comprometimento é impensável no campo romanesco, em que o princípio de invenção e de não-identidade caracterizam o gênero. Os estudos lejeunianos causaram (e causam, até hoje, para os mais desavisados) muita polêmica no campo da Teoria da Literatura. É uma atitude ingênua julgá-lo pelas suas primeiras pesquisas, tão necessárias num determinado momento sócio-histórico para valorizar a autobiografia e repensar o papel do autor na literatura. (FAEDRICH, 2014: 19)

Lejeune, dentro de uma expectativa definidora, colocou o pacto autobiográfico do escritor com o leitor através da lógica onomástica: narrador, protagonista e autor teriam, em tese, a mesma identidade se a ideia fosse fazer uma autobiografia. O pesquisador propõe o nome próprio como lugar de articulação entre o autor e a narrativa, mesmo nos desdobramentos possíveis de um nome: “o pseudônimo é simplesmente uma diferenciação, um deslocamento do nome, que em nada muda a identidade” (LEJEUNE, 1975 *apud* KLINGER, 2012: 36). Na ideia de um contrato de

Assim, não apenas a autobiografia teria o poder de questionar modelos híbridos, visto que a ficção reivindicou o mesmo espaço com a factualidade e a personalidade das narrativas do autor-protagonista.

identidade selado pelo nome próprio, Lejeune passou a considerar a autobiografia como parte de um **pacto referencial** (pacto também usado para a biografia), que se submeteria a uma prova de verificabilidade. Só décadas depois reconheceria que o discurso autobiográfico, fundado na memória do sujeito, também possui limites para a verificação. “Uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que a diz” (LEJEUNE, 1998 *apud* KLINGER, 2012: 37). Entretanto, mesmo ao longo dessas mudanças temporais, o pesquisador francês se manteve fixo sobre a noção de pacto referencial para pensar a autobiografia. No processo, deslocou a autobiografia para o que chamou de **espaço biográfico**, um “reservatório das formas diversas em que as vidas se narram e circulam” (LEJEUNE, 2013 *apud* FAEDRICH, 2014: 22), onde figurariam vários gêneros fundados na noção de um acordo que promete revelar a verdadeira vida do autor a partir da escrita.

Em 1977, o escritor Serge Doubrovsky reagiu às declarações de Philippe Lejeune sobre a inexistência de um pacto onomástico no romance (ao se afirmar a ausência de exemplos onde narrador, autor e protagonista de uma ficção partilhassem a mesma identidade) e escreveu um livro com a ideia de preencher o vazio provocado por Lejeune. Ao fazer isso, Doubrovsky deu o primeiro impulso teórico do século XX rumo à **autoficção**, termo que cunhou junto ao romance *Fils*. Nele se espalhou com o próprio nome por todos os papéis estipulados na noção de Lejeune sobre autobiografia, mas fazendo ficção. “Foi à frente de um dos meus quadros que Serge Doubrovsky teve a ideia, para encher uma casa que eu dizia (imprudentemente) vazia, de inventar a mistura que ele nomeou ‘autoficção’” (LEJEUNE, 2013 *apud* FAEDRICH, 2014: 20). Apesar de aquele não ser o primeiro exemplo de uma estratégia autoficcional, a reação de Doubrovsky constituiu terreno instigante aos novos estudos da ficção contemporânea.

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FAEDRICH, 2014: 20)

Na pesquisa da brasileira Ana Martins Faedrich, são levantadas algumas das principais diferenças entre autoficção e autobiografia. Parte-se desse contraponto inicial entre Doubrovsky e Lejeune para então incluir novas perspectivas. “A autoficção não é

um relato retrospectivo como a autobiografia pretende ser. Pelo contrário, ela é a escrita do tempo presente, que engaja diretamente o leitor nas obsessões históricas do autor.” (FAEDRICH, 2014: 22). Remetendo-se à fragmentação do personagem/autor, Faedrich coloca a autoficção no terreno da escrita atualizada, que se modifica diante das transformações do sujeito que escreve e não abarca a totalidade da vida, ou mesmo a linearidade dela. O autor expõe, assim, “sob a aparência de uma continuidade do eu, as fraturas absolutas” (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FAEDRICH, 2014: 22). A autoficção não é a recapitulação da história do autor, ela traz à tona fragmentos, pequenas vazões, impossibilitadas de ocupar linearmente uma narrativa como a de o teor ordenador, a autobiografia. O texto, então, é mais orientado pela ficção de si, mesmo que a onomástica esteja presente nos elementos da narrativa. Por isso, o debate suscitado por Doubrovsky colocou a autoficção como “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia, na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (VILAIN, 2005 *apud* FIGUEIREDO, 2011: 22).

Numa análise de *Nós os mortos* (1999), versão reduzida da tese de doutorado do professor brasileiro Denilson Lopes, que adota a prosa ficcional erudita como forma de colar o narrador ao seu objeto de estudo (a melancolia), Diana Klinger constata que a sensibilidade debatida como tema do texto permeia a própria escritura dele, num processo de autoexaminação. “É a arte que me conduz para dentro de mim e para o mundo, para a ciência e para a religião, para o pensar e para o sentir, minha teoria e minha prática, possibilidade frágil, desesperada de algum beleza. É por esse pouco de beleza que eu vivo (LOPES, 1999 *apud* KLINGER, 2012: 32). De acordo com Doubrovsky, as texturas da autoficção se compõem numa história onde “a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional” (*apud* FAEDRICH, 2014: 26). Noutro livro de Denilson Lopes, *O homem que amava rapazes* (2002) Klinger analisa esse vazamento na escrita de si, em que o autor foge da cientificidade e da precisão metodológica para imergir numa ficção que dê alguma voz a esse narrador negado pela objetividade e pela distância. No trecho que segue abaixo, fica nítida a escrita do presente, dos fragmentos de si num processo de autoanálise remissivo à história de vida, ainda que profícuo no universo de ficcionalizar-se:

Antes escrevia para explicar, me justificar; maquiava sentimentos com ideias e teorias, me escondia por trás do professor. Pegava os restos de leitura e construía textos, me criava uma impostura, o intelectual iniciante. O que resta agora sou eu diante do texto. Não quero mais ideias como muletas ou escudos,

que elas morram se não forem vivas, se não fizerem o mundo falar. Troco de roupas. Me sinto desafiado, inseguro. Mergulho na experiência (LOPES, 2002: 77 *apud* KLINGER, 2012: 32)

A beleza do fragmento vem na possibilidade contemporânea de desvelar-se na publicação escrita, excluindo os julgamentos possíveis sobre veracidade e autenticidade. O primeiro oriundo das instituições jornalísticas e dos escritores de biografia, que estruturaram a verificação de fatos e acontecimentos nas histórias de vida. Já o segundo como reminiscência da voz do romance e dos grandes nomes da literatura, que aceitaram e exploraram a ideia da criação dissociada da vida do autor. Essa autenticidade levanta a criação como processo e objeto de ficcionalizar o mundo, não de ficcionalizar-se. Com a autoficção transforma-se, então, a estratégia de ficção antes relacionada à autenticidade numa força motriz dos relatos pessoais.

Durante alguns anos, Doubrovsky tentou manter-se dono da autoficção, postulando-a não como invenção, mas como matéria autobiográfica. A questão é que assumiu um paternalismo sobre o termo que logo foi rechaçado pela comunidade literária, obrigando-o a repensar os domínios do conceito. Numa entrevista à Ana Faedrich para a pesquisa de doutoramento *Autoficções* (2014), Eurídice Figueiredo afirma que “a autoficção tomou muitos rumos, diferentes daqueles postulados por Doubrovsky, portanto há muitas facetas da autoficção atualmente” (FAEDRICH, 2014: 26). A ampliação dos conceitos de autoficção pós-Doubrovsky aumentaram o poder da ficção sobre as histórias de si, derrubando paredes ainda latentes na geometria do cartesianismo lejeuniano-doubrovskiano. Uma das propostas contemporâneas é a de Vicent Colonna, que expandiu a estratégia autoficcional para diferentes gêneros, desmantelando-a em fantástica, intrusiva, biográfica e especular. Neles, há qualquer composição onde o escritor “se inscreve sob seu próprio nome (ou um derivado indubitável) em uma história que apresenta as características da ficção, seja por um conteúdo irreal, por uma conformação convencional (o romance, a comédia) ou por um contrato passado com o leitor. (COLONNA, 2004 *apud* FAEDRICH, 2014: 27).

A inscrição do “eu” na autoficção pode surgir das experiências do autor, entretanto, perde-se o suposto controle sobre a escrita, que não se prestaria mais ao real como pacto. Portanto, a ideia serve sobretudo à ficção, como “uma ‘história’ que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, nunca aconteceu na ‘realidade’, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola” (DOUBROVSKY, 1988 *apud* FAEDRICH, 2014: 30). Esse deslocamento das histórias

de vida propõe na autoficção um **pacto oximórico**, contraditório e ambíguo. Pois a verificação dos fatos e acontecimentos levantados pelo autor, que também se coloca como personagem principal, não é mais possível desde a crise instaurada na ideia de tutoria da obra, após a morte do autor anunciada por Roland Barthes na década de 1960.

Há uma ruptura com o pacto autobiográfico de Lejeune, mas mesmo o pacto ficcional do romance não dá conta das novas estratégias. “Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura marcado pela ambiguidade, numa narrativa intersticial” (FAEDRICH, 2014: 31). Se não pode ser totalmente ficção, nem totalmente autobiografia, a ideia da autoficção como escrita de si atinge a zona cinzenta, o entre-lugar. Eurídice Figueiredo menciona também o **pacto fantasmático** pensado por Philippe Lejeune para o romance autobiográfico, gênero que se tornou mais uma das possibilidades de relação com a autoficção. Esse pacto, também chamado de **pacto zero**, é “indeterminado, em que não só a personagem não tem nome, como o autor não propõe nenhum tipo de pacto, nem o romanesco nem o autobiográfico. A diferença entre a autoficção e o romance autobiográfico é que o jogo da autoficção é (quase sempre) intencional e declarado” (LEJEUNE *apud* FAEDRICH, 2014: 124). Essa intencionalidade de brincar com os limites, que forja ambiguidades está mais próxima de um pacto de leitura ambíguo, mais do que a ideia de um escritor fantasma, que fala de si mas não quer deixar isso claro. Na autoficção, as declarações públicas dos autores se remetem a essas infinitas possibilidades não mais fantasmas, mas concretas.

Um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma vida verdadeira, o texto, pelo movimento de sua escritura, se desaloja instantaneamente do registro evidenciado do real. Nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, funciona no entre-dois, num afastamento constante, num lugar impossível e indescritível exceto na operação do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio (DOUBROVSKY, 1988, p. 69-70 *apud* FAEDRICH, 2014: 31)

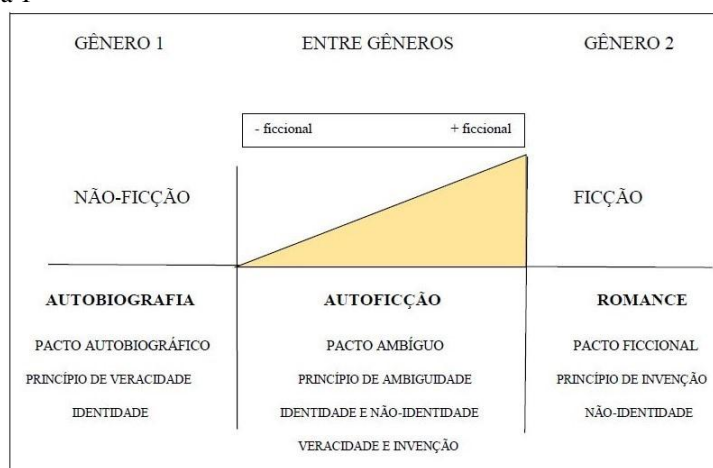
Se o texto opera e influi na maneira de visualizar uma vida, significa que essa ficção também foi transposta para os territórios antes verificáveis da realidade. O autor da autoficção deixa perguntas, lacunas que podem embasar confusões na relação com o leitor. Será que o narrador viveu mesmo aquilo que escrevera? Ou teria sido um fragmento de experiência transfigurado em ficção, algo impossível de avaliar? A escritora Ana Letícia Leal, em entrevista a Ana Faedrich, acredita que “a autobiografia é um gênero constituído, enquanto a autoficção está presente em diferentes graus, desde a autobiografia até a ficção mais distante do que se considere a realidade” (LEAL *apud* FAEDRICH, 2014: 31). De acordo com essa perspectiva, o entre-lugar da autoficção é

completamente variável, segundo as estratégias e exibições do autor da trama. Na literatura contemporânea, o espaço entre o romance e a autobiografia é o lugar onde estariam presentes várias camadas das práticas autoficcionais, com diferentes graus de veracidade e suposta verificação; com diferentes procedimentos de ficcionalizar-se. Por isso, ficaria difícil pensar num modelo estanque para a autoficção. Talvez o maior risco, como esclarece Leal na mesma entrevista, seja igualá-la à autobiografia:

Dizer que autobiografia é o mesmo que autoficção seria dizer que a biografia é igual ao romance. Não é. Sabemos do componente ficcional presente em toda biografia, como ademais em todo discurso, mas são textos de natureza diferente. Então, eu prefiro chamar de autoficção toda escrita de si que invente sobre o eu biográfico. (LEAL *apud* FAEDRICH, 2014: 31)

De acordo com o pesquisador Sebastian Hubier, a autoficção seria, portanto, anfibológica (*amphibologique*). Estaria num percurso de ir e voltar entre o escritor que autobiografa e aquele que se esconde, ou se fantasia – daí o espaço entre os pactos referencial e fantasmático de Lejeune. Isso se remete à relação que o autor desenvolve com o personagem, apesar de nem sempre o nome de um elemento estar explicitamente ligado ao do outro. O fato de não estar explícito não suprime a relação desenvolvida entre as duas categorias, quando a autoficção se constitui na identidade onomástica para relacionar os fragmentos de vida. Em algum momento, o autor emprega uma afirmação de si, mesmo que depois a obra se preencha por “não-ditos”. Segundo Hubier, a autoficção é “uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os eus que o constituem”. (HUBIER, 2003 *apud* FAEDRICH, 2014: 43). Esses vários “eus” estruturam reflexões que relacionam autoficção, psicanálise e intimidade, por exemplo. E o entre-lugar talvez seja um ponto mais denso, acusador de profundidades e camadas, disponível na ascensão da estratégia contemporânea. O quadro de Ana Faedrich representa essas escalas entre os pactos consolidados (2014):

Figura 1



À procura de si mesmo, o autor na autoficção acaba por expor os meandros do inconsciente. Doubrovsky provocou as relações entre a análise do inconsciente e a escrita autoficcional para falar da experiência em seus romances como uma experiência de cura a partir do trauma. O interessante desta relação é que, “para a psicanálise, história (biográfica) e ficção não são dois polos de uma oposição [...] o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma *ficção de si*” (KLINGER, 2012: 47).

Partindo dessa ideia, não há verdadeiro nem falso no discurso, mas uma ficção que satisfaz a necessidade do sujeito ao expô-la. Por isso, Doubrovsky usa a produção de subjetividade na psicanálise para derivar a autoficção. Essa relação não opera na crença de uma verdade ou essência na ficção, mas de que tanto a psicanálise quanto a autoficção separam “verdade” de “fato” para propor outra noção de verdade: “Se a verdade de um sujeito é a ficção que dele rigorosamente se constrói, a verdade da ficção é fictícia” (DOUBROVSKY, 1988 *apud* KLINGER, 2012: 47). Isso faz o leitor limar uma vontade de verdade sobre o autor-personagem, vontade criticada por Nietzsche no início da crise que o sujeito sofreu, já no século XIX. O verdadeiro na autoficção, assim como na psicanálise, não é o verídico: “em relação à autoficção este conceito não coincide com verdade autobiográfica, nem portanto com a verdade como alguma coisa verificável” (KLINGER, 2012: 47). A verdade possível está na ficção que o autor cria para si mesmo e, por consequência, para os outros. É uma verdade forjada e, no caso da autoficção, simulada como identidade ambígua.

Sendo assim, essa identidade só pode ser fragmentada. A cientista social Camille Renard, ao analisar o romance de Doubrovsky, vê nessa postura de colocar em xeque a própria identidade um possível fundamento das imagens coletivas, ou do espírito de um tempo (*zeitgeist*). Enquanto uma escrita de “cura” e das neuroses da individualidade contemporânea, a autoficção associaria o inconsciente à análise e à escrita de si, pessoalizando acontecimentos que culminariam nas tessituras do contexto traumático:

A escritura da cura analítica expressa, graças à autoficção, o inconsciente do autor/narrador. Depois que a psicanálise atacou a noção de identidade pessoal que funda tradicionalmente a escritura do eu, a ambição da autoficção consiste em renovar o gênero autobiográfico. Mas ao estabelecer uma escritura do inconsciente, “pós-analítica”, Doubrovsky realiza um discurso sobre o significado sociocultural de sua obra. A autoficção literária revelaria as evoluções de um indivíduo contemporâneo à identidade equivocada. (RENARD, 2010 *apud* FAEDRICH, 2014: 37-38).

A escritora judia Régine Robin, analisada pela brasileira Eurídice Figueredo no artigo *Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção*, onde a noção de autoficção extrapola do texto para o a vida (bioficção) e da vida para a web, é um dos exemplos já consolidados dessa relação entre experiência traumática e escrita de si. Muitas de suas narrativas questionam a “judeidade”, como signo de um deslocamento sociocultural imposto pela guerra. Na escrita de Robin, as fronteiras entre narrador, escritor e personagem se tornam porosas e permitem passagens. Artista e instalação estariam fundidos (ROBIN, 1997 *apud* FIGUEIREDO, 2011). A autoficção adquire, assim, o desejo de ocupar todos os lugares, desempenhando todos os papéis, transfigurando-se como a figura mitológica de Proteu, que foge do encontro sem contar a verdade:

“Representar todos os outros que estão em mim, me transformar em outro, dar livre curso a todo processo de virar outro, virar seu próprio ser de ficção ou, mais exatamente, esforçar-se para experimentar no texto a ficção da identidade; tantas tentações fortes, quase a nosso alcance e que saem atualmente do domínio da ficção” (ROBIN, 1997: 16 *apud* FIGUEIREDO, 2011: 22)

Robin afirma, sobretudo, que a autoficção é ficção: o sujeito inscrito à narrativa é fictício por conta da narrativa, existe na linguagem. Não haveria equivalências reais entre a consciência inacessível do escritor e o sujeito fragmentado e disperso, disseminado da inscrição. A autoficção estaria mais interessada em embaralhar marcas e sinais, refinando efeitos de polifonia a partir de diferentes procedimentos de escrita de si, que infundem uma dinâmica de busca e de referencialidade com o autor, sempre impalpável. As pistas desse autor dialogam com o que não há de concreto na ficção, abrindo caminhos a várias experiências de eu. É instigante pensar como se dá a projeção desse autor na escrita de si e a construção do ser-ficcional, ou ainda, desse duplo, *multi-ficcional*. A autoficção disponibiliza um pouco mais do processo de escrita, de estar fragmentado, construindo-se pelas próprias tensões que atravessam a identidade do autor e seus personagens na ficção. A pesquisadora Luciana Hidalgo avalia que o exercício autoficcional se envolve com a urgência da situação pessoal do autor:

No caso da autoficção, talvez o que realmente interesse seja a carga de sugestão ontológica do neologismo; a pulsão do eu, da expressão do eu, tão urgente que o faz ultrapassar todos os limites. Isto é, o neologismo parece avalizar autores, mas o que os move, e inspira, no fundo, em vários casos, é a urgência de sua situação pessoal – e do registro desta, que em geral supera o puro depoimento. (HIDALGO, 2013 *apud* FAEDRICH, 2014: 36)

A pessoalidade da autoficção está inserida no contexto de uma urgência que diz respeito à intimidade, entretanto, que também dialoga com as exposições de si na

cultura midiática. Por isso, intimidade e espetáculo constituem o que se considera o **impulso autoficcional** contemporâneo, característico de um contexto social marcado pelo ato de confessar, como alerta Michel Foucault: “passou-se a uma literatura ordenada em função da tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade que a própria forma de confissão acena como sendo o inacessível. (FOUCAULT, 2010 *apud* FAEDRICH, 2014: 111). A perspectiva de tom confessional dialoga com o deslocamento narcisista da cultura midiática contemporânea, onde as disputas por visibilidade apontam à obsessão pelas imagens de si, à autopromoção e às tendências exibicionistas em vários meios de comunicação. Ana Faedrich traz Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo*, ao debater o contexto das representações de si na exposição do autor: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997 *apud* FAEDRICH, 2014: 101).

Numa pesquisa de Ana Domingos e Taíssi Cardoso sobre o narcisismo na prática de autoficção, destacam-se as condições técnicas e sociais que levaram o autor à desejar essa visibilidade, num novo estágio de subjetividade social. Analisado pelo filósofo Gilles Lipovetsky como um processo de personificação que segmenta as mobilizações da esfera pública e transfiguram o ego em algo perdido e fragmentado, essas referências de subjetividade tornam-se duvidosas e esvaziadas de conteúdos definitivos. “O narcisismo inaugura a pós-modernidade, a última fase do *homo aequalis*” (LIPOVETSKY, 2005 *apud* DOMINGOS, CARDOSO, 2015: 3). Segundo as pesquisadoras, narrativas de si exploram elementos de um contexto contemporâneo onde há uma “superexposição da intimidade” e apelos à evasão da privacidade. Trabalhando na lógica do pós-humano de Vilén Flusser, Domingos e Cardoso demarcam um indivíduo-autor “que não pode escapar ao impacto cognitivo e social que o ciberespaço e a cultura digital ocasionaram. É um sujeito que narra a si mesmo para, em seguida, negar-se [...] um novo Narciso apaixonado por aquilo que ele não sabe que (não) é.” (DOMINGOS, CARDOSO, 2015: 14). No processo de ficcionalizar a própria vida, o narrador contemporâneo se fragmenta, desterritorializando-se, para em seguida se centralizar na figura performática que anuncia percursos e unidades em público.

Mas seria o fenômeno narcísico da autoficção apenas contemporâneo? Ana Faedrich aponta uma mudança de cenário para o autor, que agora se vê exposto ao extremo em diversas mídias, desejando isso, inclusive. Entretanto, as condições da

escrita de si apontam para esse comportamento muito antes do ciberespaço. Talvez a relação entre autoficção e mídia seja poderosa porque os exageros de publicizar a própria vida vigoram como um das forças motrizes na estética contemporânea. “A relação entre a escrita autobiográfica e o mito de Narciso é antiga [...] no *Dictionnaire de l'Académie* de 1878: ‘O relato da vida de uma pessoa feito por ela mesma, a encenação de um ego apaixonado por sua personalidade’” (VILAIN, 2005 *apud* FAEDRICH, 2014: 102). Não seria possível dissociar uma escrita de dentro do espaço biográfico, definido por Philippe Lejeune, dessa paixão por si. Em entrevista para o trabalho *L'autofiction en théorie*, o pesquisador cria uma metáfora entre narcisismo e colesterol, dizendo que há um bom, outro ruim, e há de se viver com os dois. “Se produzimos apenas o colesterol ruim, não funciona mais. Mas, sem narcisismo, a vida não é possível” (LEJEUNE *apud* VILAIN, 2009 *apud* FAEDRICH, 2014: 105).

Essa estética narcísica não é necessariamente algo negativo, dando-se como processo de trazer à tona do interior para o exterior, do forjar em público, mas também de criar, questionar, pensar sobre o interior, como analisa Ana Faedrich: “Em outra visão do mito de Narciso, relacionamos com a literatura de introspecção, onde se percebe uma busca do sujeito, através da narrativa de si, por autocompreensão, meditação e reflexão” (FAEDRICH, 2014: 103). Interior e exterior, num diálogo do eu com os outros. Diana Klinger pressupõe nas práticas de autoreflexividade expositiva das narrativas do “eu” o que chama de *dramatização de si*. Neste conceito, visualiza um sujeito duplicado como no palco teatral, ao mesmo tempo sendo real e fictício, pessoa e personagem. Por isso, a pesquisadora questiona o reducionismo do pacto de Lejeune quando associa nas escritas de si uma coincidência entre pessoa real e personagem textual. Klinger anuncia uma dramatização que “supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de performance” (KLINGER, 2014: 49).

Ao trazer o conceito de performance às práticas autoficcionais, Klinger possibilita alguns avanços na forma de pensar esta pesquisa. Pois é provocando a noção do trabalho em processo que a arte contemporânea encontra novas formas de representação, inclusive no cinema. As escritas de si adquirem o papel de forjar um ambiente profícuo à atualização do indivíduo como artista e pessoa, em relações onde não só se expõe, mas pensa e questiona a exposição; é atravessado por ela. Klinger quer trazer ao debate o conceito de *performático* de Judith Butler, ao mesmo tempo que usa a arte da performance como referência. O termo, originado nos anos 50 como ideia de

superação sobre a dicotomia arte/vida, assume diferentes significados nas ciências humanas, revelando o “caráter profundo, genuíno e individual de uma cultura” (TAYLOR, 2003 *apud* KLINGER, 2014: 49). Ao mesmo tempo, pode ser expresso pelo caráter da encenação, quando assume o conceito de performático (artificial e construído) proposto por Butler. Seria um “estilo corporal, um ato, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde performativo sugere uma *construção dramática* e contingente de sentido” (BUTLER, 2003 *apud* KLINGER, 2014: 49).

Butler discute o performático partindo das encenações de papéis sociais de gênero, aludidos como garantia de identidade para manter “os propósitos de regulação da sexualidade dentro do marco obrigatório de sexualidade reprodutiva” (KLINGER, 2014: 49). Dentro dessa noção, o performático trazido por Butler pretende certa desconstrução mitológica, ao considerar a performance de gênero a cópia da cópia, sem original. Klinger trabalha, então, na ideia de performatividade para pensar os artifícios de comportamentos que se exercem duplamente e que precisam de repetição e ensaio; aqueles que as pessoas treinam para desempenhar. Nesse sentido, o conceito de performance exibiria o caráter mimético da construção de imagens de autoria. Não havendo um sujeito original, ficam as (re)produções de subjetividade, tanto vindas dos textos quanto da atuação pública do autor. Sujeito de uma performance, esse autor representa papéis, inclusive na “vida real”, e por isso cria ilusões de presença, de um verdadeiro acesso ao lugar do qual emana a voz autoral. Esta nuance da presença, do lugar que fala é que há de autobiográfico na autoficção, segundo Klinger, e por isso “a autoficção adquire outra dimensão que não a autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, senão resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’” (KLINGER, 2014: 50).

Ainda na questão, a pesquisadora explica que tal condição construtiva do sujeito aproxima a autoficção também da arte da performance. De acordo com Peggy Phelan, em *A ontologia da performance*, o corpo que cria está em desaparecimento, por isso a performance se constitui como um fazer em processo de desaparecimento, condicionando a criação à presença e à análise, em que repetições e reproduções não capturam a execução. Phelan afirma que esse lugar de desaparecimento da performance é o mesmo lugar onde o feminino esteve na história formal, por isso a relação entre feminino e performance, entre performance e presença. Ao comparar o teatro tradicional e a performance, Klinger estipula a nuance que também separa ficção de autoficção, respectivamente. Se na cena teatral há a impossibilidade de “ser” e “representar” ao

mesmo tempo, o ator passa a signo de uma ficção, gerando a cisão ator/personagem. Mas isso soa falso, já que o ator não estará apenas atuando, mesmo caso represente a si, da mesma forma que não será 100% um personagem. De acordo com Klinger, isso acontece porque essa imagem existe dentro de outro paradoxo: a ilusão espaço-temporal da cena e da narrativa, do teatro e da ficção. Quanto mais se dedica ao personagem, mais tenta torná-lo real, mais o ator reforça a ficção como ilusória, não alcançável. Enquanto isso, a perspectiva contemporânea da “arte da *performance* rejeita a ilusão, ela é precisamente “o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo” (GLUSBERG, 2003 *apud* KLINGER, 2014: 50) Mas o que Klinger quer dizer com a rejeição da ilusão?

Autoficção e performance figurariam numa estrutura onde o artista está em processo de criação e desvela esse processo como parte de suas questões e afirmações. Na autoficção, as projeções do autor sobre a narrativa e o protagonista demonstram o que até então era visto como pobre em matéria de literatura: expor o processo criativo a partir da experiência pessoal. De maneira similar, o lugar da performance se dá quando o processo criativo, em gradativa atualização, revela o performer e as condições de produção em presença, sem naturalizar uma correspondência fática entre representação e vida do artista. Nessa perspectiva, autoficção e performance são inscrições de um autor que se constrói desfazendo-se publicamente, em constante progressão:

A arte da *performance* supõe uma exposição radical de si mesmo, do sujeito enunciator assim como do local de enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação das situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado [...]. Na arte da *performance*, o paradoxo do teatro persiste, mas ao contrário deste, o *performer* está mais presente como pessoa e menos como personagem. Da mesma forma que na *performance*, na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional. No texto de autoficção, entendido neste sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*. Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance*, na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ‘ao vivo ao processo de escrita (KLINGER, 2012: 51).

Nos universos da arte contemporânea, a ideia do *work in progress* diz respeito a procedimentos de concepção, à improvisação como força motriz, e levanta um estado propício de trocas entre público e autor. Os artistas contemporâneos vivem o “agora”, ainda não experienciam a “identidade-cânone”, e dividem ou são forçados a dividir as

próprias vidas em fragmentos acessíveis pela cultura midiática em contexto de globalização. Para além de toda a conjuntura espetacular e sádica dos meios de comunicação e de novas tecnologias, o processo como provocação da subjetividade do autor faz pensar os atravessamentos possíveis dessa *performance*, das inscrições e falas de si. A ideia de atualização/atualidade problematizada por Gilles Deleuze, em diálogo com o ensaio de Henri Bergson, *Matéria e memória*, desvela alguns apontamentos que colocam esse fazer contemporâneo muito próximo da autoficção. A oposição entre “possível” e “real” é abandonada por Bergson, quando ele enxerga no “virtual” e no “atual” as possibilidades de atualização do “eu”. Ao inventariar possibilidades, o ser cria uma dicotomia com o real, já que o possível não é o realizável. Por isso, surgem as questões da impossibilidade de execução, ou do encerramento do “eu”. As possibilidades seriam, assim, apenas projeções de um futuro que não existe, materializando-se como experiências supostamente vividas para evitar aquelas que não o podem ser. Bergson desafia a dicotomia para pensar um espaço construtivo, *in progress*. A ideia do virtual, que representa o imaginário e a consciência, dialoga com o atual, as circunstâncias espaço-temporais, o presente. Nesse diálogo, o virtual se atualiza, propiciando um encontro com o atual (a consciência no presente). Isso Deleuze traz como base para conceito de “atualização” nas sociedades de controle, evidenciando as ramificações da arte contemporânea e da improvisação enquanto modo de fazer.

Na dança contemporânea, por exemplo, a prática de contato e improvisação é acompanhada pelo mesmo ideário da arte da performance anunciada por Klinger. Nos interstícios espaço-temporais, o corpo que dança e improvisa está constantemente em atualização, problematizando o virtual e o atual. A noção do *work in progress* se encontra nesse conjunto quando a **atualização** materializa as análises do artista sobre a própria arte e a execução da obra, como problematiza a pesquisadora Marie Bardet, em *A filosofia da dança*. Nesse caso, o autor se questiona e se expressa quase simultaneamente na própria ambiguidade do fazer. No contato e improvisação, assim como na performance e na autoficção, há um desvelamento que passa pela *dramatização de si*, um sujeito que se desvela e se fragmenta para pensar a própria arte. Dessa forma, a noção do autor autoficcional também é condicionada aos paradigmas contemporâneos de atualização, como parte dos projetos artísticos na noção de *work in progress*. Na página seguinte, é possível analisar um quadro referencial de Ana Faedrich sobre as diferenças de estatuto do “eu” em escritas que assumem autorias e pactos de narração a partir de perspectivas que caracterizam o *modus operandi* de quem escreve,

se é um autor comprometido com a veracidade, que representa a si mesmo numa performance ou desconecta a própria imagem da identidade do personagem.

Figura 2

| AUTOBIOGRAFIA | AUTOFIÇÃO | ROMANCE |
|-------------------|------------------------|-----------------|
| EU AUTOBIOGRÁFICO | EU AUTOFICTÍCIO | EU ROMANESCO |
| EU COMPROMETIDO | EU PERFORMÁTICO | EU DESCONECTADO |

Ao considerar formatos dialógicos com a autoficção, baseando-se em vários fazeres artísticos, o debate se volta para a arte contemporânea mais uma vez, a fim de relacionar retorno e morte do autor na literatura como parte desse projeto conceitual da ênfase de autoria na pós-modernidade. Como aponta Klinger, “o sujeito que ‘retorna’ nessa nova prática de escritura em primeira pessoa, não é mais aquele que sustenta a autobiografia: a linearidade da trajetória de vida estoura em benefício de uma rede possíveis ficcionais” (KLINGER, 2014: 46). A atualização do autor na arte contemporânea vem após a noção ficcional de sujeito levantada por Roland Barthes, para pensá-lo não apenas como um efeito de linguagem, mas como algo que excede o biográfico. A necessidade de uma verdade, de uma intenção do autor, foi derrubada, e esse sujeito que retorna não enfatiza mais o controle sobre a obra, ele desloca isso para criar novos lugares, novas relações com o público.

“Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (KLINGER, 2014: 46). Essa máquina de produção de mitos do escritor é o que abandona a estética do autor clássico, dono de uma narrativa. E isso funciona tanto nas passagens que relatam vivências do narrador quanto nos momentos em que ele introduz referências à própria escrita, perguntando pelo seu lugar de fala. Mas isso não seria apenas um efeito metalinguístico, de arte pela arte, como processo, mas um efeito de diluição dessa condição de “estar fazendo” com o universo da intimidade, colocando em xeque um “eu” que fala, não mais um profissional/artista. O indivíduo se contabiliza em xeques, minando as distâncias na relação com o público a partir de perguntas cujas respostas não possui. “O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?” (KLINGER, 2012: 46). São perguntas contidas na narrativa íntima, promíscua, ambígua ou falsa, um novo projeto de autoria, entre a “mentira” e a “confissão”. Este autor é consciente da impossibilidade de permanência e coesão, aquilo que Foucault

abala na segunda metade do século XX, quando “a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (FOUCAULT, 1994 *apud* KLINGER, 2012: 29).

Na morte foucaultiana do autor, esse que assina os escritos é apenas um nome que pretende criar alguns efeitos, portanto, mais uma função da escrita, do que, de fato, um tutor ou proprietário do que escreve. Essa função seria datada historicamente a partir dos princípios burgueses que fundamenta a noção de autoria e todo um sistema de consumo ao redor; a noção de propriedade privada. Mas o “ser” que escreve e se nomeia o faz diante de um vazio, não de um território. Por isso, no retorno do autor, a ideia de **função** demonstra que estratégias como a autoficção permitem diferentes conexões com o nome do autor, que antes apenas falava enquanto proprietário da narrativa. Perde-se a ideia de cânone diante de um autor fragmentado, em visível mutação.

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 56-57 *apud* FAEDRICH, 2014: 160)

O autor contemporâneo sabe que está fundado na linguagem e dela não pode escapar, mesmo reunindo forças ontológicas (o nome) ou verificáveis (a biografia) numa arte repleta de telhados de vidro. A primeira pedra é capaz de dismantelar a identidade em construção. Perguntas de Nietzsche e Mallarmé, como “quem fala?” deixam a marca abismal nesse autor-personagem, que se mune de novas estratégias para aliviar forças que não pode controlar. A autoficção, no mesmo lugar que a performance, brinca com os poderes consolidados, com as identidades de si, e revela um autor que é agente e receptor no processo criativo. Por isso, Eurídice Figueiredo vê na autoficção um espaço dialógico com a vontade de verdade sobre o autor e uma ruptura com a ideia tradicional de ficção oriunda da modernidade:

A meu ver, a tendência hoje é se considerar autoficção sempre que a narrativa indiciar que se inspira nos fatos da vida do autor. Em relação ao nome do protagonista, ele tanto pode coincidir com o nome do autor (ou algum apelido), como pode ser ausente. Além disso, o romance autoficcional costuma ter as características apontadas para o romance pós-moderno: a fragmentação formal, a ausência de linearidade, a descrença na possibilidade de se oferecer uma verdade, a crise do sujeito, a autorreferencialidade: o escritor/narrador /personagem encena a escrita de si, rompendo a ilusão romanescas (típica do romance moderno, sobretudo do século XIX) (FIGUEIREDO, 2013, p. 66).

A necessidade de evitar a verossimilhança exagerada de memórias e confissões supostamente verificáveis se dá na contramão de condições que “visam a enaltecer e/ou desculpar o autor-narrador-protagonista (caso prototípico de Rousseau), enquanto os autoficcionistas partem do inacabamento e da fragilidade de suas vidas” (NASCIMENTO, 2010 *apud* FAEDRICH, 2014: 123). Dessa forma, a autoficção escapa dos modelos autobiográficos ultrapassados, mesmo trabalhando com material biográfico. E foge da condição depreciativa da autobiográfica, do autor dado como morto por Barthes e Foucault, “com uma maior flexibilidade e uma gravitação do real que nem sempre consegue o romance ‘puro’” (FAEDRICH, 2014: 124). Como colocou Philippe Lejeune, a autoficção não alcançou o estandarte do romance na literatura, mas também não se ateve ao contexto autobiográfico. Ficou sem os dois e entre os dois.

Um gênero anterior à autoficção que também dialogava com esse espaço, décadas antes, é o **romance autobiográfico**. Teria sido ele, de certa forma, o precursor dos interstícios literários entre ficção e autobiografia. “Vizinho” do pacto autobiográfico, esse tipo de romance, segundo Lejeune, mantém a identidade onomástica, mas de forma implícita, gerando o **pacto fantasmático**, ou pacto zero. “Não está claro nem dito no texto que o autor é o narrador-protagonista do romance. Não há pacto referencial. O pacto estabelecido é [...] indeterminado em que não só a personagem não tem nome, como o autor não propõe nenhum tipo de pacto” (FAEDRICH, 2014: 124). Assim, o romance autobiográfico exige um jogo de adivinhações diante de uma atitude tímida do autor, que se esconde no texto. “Um bom exercício, inspirado em Foucault, é ocultar o nome do autor. Um romance autobiográfico não leva o leitor à recepção ambígua da obra” (FAEDRICH, 2014: 124). A relação autobiográfica só é feita depois, quando se consegue alguma informação sobre o autor ou sobre o texto, que não está declarada no pacto. Portanto, ao dificilmente revelar sua condição ambígua no percurso da experiência estética, o romance autobiográfico se coloca apenas como precursor da autoficção, que reivindica um lugar muito mais delicado, de exposição do autor na experiência de obra.

Como mencionado antes, o conceito de autoficção é criado com o intuito de abarcar obras em que identidade onomástica é explícita, apesar do texto não ser uma autobiografia. A autoficção é para ser lida como ficção, como um romance, e por isso a ambiguidade: “mistura do ‘auto’, do ‘eu’, do que acontece na minha vida, com a ‘ficção’, que é a invenção, a ficcionalização, ou ainda *fabulação de si*” (FAEDRICH, 2014: 125). O pesquisador Evandro Nascimento determina isso nos termos do literal e

do literário, quando a autoficção abole as preocupações de um *modus operandi* institucionalizado no século XVIII pelo gênero do romance e pelas escritas verificáveis:

A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com quem rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira (NASCIMENTO, 2010, p. 195-196 *apud* FAEDRICH, 2014: 126)

Alguns teóricos mais radicais vão postular uma ambivalência entre ficção e autoficção, como Philippe Vilain. Para o autor francês, a inscrição de si aparece de maneira inconsciente, não havendo uma diferença entre escrita de si e escrita propriamente dita: “eu não digo nunca que eu escrevo sobre mim ou sobre os momentos da minha vida, mas sim que eu escrevo” (VILAIN, 2007, FAEDRICH, 2014: 126). Quando fala sobre um valor de verdade na escrita autobiográfica e os processos involuntários de ficcionalização de si na escrita da memória, Vilain coloca não só a autoficção em xeque, mas os gêneros paralelos. Essa postura, de dizer que tudo é inscrição, portanto ficção, tem levado muitos escritores e críticos a debaterem a impossibilidade da autobiografia defendida por Lejeune. “Sendo assim, a única maneira de afirmar a própria existência problemática seria no campo da ficção” (FAEDRICH, 2014: 126).

Fugindo do reducionismo de Vilain, que não é a proposta metodológica desta pesquisa, alguns contemporâneos têm pensado para além da dicotomia que coloca toda a autobiografia como ficção de si e toda a ficção como provedora de um fundamento autobiográfico. O professor espanhol Manuel Alberca, por exemplo, vai diferenciar o processo de narração despretenciosa (onde estariam as intuições de camuflar verdades a partir de hierarquias e seleções de fatos) com o princípio da ficção, em que a operação é consciente e deliberada, partindo de uma proposta ficcionalizadora. Para Alberca, a inacessibilidade de uma “verdade” na escrita não é suficiente para apagar a autobiografia, muito menos a autoficção.

Alberca vê nas possibilidades da autoficção e do romance autobiográfico a simulação com instância de ocultação e desvelamento do autor, que responderiam a razões diversas, entre elas: a necessidade e o jogo. No esconderijo da escrita, o autor pode revelar sentimentos e segredos a partir da imprecisão, ao mesmo tempo em que esse fingido esconderijo forja a possibilidade de ser encontrado. Da mesma forma que

Philippe Gasparini, Alberca prevê três tipos de enunciação **autobiográfica ficcional** (híbridas). Ambos partem da relação entre autor, narrador e herói (ou protagonista), mas apontando gêneros distantes do pacto referencial da autobiografia: a autobiografia fictícia, romance autobiográfico (ou ficção autobiográfica) e autoficção.

Na autobiografia ficcional a identidade nominal é fictícia ou há anonimato, pois o autor simula uma autobiografia mas sem pretender uma identificação entre as três instâncias do pacto referencial. Quase como se fosse a autobiografia de outra pessoa, que não se sabe quem é. Enquanto isso, a ficção ou romance autobiográfico também interage no anonimato, mas para esconder uma identidade nominal autobiográfica. O escritor faz ficção e quer esconder as relações dela com a própria vida, ocultando a referência de autor na narrativa. Esconde-se a escrita de si, mas há pistas. Nessas pistas, a ficção autobiográfica se aproxima muito da autoficção, que expõe a identidade nominal e possui uma escrita de si mais transparente. A lacuna que separa os dois gêneros está mais para uma proposição e interesse do autor em assumir as relações da ficção com a própria vida (ou seja, a estratégia de se expor) do que para uma diferença grotesca de pacto. Nos dois gêneros, o pacto do autor com o leitor é ambíguo, a diferença está nos níveis de ambiguidade. “Ambas estratégias se distinguem pelo *grau de ficcionalidade*: a diferença entre ambas reside nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, que dizer, no nível da verossimilhança” (KLINGER, 2012: 41). Abaixo segue quadro de Manuel Alberca sobre as possíveis diferenças entre os três tipos de escrita de si:

Figura 3

| PACTO AMBÍGUO ROMANCES DO EU | | |
|---|---|---|
| <i>Romance autobiográfico</i> (+ prox. da autobiografia) | <i>Autoficção</i> (equidistância de ambos pactos) | <i>Autobiografia fictícia</i> (+ próx. do romance) |
| 1. <i>Princípio de identidade</i> A ≠ N // A ≠ P Identidade nominal fictícia ou anonimato: N = P // N ≠ P | 1. <i>Princípio de identidade</i> A = N = P Identidade nominal expressa | 1. <i>Princípio de identidade</i> A ≠ N - A ≠ P Identificação nominal fictícia: N = P // A = editor |
| 2. <i>Proposta de leitura</i> <i>Ficção/Factualidade</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadeiro) | 2. <i>Proposta de leitura</i> <i>Ficção/Factualidade</i> Autobiografismo transparente | 2. <i>Proposta de leitura</i> <i>Ficção/Factualidade</i> Autobiografismo simulado |

Autor; N, Narrador; P, Personagem; -, menos; +, mais; = idêntico; ≠ não idêntico; /e-ou.

Segundo Diana Klinger, o romance autobiográfico suscita dúvidas de verificabilidade (especialmente pelo anonimato), mas não de verossimilhança. Enquanto isso, a autoficção mistura verossimilhança e inverossimilhança, expondo o autor ao xeque e suscitando dúvidas de verificabilidade e de verossimilhança. Afinal, o autor pode estar forjando uma identidade, pois explicitamente se funda num processo paradoxal que o permite a indefinição e a desidentificação repentina. Na autoficção o autor está em processo e o deixa claro. No romance autobiográfico esse processo não é desvelado. Por isso, Gasparini prevê mais contradição no romance autobiográfico que na escrita autoficcional, pois o primeiro não possui a fragilidade nem o processo transparente da segunda, já que seus índices de identificação se contradizem ou se camuflam. Gasparini quer afirmar, portanto, que a autoficção está mais próxima de uma ficção pura, por transparecer isso; também por se apoiar num paradigma não verossímil, corroendo o que chama verossimilhança interna de um romance. Klinger, assim como esta pesquisa, rechaçam mais uma vez o reducionismo autoficção/ficção: “No meu entender, a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da *verossimilhança interna* do romance, e sim um questionamento das noções de verdade e sujeito” (KLINGER, 2012: 42). A pesquisadora coloca em xeque a visão de que a autoficção seria apenas um discurso ficcional, cuja única particularidade estaria na coincidência dos nomes do autor com o do narrador-protagonista. Para além disso, Klinger erige a autoficção em toda a bivalência, ambiguidade e androginia de uma estratégia que ultrapassa a identidade nominal e a estética do romance ou da ficção para jogar com a realidade a partir de ressignificações desse autor em processo, como deixou bem claro na sua relação entre autoficção e performance.

Partilhando a mesma visão de Diana Klinger, Ana Faedrich prefere visualizar a autoficção sobre diferentes graus, como no primeiro quadro apresentado neste capítulo. Inclusive, coloca todas essas classificações de Alberca e Gasparini como gêneros de um pacto ambíguo e, por isso, como *Autoficções*, título de sua pesquisa de doutoramento na PUC do Rio Grande do Sul. “Ora, se o pacto ambíguo é próprio da autoficção, por que não considerarmos as três práticas como autoficções, apontando apenas para o seu grau de veracidade (mais próximo da autobiografia) ou invenção (mais próximo do romance)?” (FAEDRICH, 2014: 130). Ao declarar isso, a pesquisadora pretende alavancar a autoficção como prática e estratégia deste século; como algo que atravessa a arte contemporânea e institui situações de incerteza na arte. Dialogando com Evandro Nascimento ela sugere essa como a escrita possível na pós-modernidade.

Assim, o único pacto hoje possível é com a incerteza, jamais com a verdade factual e terminante, tantas vezes contestada por Nietzsche. O pacto que os narradores podem fazer com seus leitores é quanto à força e à legitimidade de seu relato, fundado numa experiência instável, dividida, estilhaçada, como se fosse verdade, no fundo marcadamente estética. Mesmo o de-verdade da história virou interpretação, sem abrir mão do estatuto da verdade, que apenas se tornou infinitamente mais problemática, todavia nem de longe inócua. Diria, ao contrário, que a verdade hoje é o que mais importa, sobretudo sob as vestes da imaginação. A verdade em literatura, eis do que não gostaria nunca de desistir, embora essa verdade seja sempre por construir, refazer, desconstruir... (NASCIMENTO, 2010, p. 198 *apud* FAEDRICH, 2014: 130)

Essa noção de “verdade” em construção e, obviamente, sob questão, é parte do que se postula nas discussões contemporâneas sobre a estratégia e conclui-se da multiplicidade de vozes que a desenvolvem. A autoficção, debatida neste capítulo sobre o aporte da literatura e de pesquisas em ciências humanas, vem para completar lacunas que não estão ainda bem desenvolvidas no diálogo com as imagens em movimento. Por isso, durante todo o percurso a ideia de escrita e inscrição recorrem a uma amplitude que supera a literatura, pensando escrita como *grafia*, também dentro de outras esferas de inscrição do fazer, como a *cinematografia*, *fotografia*, *coreografia*, etc. Percebe-se o quanto a noção de linguagem atravessa outras esferas de criação, onde se encontram mais uma vez a noção de autoria e ficcionalização de si? Isso fica mais explícito com as analogias entre os conceitos de atualidade/atualização e performance.

É certo que a autoficção é a tendência criativa atual não só na literatura. O avanço e as trocas com o cinema se tornam perceptíveis em várias noções, tanto pela opção de narrar fatos, quanto de contar histórias (ficção), pensando-se aqui o cinema narrativo e a narrativa cinematográfica como instâncias enunciativas (GAUDREULT, JOST, 2009: 74), porque criam discursos a partir de construções e inscrições que perpassam os processos de captação dos dispositivos ao agenciamento e montagem das imagens captadas. As escolhas no cinema também constroem, narram, criam histórias, como desenvolvem os franceses André Gaudreault e François Jost nos pormenores de apontamentos sobre *A narrativa cinematográfica*:

Na concepção que acabamos de desenvolver, pode-se considerar que a instância fundamental da narrativa fílmica não é unitária, já que o cinema, mistura das matérias de expressão, também não o é. Nessa perspectiva, pudemos propor um modelo segundo o qual o narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmicas, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas. Chegamos mesmo a vislumbrar o reagrupamento das matérias de expressão sob a dependência ou a tutela de substâncias particulares: como André Gardies (1987), que divide em três subgrupos as diversas responsabilidades narrativas deste verdadeiro maestro

que será seu “enunciador filmico”, que modulará a voz de três subenunciadores, cada um responsável, respectivamente, pelo *icônico*, pelo *verbal* e pelo *musical*. (GAUDREULT, JOST, 2009: 74)

Analisa-se, obviamente, grandes diferenças no conjunto de uma narrativa audiovisual, que reúne enunciados de variadas texturas para produzir acontecimentos e ficção. Não se pretendeu aqui criar um paralelismo simplório de fazeres entre literatura e cinema, em suas diversidades tão latentes, mas debater as possibilidades de um narrador/enunciador/agenciador, que se coloca em todas essas esferas como autor de um processo criativo dentro da linguagem dada como possibilidade para a ficção de si; para contar histórias, sejam lineares ou não. Os estudos em autoficção dialogam com o cinema, na medida em que este fazer possui autoria e é dotado de capacidades e funções narrativas (narrador, personagens, cenário, vozes, etc.). Nesse sentido, não se faz nada de novo nos estudos cinematográficos – ao revelar as aproximações entre cinema e literatura pela perspectiva da narrativa. A novidade, aqui, está em repensá-los pelos inéditos caminhos da autoria desde fins do século XX, quando esse autor se fragmenta para brincar com a imagem de si no espaço público, forjando e vivendo histórias.

Ao longo da pesquisa, algumas coincidências reiteraram este caminho, em diferentes declarações de pesquisadores das escritas de si. Ana Faedrich, por exemplo, anuncia os estudos em autoficção como parte de um processo localizado, “[...] as discussões sobre a autoficção têm ganhado muita força nos estudos críticos e literários, predominantemente em língua francesa, **sendo a França e o Canadá francês os precursores nesse debate**” (FAEDRICH, 2014: 21 *grifo do autor*). A coincidência, que não mera coincidência, é que a maior parte do aporte teórico desta pesquisa em autoficção aproveita as origens anunciadas por Faedrich em língua francesa. E mais, os filmes escolhidos como *corpus* desta pesquisa estão circunscritos ao mesmo universo: um francês, outro do Canadá francês. Não seriam essas indicações geográficas, linguísticas, artísticas, teórico-filosóficas parte de um contexto que está efusivamente em progressão analítica? Pensá-lo para além da literatura é apenas diagnosticar um debate que já se expandiu para diversos fazeres e áreas do conhecimento:

Podemos falar em filmes, pinturas, quadrinhos, peças teatrais, performances, poemas, contos, minicontos, novelas, romances autoficcionais. O seu uso tem se expandido cada vez mais e, como vimos anteriormente, será verbete da próxima edição do dicionário Houaiss (o que aponta para a necessidade de inclusão do termo – já tão difundido oralmente – na nossa língua-mãe). Talvez essa expansão exacerbada possa ter nos levado à banalização e ao uso indiscriminado do termo, muito criticada pelo seu próprio criador, Serge Doubrovsky. (FAEDRICH, 2014: 47)

Evitando o purismo de Doubrovsky, que até recentemente ainda se incomodava com as ressignificações do termo que cunhou, esta pesquisa busca sondar as possibilidades até então não mapeadas da autoficção nas mídias (sendo essa mídia essencialmente audiovisual) para pensar novos fazeres. A ideia não é pensar a autoficção como gênero consolidado, mas mais como uma estratégia contemporânea de ficcionalizar-se. A opção por adotar o conceito de estratégia ao invés de gênero vem do que aponta Faedrich como a falência de gêneros sólidos.

Para Alberca, parece incongruente a pretensão de classificar a autoficção como um gênero, pois ele se questiona se faz algum sentido catalogar um novo gênero literário justo quando há um acordo majoritário em torno da confusão e da hibridização de todos os gêneros. A autoficção, que se encontra nas artes atuais, pintura, fotografia, cinema, publicidade, caracteriza-se pelo hibridismo e pela mescla de elementos diversos; ela é, de acordo com Vincent Colonna, uma necessidade antropológica de romper barreiras, limites e restrições de sua própria existência, para viver outras vidas que não são a sua (FAEDRICH, 2014: 151)

Trazer a autoficção para a mídia contemporânea e especialmente para o cinema é ampliar o debate não em busca da consolidação cartesiana de um gênero, mas dentro de novas perspectivas para a análise fílmica na ficção. Não haverá possibilidade de abarcar todas as camadas das quais atualmente extrapolam os fazeres contemporâneos relacionados à autoficção nas mídias disponíveis. A ideia é apontar caminhos pela análise fílmica para inferir novas condicionantes estéticas do diretor/autor na linguagem cinematográfica, agora atualizada por outras estratégias de ficção e, especialmente, dessa ficção de si, que é espetacular, narcísica, mas também íntima, interior e ambígua.

Outro motivo desta análise que relaciona autoficção e narrativa cinematográfica são as definições restritivas que colocam os mesmos diretores, majoritariamente parte de vanguardas e indústrias consolidadas, como fundamentos de análise para a autoficção. O incômodo do reducionismo do autor autoficcional a figuras como Woody Allen, que partem de outras perspectivas epistemológicas, como o papel do *showman* e a manutenção do estereótipo de autor em controle da própria obra (sem se desvelar ou revelar a própria intimidade), é mais um dos impulsos motivadores da pesquisa. Problematiza-se a aparição de uma estratégia que permite ressignificar fazeres, repensando as estéticas da sociedade de controle (Deleuze) e dos dispositivos de poder (Foucault), onde os mesmos cinemas se alavancaram por décadas, fundeados por autores e indústrias que reiteram a ordem do machismo institucionalizado dentro do clássico, industrial, moral/imoral e do ontológico. Em entrevista a Ana Faedrich, Nascimento fala sobre as relações entre autoficção e psicanálise, nos procedimentos de

escrita íntima, e declara exatamente o mesmo chavão reiterado por Lejeune nas relações entre cinema e escrita de si ao priorizar um cinema hegemônico.

[...] intuo que seja a necessidade humana de entender minimamente o que se vivencia. Uns fazem isso por meio de cinema, filosofia, pintura, já os escritores optam pela palavra inventiva. Com ou sem autobiografia ou autoficção, creio que toda literatura e mesmo toda arte, em certo sentido, passa pela experiência pessoal. O que distingue artistas e autores entre si é o procedimento utilizado: autobiografia em uns, autoficção em outros. Nessa perspectiva, bons exemplos de autoficção no cinema são os personagens de Woody Allen representados por ele próprio, em que diretor, roteirista, protagonista e narrador se confundem no corpo do ator. Isso acontece mais uma vez em sua última película *Para Roma com amor*, na qual ele encarna um diretor de ópera em crise. O italiano Nanni Moretti realizou também dois filmes autoficcionalistas muito bons: *Caro diário* e *Abril*. (NASCIMENTO *apud* FAEDRICH, 2014: 220-221)

Para as decisões desta pesquisa, Nanni Moretti é um exemplo mais interessante, partindo da estética documental entre o autobiográfico e o autoficcional. Apesar da alcunha de “Woody Allen italiano”, que ganhou da imprensa especializada, e apesar da perspectiva cômica em filmes como *Caro diário*, Nanni realiza um cinema mais íntimo, desvelando suas memórias e problemas pessoais. Ele não é apenas o diretor que “brinca” de se mostrar diretor, ou trabalha a ideia do *showman*. Em *Caro diário*, por exemplo, ele cria esquetes, agencia situações risíveis e se coloca como “maestro” muitas vezes. Entretanto, nesse filme desenvolve sua relação com o câncer, deixando expostas angústias e questões do período da doença, assim como levanta em torno dos capítulos alguns de seus prazeres e de suas relações afetivas.

A autoficção, analisando o primeiro exemplo de Nascimento, não se reduz aos processos metalinguísticos de revelar o diretor ou de se colocar com alguém que orchestra a narrativa cinematográfica. A ideia do *showman* ou do maestro, sozinhas, não sustentam a autoficção como estratégia audiovisual. Devido a esse ponto de partida, a escolha de Xavier Dolan como matriz principal dos avanços desta pesquisa, comparando com o projeto canônico de Truffaut, postula o cinema que cria espaços dialógicos com a intimidade, provocando questões que embarcam o público na ambiguidade da autoria e dos processos de inscrição de si. O “eu” não apenas dentro do escopo cineasta/roteirista, porque aí recairíamos na crítica de Foucault, que culmina na morte do autor, transformando-o numa função. Esta pesquisa não está interessada apenas na função do cineasta em agenciar as histórias que deseja contar. Está mais interessada na ambiguidade, em desvelar artistas-indivíduos e condições de produção, onde há um encontro confuso entre o “ser”, as assinaturas dele e a figura do autor/cineasta, revelando-se pelos procedimentos diegéticos e extrafílmicos.

“Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar o presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra, e não é mais separável desse devir que se confunde com um povo. ”

DELEUZE, Gilles em *A imagem-tempo*

2 MEIO SÉCULO: TRANSFORMAÇÃO DO CINEMA E ESTÉTICA DO VÍDEO

A ideia de Gilles Deleuze ao afirmar a ficção como potência e não mais como modelo é parte de um projeto pós-estruturalista para pensar além da ideia sujeito/objeto e espectador/autor no cinema. Nesse sentido, Deleuze provoca que a dicotomia entre ficção e realidade foi perdida assim que se assimilou o dispositivo cinematográfico como parte de um processo de construção e representação de realidades. A ficção no cinema teria perdido, então, diante do arcabouço estruturalista, a ordenação burguesa de verdadeiro e falso, permitindo ao audiovisual novas estruturas para pensar narrativas fora de um contexto industrial e hegemônico. Afinal, sempre houve um pacto entre cinema e público para se assimilar uma narrativa como “verdadeira”. Na medida em que as ficções de Hollywood, por exemplo, tiveram e ainda têm um estatuto de verossimilhança herdado do romance e das mitologias, consolida-se o poderoso arcabouço para fazer das histórias narradas aquelas histórias “verdadeiras”, críveis e dignas de atenção. Ou seja, não dá para negar os pactos de autoria na ficção tradicional, que muitas vezes se sobrepõem à noção do dispositivo cinematográfico e dos consequentes agenciamentos na construção ficcional a partir da filmagem/montagem.

Deleuze problematiza, então, a ideia de ilusão construída pelas narrativas hegemônicas no cinema a fim de visualizar novos processos de autoria, que imbricam ficção e realidade, inclusive não necessariamente mais dentro de um projeto narrativo. Quando fala de cineastas como Rouch e Perrault, o filósofo traz essencialmente a potência do documentário nesses agenciamentos coletivos da ficção, não mais sob controle de um discurso centralizado na figura ultrapassada de um autor. A ideia de “Eu é um outro”, que Deleuze puxa de Rimbaud para problematizar esses agenciamentos, se faz na “formação de uma narrativa simulante, de uma simulação narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz” (DELEUZE, 2013: 185). As pessoas que passariam por esses filmes teriam o mesmo poder de condução do

diretor, criando relações entre imagens a partir de suas histórias pregressas e seus devires. Por isso, Deleuze também traz um cinema de Cassavetes e Shirley Clarke a fim de destacar que, no filme, às vezes o interesse de construção figura mais nas pessoas do que no filme propriamente dito. E, portanto, criando cinemas mais afetados “pelos ‘problemas humanos’ que pelos ‘problemas de encenação’” (DELEUZE, 2013: 185).

É como se os três grandes temas girassem e formassem combinações: a personagem está sempre passando a fronteira entre o real e o fictício (a potência do falso, a função de fabulação); o cineasta deve atingir o que a personagem era “antes” e será “depois”, deve reunir o antes e o depois na passagem incessante de um estado a outro (a imagem-tempo direta); o devir do cineasta e de sua personagem já pertence a um povo, a uma comunidade, a uma minoria da qual praticam e libertam a expressão (o discurso indireto livre) (DELEUZE, 2013: 185)

Nesse projeto contemporâneo de cinema, a relação de autoria com a história pessoal do autor está na base das funções de fabulação que constroem narrativas personalizadas. A manutenção dessas relações se faz quando a fronteira da ficção é desorientada pelas memórias e pelo devir de um personagem/autor-diretor, além das possíveis interseções com outros autores, que imergem no processo enquanto personagens. Assim, o cinema ganha potência com a expansão de se identificar coletivamente, aglutinando não mais apenas as funções do espetáculo e de narrar histórias ideais, mas de politizar percursos de ficcionalização de si e do outro, a partir de instrumentos de pessoalidade, intimidade e coletividade que denotam o audiovisual contemporâneo enquanto *work in progress*.

O contexto em que esse cinema questiona as estratégias narrativas e a ideia de autor passa por uma série de condicionantes tecnológicas, especialmente o avanço dos dispositivos cinematográficos e até de suas aplicações conceituais. A ideia dos variados dispositivos (cada vez mais portáteis), a acessibilidade e a expansão da cultura midiática com a televisão e a internet produziram no audiovisual da segunda metade do século XX movimentos de vanguarda que deslocaram as narrativas hegemônicas. Esse deslocamento é o responsável pela disputa política no cinema industrial, pelo crescimento das narrativas autoficcionalizadas e pelo aprofundamento das experiências de cinema experimentais e marginais. O aumento da organização de coletivos e de processos de produção mais baratos, assim como equipamentos mais acessíveis, trouxe à superfície formas dissonantes no cinema contemporâneo.

Em pesquisa de 2006 sobre os possíveis formatos para os filmes autobiográficos na atualidade, Juliana Cardoso levantou as circunstâncias do audiovisual nos percursos

entre-linguagens, entre a ficção e a narrativa biográfica. A premissa de que a relação de autoria mudou a partir do conceito de cinema dispositivo foi fundamento para pensar os processos de ficcionalização de si e de narração de memórias e histórias pessoais na tela. As heranças do conceito de “câmera na mão e uma ideia na cabeça”, de Glauber Rocha e demais vanguardas pós-modernas, além das reapropriações dos dispositivos tecnológicos com o corpo do cineasta, trouxeram à tona possibilidades que extravasaram o cinema tradicional, postulando e provocando novos autores, novas expectativas; novas noções de autoria na narrativa cinematográfica. Cardoso vê como parte do processo a gradativa independência dos projetos cooperativos do modelo hollywoodiano, forjado com grandes orçamentos e estúdios.

Foi em parte desta consciência que surgiram os variados cinemas de autor. Esses movimentos cinematográficos buscavam uma nova linguagem cinematográfica e desenvolveram uma decupagem que levou o cinema para rua, que passou a explorar uma nova relação com o ator, dando a ele mais liberdade para se movimentar e ‘evoluir’ dentro da cena. Uma nova estética foi construída a partir desses filmes, o que pode ser visto hoje a partir dos filmes da Nouvelle Vague, do neo-realismo italiano ou, mais do lado de cá, do cinema novo. (CARDOSO, 2006: 46)

A estética para problematizar essas mudanças de linguagem cinematográfica se coloca com intensidade entre as décadas de 1950 e 1960. Por opção desta pesquisa, resolveu-se adotar a Nouvelle Vague francesa como perspectiva inicial de um projeto contemporâneo de cinema, o que diz respeito ao corpus de análise escolhido, com Truffaut e Xavier Dolan. A ideia é trazer dessa nova onda do cinema francês alguns elementos que demonstrem as conseqüentes rupturas com a narrativa tradicional do cinema clássico a partir de concepções estruturalistas, colocando em xeque a figura do autor diante do público e dos dispositivos cinematográficos.

Foi no movimento de ressignificar o cinema hegemônico que a ideia de cinema de dispositivo ganhou força, alavancando no vídeo a estética audiovisual contemporânea. Nesse processo, os realizadores criaram relações mais próximas e íntimas com os dispositivos, concentrando-se em outros acontecimentos que não mais unicamente o espetáculo e desenvolvendo relações mais próximas com os atores, por exemplo. Cardoso traz Godard para demonstrar o quanto o homem ordinário, a partir de uma premissa cotidiana, esteve mais presente nas narrativas do período da Nouvelle Vague e influenciou as relações seguintes com os dispositivos, especialmente no contexto experimental. “Com uma câmera mais leve e prática, os cineastas de hoje podem movimentá-la com uma liberdade tamanha que lhes torna possível virar a câmera

para si mesmos, movimentá-la com maior livre-arbítrio, assim como ter [...] menos risco para experimentações” (CARDOSO, 2006: 50). As narrativas ordinárias e experimentais, assim como na atualidade, estiveram relacionadas a um arcabouço de possibilidades técnicas que mudaram a relação corpo-câmera. Isso também fez de alguns dos cineastas da Nouvelle Vague artistas mais independentes dos grandes espetáculos norte-americanos, apesar de as condições técnicas àquela época não terem chegado às benesses do formato digital. Michel Marie, em texto sobre o movimento francês, esclarece que, apesar do rótulo aglutinador, alguns cineastas mantiveram as expectativas e o *modus operandi* do cinema clássico.

A expressão "nouvelle vague" está historicamente associada a um certo período da história do cinema francês, em torno dos anos 1959-1960. No começo não passava de um simples rótulo jornalístico. Surgiu de um contexto externo ao cinema, que refletia uma pesquisa de opinião publicada pelo semanário político e cultural L'Express sobre a juventude francesa em novembro de 1957. O rótulo já tinha sido usado com o mesmo propósito, nesse mesmo período, a respeito do "novo romance" (nouveau roman). A expressão age, assim, como elemento de aglutinação de uma geração de cineastas que realizou o primeiro longa-metragem nos últimos anos da década de 50. (MARIE, 2003: 167)

Essa aglomeração não se pautou apenas em princípios estéticos, adotando criticamente até tons pejorativos para designar “um estado de espírito, uma certa desenvoltura, ou até mesmo uma negligência na realização e no acabamento artístico de um filme” (MARIE, 2003: 167). Um filme do “movimento” significava à época uma reação às adaptações literárias para o cinema narrativo tradicional francês, que se formatava dentro de um quadro restritivo/hegemônico, e tinha como índice reativo uma relação com os realizadores mais jovens. Sob esse pretexto de cinema da “juventude”, em detrimento das surpresas e inovações, eram apontadas criticamente as formas de fazer, geralmente às pressas e sem o corporativismo profissional e sindical dos cineastas consolidados no mercado. Entretanto, a expressão, localizada num momento específico de inversão de valores na operação e realização cinematográfica francesa, acabou ganhando visibilidade e ultrapassou a aparição episódica na imprensa.

Segundo Marie, alguns dos principais realizadores da Nouvelle Vague são ainda as referências do cinema contemporâneo, mesmo passado mais de meio século dos primeiros vestígios do movimento. “No sentido estrito do termo, eram os que provinham da escola crítica dos Cahiers du Cinéma dos anos 50, como Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette, e François Truffaut até seu desaparecimento prematuro em 1984” (MARIE, 2003: 168). Entre eles estavam contidas mais do que perspectivas estéticas ou padrões narrativos, que entre si poderiam

ser tão diferentes. A questão proposta era muito mais uma reação proveniente da escola crítica dos *Cahiers* aos modos de fazer do cinema clássico do que propriamente delimitar formas exclusivas para fazer cinema na Nouvelle Vague.

“A Nouvelle Vague é, por conseguinte, um fenômeno cinematográfico paradoxal, pois constitui um conjunto mais ou menos delimitável que liga autores, acontecimentos, trabalhos, idéias e concepções de direção” (MARIE, 2003: 168). Nesse sentido, o pesquisador francês aponta a diversidade dos cinemas que foram encaixados no movimento, condensando perspectivas e formas de fazer muito pessoais, marcas de uma autoria reivindicada dentro dos processos sistêmicos de reprodução de padrões narrativos. Talvez, o fator primordial que aglutinou tantas diferenças foi exatamente a ascensão da diferença, com tantos cineastas realizando filmes. A maior acessibilidade técnica no *boom* do cinema francês foi preponderante para que vários realizadores diferentes emergissem de condições que antes alavancavam poucos profissionais:

Mas, de certa maneira, é difícil enumerar as características marcantes comuns que unem autores e obras. O próprio François Truffaut chegou a dizer, de maneira um pouco provocante, em 1962, que o único traço comum aos autores da Nouvelle Vague era a prática do bilhar elétrico, e acrescentou: "Não nos cansávamos de dizer que a Nouvelle Vague não é um movimento, nem um grupo, é uma quantidade, é uma apelação coletiva inventada pela imprensa para agrupar cinquenta novos nomes que emergiram em dois anos em uma profissão em que não se aceitavam mais do que três ou quatro nomes novos todos os anos." (MARIE, 2003: 169)

A declaração polêmica de Truffaut provoca, em termos, a ideia de que a Nouvelle Vague foi um movimento inventado para abarcar enciclopedicamente aquilo que o cinema perdeu com as rupturas da narrativa clássica. Muitos cinemas, muitos experimentos, filmes caseiros, filmes em 16mm ou em super 8, cujas câmeras e materiais eram bem mais acessíveis, por exemplo. Marie afirma que, num número especial dos *Cahiers* de 1962, chegou-se ao ponto de listar 162 novos realizadores. “Trata-se, em primeiro lugar, de um fenômeno quantitativo, como sublinhado por François Truffaut, pois ele se refere aproximadamente a uma centena de novos autores” (MARIE, 2003: 168). Isso se deu na contramão de um contexto pós-guerra, onde uma quantidade considerável de regras doutrinava os caminhos possíveis para o acesso profissional ao cinema. Antes das condições da Nouvelle Vague alavancarem vários anônimos, o percurso limitava poucos dentro das condições do *star system*, “que realizavam um longa-metragem depois de terem passado por um período longo como assistente; e ao chegarem aos quarenta anos, haviam tido tempo para ser impregnados profundamente pelos modelos antigos” (MARIE, 2003: 169). Inseridos nesse processo,

muitos realizadores reproduziam os formatos consolidados, deixando de contribuir com propostas que apresentassem o cinema enquanto dispositivo – quando eram problematizados os procedimentos de construção e as categorias possíveis de “verdade”.

Diante de condições tão subalternas e reprodutivas, Truffaut vai atacar em *Une certaine tendance du cinéma français* os princípios sacrossantos e as regras para os ditos “filmes de qualidade”, cujos diretores franceses de 1955 tiravam do apogeu clássico dos anos 30. Marie esclarece os três principais fundamentos desse cinema restrito, consolidado na lógica *star system*: “o primado do diretor-dialógico; tomadas em estúdio com uma equipe técnica pesada que controla os sindicatos mais corporativos; e atores experientes e populares, que o público revê de filmes em filmes” (MARIE, 2003: 170). Entretanto, o mesmo autor vai falar de cineastas que desde 1946 vinham, marginalmente, questionando as estruturas do cinema clássico francês até a explosão da Nouvelle Vague na década de 1960. Entre eles se destacam Roger Leehardt e Agnès Varda, por exemplo. Leehardt, ao assinar um filme muito pessoal, no entremeio de uma narrativa autobiográfica, cujo roteiro ele mesmo escrevera, e Varda, com uma extensa produção de filmes que brincam com os modelos de documentário e ficção.

“Em 1954, uma jovem fotógrafa, Agnes Varda, realiza sozinha, em cenário natural, na cidade de Sete, um primeiro longa-metragem muito audacioso, *La Pointe Courte*, alternando seqüências quase documentárias e cenas muito dialogadas” (MARIE, 2003: 172). Varda trabalhou com atores desconhecidos do teatro e assinou a originalidade de seu primeiro filme a partir de uma montagem que se inspira no cinema soviético dos anos 1920, ao passo que desenvolve a estética documental dentro da primazia literária, criando, à época, complexidades para qualquer leitura genérica de sua obra. A audácia de Varda poderia facilmente ser encaixada nesse projeto de cinema que colocou em xeque os sistemas de representação narrativa mantidos ainda no pós-guerra. Contrapondo-se aos princípios “sacrossantos” do cinema embatido por Truffaut, Varda também está percorrendo a ideia estruturalista do cinema de dispositivo, descrito por Juliana Cardoso em outros três pontos praticamente extremos ao cinema clássico:

Esta evidência do dispositivo acontece geralmente por três razões; para dar uma impressão de que o cineasta não manipula uma “verdade”, mas que faz uma reprodução da realidade do mundo, como aconteceu com o cinema-verdade; num segundo caso, por uma razão oposta, que é a de manifestar uma interferência do cineasta no mundo, como se o principal objetivo do cineasta fosse indicar que ele está ali para realizar uma construção; e, por último, por uma questão mesmo de experimentação ou reflexão em torno da própria imagem (CARDOSO, 2006: 47).

A ideia do cinema de dispositivo é atravessada pela evidência do aparato técnico dentro de um filme e engendrou a noção de cinema contemporâneo. Apesar dessas rupturas já estarem em curso no cinema francês por uma perspectiva mais marginal (menos midiática), o anúncio da Nouvelle Vague como movimento só se dá quando a imprensa resolve criar algumas personalidades, destacando-as no processo. Adquire-se então o estatuto midiático necessário para dar início à temporada cinematográfica de 1958-1959. “A idéia de um movimento que renova a produção só se impõe quando a crítica dos diários, e depois dos grandes semanários, se interessa por algumas personalidades novas que sustentam as crônicas” (MARIE, 2003: 1973). Além de Truffaut, Chabrol, Godard e os supracitados, entrariam para a lista Alain Resnais e Marguerite Duras, dada a repercussão de *Hiroshima Mon Amour* no festival de Cannes em 1959, ao lado de *Os incompreendidos*, que levou o prêmio de realização.

No diálogo com a técnica consolidada e os novos formatos do cinema francês, que haviam ficado nítidos antes do movimento estourar, chegou-se a um conjunto mais extremo de perspectivas, nem sempre adotados pelos cineastas que englobavam as “personalidades”. Era a “estética da Nouvelle Vague em seus aspectos mais radicais: temas escritos pelos próprios realizadores, filmagens em cenários naturais e em sincronia, uso do formato 16 mm considerado, na época, como reservado para televisão e filmes documentários” (MARIE, 2003: 178). Truffaut e Godard, por exemplo, se encaixavam em vários desses aspectos. Saíram dos estúdios, escreveram roteiros próprios e gastaram muito menos verba com a realização de seus filmes. Sobre esse último ponto, por exemplo, vale ressaltar o caráter reativo de filmes de baixo orçamento. “A Nouvelle Vague não é porém um negócio só de crítico e produtores. É também e especialmente um fenômeno econômico. Ela marca o triunfo do filme mais barato (de duas a cinco vezes inferior ao preço médio do longa-metragem comercial da época)” (MARIE, 2003: 176). Os produtores foram figuras muito importantes nesse processo de captação de recursos e redução orçamentária. E, apesar das equipes menores e dos baixos custos, não romperam totalmente com as operações do cinema clássico, como a divisão social do trabalho e a submissão aos fatores econômicos.

Segundo Marie, algumas das rupturas da Nouvelle Vague foram imprescindíveis para a exportação desse cinema para o mundo. Apesar da manutenção de algumas condições, as desconstruções se tornaram referência para outros e novos cinemas. “Mesmo não encontrando sucesso em mais de duas ou três temporadas na França, os filmes da Nouvelle Vague tiveram uma receptividade internacional que poucos filmes

franceses dos anos 50 pretenderam obter” (MARIE, 2003: 178). A aparição desses cinemas em curso ao contemporâneo se deu num processo heterogêneo pelo mundo, não apenas a partir da Nouvelle Vague. As condições técnicas e as operações de realização estavam se transformando em vários lugares, criando diálogos entre esses cinemas. Marie cita nomes como Nelson Pereira dos Santos, Nagisa Oshima e Andrej Wajda, uma leva de “criadores que impõe cinema muito pessoal fora das fronteiras francesas, incluindo o seio de Hollywood e as produções estatais do Leste” (MARIE, 2003: 178). A acessibilidade do aparato técnico, as reduções orçamentárias e a circulação de cinemas não hegemônicos propiciaram esse encontro. Ainda assim, Marie vê a Nouvelle Vague com forte influência aos cinemas que viriam a dialogar com a estética do dispositivo, mais distante do cinema comercial de Hollywood e mais próximas de propostas marginais, como a latino-americana e a do leste europeu.

Entretanto, o sucesso internacional dos primeiros filmes de Truffaut e Godard, que vão fazer uma volta ao mundo, radicaliza o movimento. Os jovens alunos das escolas de cinema, os críticos cineastas em perspectiva no Brasil, na Tchecoslováquia, na Alemanha, na Iugoslávia vão encontrar na descoberta de Tirez sur le Pianiste, L'Année Dernière à Marienbad e Vivre sa Vie diferentes exemplos de cinema, numa outra ambição intelectual, diferente da dos produtos habituais de exportação. Encontram também uma energia criativa, até mesmo nas condições mais difíceis como na Polônia ou no Brasil. É verdade que a *Nouvelle Vague Française* é acompanhada de movimentos nacionais tão dinâmicos e originais quanto o *Free Cinema* inglês de Tony Richardson e Karel Reisz, os da escola de Praga com Milos Formao, Vera Chytilova, Jan Nemecek, Edwald Schorm, os novos filmes húngaros com Miklos Jancso e Judith Elek; alemães com Volker Schlöndorff, Peter Fleischmann, Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder e Wim Wenders, iugoslavos com Dusan Makavejec, suíços com Alain Tanner, Michel Soutter e Claude Goretta; canadenses com Pierre Perrault, Jean-Pierre Lefebvre e Gilles Groux, sem esquecer dos filmes extraordinários e tumultuosos do Cinema Novo Brasileiro com Glauber Rocha e Ruy Guerra. (MARIE, 2003: 179)

Mas o que seriam concretamente essas mudanças de um cinema não mais produto habitual de exportação? A relação de autoria havia mudado e o esquema de produção também. Surgiram alternativas aos modelos consolidados, o que condicionou os novos cinemas pelo mundo a pensarem nas funções do diretor/montador enquanto agenciador de imagens, no estatuto da ficção e nas condições de produtividade. Essas foram algumas das principais saídas para o cinema contemporâneo ressignificar e acompanhar a crise de autoria, que chegou com a noção do dispositivo e suas intervenções na realidade. André Parente, em uma reunião de artigos no livro *Cinema em trânsito*, aborda essas ressignificações do cinema, chegando ao vídeo e especialmente às instalações e à videoarte, a partir das premissas na ruptura com a lógica do dispositivo – ao que chama de “forma narrativa-representativa-industrial”

(termo cunhado por *Claudine Eizykman*), “modelo-representativo institucional” (Noel Burch) ou “estética da transparência” (Ismail Xavier). O pesquisador entende esses formatos como sistemas de representação que não nascem com a invenção técnica do cinema no século XIX, mas como um modelo que se cristalizou nas primeiras décadas do século XX. Por isso problematiza as relações entre a origem e a atual forma cinema.

Entretanto, uma questão paradoxal trazida por Parente assimila que esses questionamentos do cinema de dispositivo não criaram apenas novas formas sobre a condição tradicional/industrial/hegemônica, mas também consolidaram as já existentes. “As grandes mudanças tecnológicas transformaram a produção, a distribuição e a recepção do cinema (o cinema sonoro, a televisão, o vídeo, a imagem digital”, mas não enfraqueceram a forma cinema, pelo contrário, a fortaleceram” (PARENTE, 2011: 140). Se o cinema de dispositivo surgiu no fim do século passado como premissa de ressignificação do cinema, isso não concretizou um abandono das formas enraizadas na cultura narrativa oriunda do romance folhetinesco. O cinema hegemônico comercializado no ocidente se manteve, paradoxalmente, em constante ascensão. As questões postas por Parente permitem problematizar, todavia, as transfigurações da ideia de autoria no cinema e das variações da forma cinema: a partir de “técnicas desenvolvidas, deslocadas; o contexto epistêmico em que essa prática se constrói, com suas visões de mundo; as ordens dos discursos que produzem inflexões e hierarquizações [...]; as condições das experiências estéticas [...] as disposições culturais preestabelecidas” (PARENTE, 2011: 139). Ou seja, aquilo que são as formas de subjetivação; maneiras de criar subjetividade. Parente aborda Foucault para enquadrar os dispositivos cinematográficos enquanto equipamentos coletivos de subjetivação, especificando as operações de ficcionalização para a forma cinema:

Segundo Michel Foucault, um dispositivo possui três diferentes níveis. Em primeiro lugar, o dispositivo é um conjunto heterogêneo de discursos, formas arquitetônicas, proposições e estratégias de saber e de poder, disposições subjetivas e inclinações culturais. Em segundo lugar, a natureza da conexão entre esses elementos heterogêneos. E, finalmente, a formação discursiva resultante das conexões entre tais elementos. Essa perspectiva nos leva a compreender que a imagem que temos do cinema – uma sala escura onde é projetado um filme que conta uma história e nos faz crer que estamos diante dos próprios fatos –, e que chamamos de forma cinema, é uma formação discursiva, uma episteme, que faz convergir três dimensões em seu dispositivo: arquitetônica (a sala escura), tecnológica (sistema de captação e projeção da imagem) e discursiva (o modelo representativo) (PARENTE, 2011: 140)

Assim, Parente vai reter no aspecto relacional do dispositivo cinematográfico a noção de autoria. Segundo o pesquisador brasileiro, o pensamento estruturalista (assim

como o pós-estruturalista) é um pensamento de dispositivos por excelência, por pensar nas relações de força entre o sujeito e os signos dos sistemas culturais. E por isso há dispositivo “desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais etc.) concorram para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação” (PARENTE, 2011: 142). Este efeito de subjetivação estaria tanto entre a normalidade e o desvio (Foucault), quanto entre a territorialização ou desterritorialização (Deleuze), ou entre o apaziguamento e a intensidade (Lyotard). Portanto, estéticas do cinema experimental e marginal estão em diálogo, assim como o cinema expandido das instalações e museus, com a forma cinema tradicional. Essa relação, nesses casos específicos, culmina em extremos, prevendo intensidades diferentes que criam formatos bem distantes entre si. Contudo, os efeitos de subjetivação constroem uma extensa escala de variações da forma cinema, onde está incluído o cinema narrativo das experiências da Nouvelle Vague, ou mesmo o cinema contemporâneo narrativo – não apenas os extremos da reação. Pensando a ideia de narrativa, essas ressignificações, ainda que de intensidades e territórios diferentes do cinema experimental e marginal, partem de novos lugares de representação, não mais consolidados na ordem hegemônica, que persiste sobre a linearidade e os arquétipos dos personagens clássicos. Os processos de subjetivação ampliaram, assim como as experimentações com a forma cinema, as possibilidades e vertentes do próprio cinema narrativo de se realinhar com os dispositivos. E por isso nas formas contemporâneas, o cinema narrativo já não se resume mais à forma narrativa-representativa-industrial.

“O dispositivo cinematográfico é, ao mesmo tempo, um conjunto de relações no qual cada elemento se define por oposição aos outros (presente/ausente), e no qual o espaço do ausente (imaginário ou virtual) se torna o lugar (é ele que torna visível)” (PARENTE, 2011: 142). Nesse sentido, o dispositivo é uma não presença que se sobrepõe à presença, o lugar da imagem. Parente vai destacar as relações campo/contracampo e a “viagem imóvel” do espectador no cinema representativo-industrial, que embarca a percepção na ilusão de acontecimento, na contramão de uma transparência dos processos de construção da imagem – característica de um cinema contemporâneo não hegemônico. “O conceito de cinema de dispositivo surge exatamente desta evidência do aparato técnico dentro do filme” (CARDOSO, 2006: 47). A pesquisadora Juliana Cardoso vai alavancar essa potencialidade, sobretudo para um cinema narrativo que chama de autobiográfico, a partir da contribuição da tecnologia digital para a mudança da relação corpo-câmera e da contribuição do vídeo às escritas

de si, mencionadas no capítulo anterior. Nesta pesquisa, porém, será contestada a ideia defendida por Cardoso⁷ de cinema autobiográfico, mesmo partindo da lógica fundante no cinema de dispositivo e das práticas de inscrição e subjetividade. A ideia é pensar, no lugar da autobiografia, a autoficção como uma estratégia contemporânea oriunda dessas contribuições pós-estruturalistas, a fim de mapear as ficções de si em dispositivos.

Os lugares confusos permitidos pela condição em que o diretor se coloca tanto como narrador quanto como personagem, especialmente como personagem-ator, no cinema, estariam, na visão desta pesquisa, mais próximos de um caminho autoficcional do que autobiográfico, “visto que a imagem já não vem acompanhada de um sentido de veracidade” (CARDOSO, 2006: 47), pressuposto que ainda acompanha o gênero autobiográfico nas escritas de si. Durante sua pesquisa sobre os filmes autobiográficos, Juliana Cardoso vai encontrar uma série de problemas estéticos que serviriam prontamente à autoficção na ideia contemporânea de cinema de dispositivo, como na “origem da estética dominante de filmes em primeira pessoa dos dias de hoje, ou seja, aquela do cineasta em contato com a câmera, que ele facilmente manuseia, liga e desliga, vai até ela, atravessando-a e desafiando-a” (CARDOSO, 2006: 48). É nesse contexto que a pesquisadora afirma o surgimento e a difusão da câmera digital como fator importante para o *boom* do cinema em primeira pessoa. Desenvolvimento que foi alavancado pela estética do vídeo, inicialmente analógica, para depois seguir ao digital.

A ordinariedade que o aparato técnico ganhou, podendo estar na casa e nas mãos de qualquer um que se interesse por registrar o próprio cotidiano (fazendo disso um filme), diz respeito a mudanças contundentes no acesso à prática e em termos de linguagem cinematográfica (CARDOSO, 2006). A pesquisadora coloca a prática documental como objeto mais recorrente de discussões sobre os dispositivos na escritas subjetivas. Entretanto, alguns dos filmes analisados por seu trabalho, como *Caro diário*, de Nanni Moretti, fogem desse parâmetro estritamente documental, demonstrando que, apesar da ficção geralmente se esquivar de uma relação mais transparente com os dispositivos, as escritas de si contemporâneas têm problematizado isso de diferentes maneiras na ficção, como será analisado no próximo capítulo sobre Xavier Dolan.

⁷ Juliana Franco Cardoso atualizou sua pesquisa cerca de quatro anos depois da publicação da monografia *Filmes autobiográficos: entre-linguagens* (2006), com a dissertação de mestrado defendida na Escola de Comunicação da UFRJ. Na pesquisa *Eu sou uma imagem - Práticas Autorreferentes no cinema: as estéticas de si* (2010), Cardoso abandona o conceito de autobiografia para o cinema, evitando também o uso da palavra autoficção. A pesquisadora decidiu por nomear essa estética de “filmes autorreferentes”, ao debater as possibilidades das escritas de si no cinema do eu. Nesta monografia, decidiu-se não utilizar a atualização de Cardoso, tanto para reforçar o diálogo entre autobiografia e autoficção quanto pela reduzida disponibilidade de tempo para avaliar o material atualizado da autora fluminense.

Cardoso aguça a ideia de que a relação corpo-câmera foi preponderante para a mudança no paradigma da forma cinema. “Com esta nova câmera, o cineasta já não olha da mesma forma: o seu propósito deixa de ser apenas focado no espectador (com o intuito de torna-lo mais cúmplice da história) para passar a considerar o próprio dispositivo como alvo do seu olhar” (CARDOSO, 2006: 50). Por isso, uma relação mais íntima e seletiva com a câmera permite outros tipos de *closes* que o cinema clássico só fazia para evidenciar emoções, trabalhando com a exploração de si e das várias facetas que o corpo pode adquirir, como faz o protagonista e diretor do documentário/ficção *Tarnation*, a partir dos vídeos que gravou durante toda a adolescência. Neste caso, *Tarnation* dialoga com mais uma das perspectivas levantadas por Cardoso dentro de um cinema de intimidade. “Percebe-se que há uma relação entre este cinema de evidência do corpo e um cinema da crise do indivíduo, da gravação de um processo de crise, questionamento, e também é a partir do corpo que vemos porque este tipo de cinema traz um teor psicanalítico” (CARDOSO, 2006: 51).

Poder-se-ia perguntar se essa relação do cinema de dispositivo com a intimidade e o teor psicanalítico dos relatos não teria alguma proximidade com o que postulou Doubrovsky sobre autoficção (enquanto escrita íntima em situações de crise). Afinal, tanto esse cinema do eu quanto as escritas de si apresentam essa convergência pós-estruturalista que coloca o autor em ênfase, numa narrativa pessoal que desestabiliza a noção de sujeito e de obra. Outro ponto interessante levantado pela pesquisadora é a noção de identidade como busca individual desse cinema íntimo, “a busca de uma identidade para si mesmo” (CARDOSO, 2006: 52). O diretor-personagem-ator é o corpo que se questiona, na narrativa inventada, sobre suas origens e fins, revelando a ambiguidade de sua condição. É o indivíduo, o protagonista da própria história.

Da psicanálise, por sua vez, Baudry retira a ideia de que o cinema reproduz a dinâmica do nosso dispositivo psíquico, reatualizando mecanismos que estão na base de nosso “eu”: sonhos, alucinações, lapsos etc. Dessa forma, não apenas a psicanálise se torna um movimento privilegiado para entender o cinema, como este, de certo modo, se torna um dispositivo inconsciente com suas duplicações, espelhamentos e disfarces. [...] O dispositivo do cinema tem a ver com o dispositivo psíquico porque, neles, o sujeito é uma ilusão produzida a partir de um lugar. [...] Trata-se tanto no cinema quanto no estádio do espelho, de um sujeito transcendental que se constitui por se encontrar no centro, e que estando no centro, sente-se como condição de possibilidade de que existe (PARENTE, 2011: 41-42)

Esta é a noção do protagonismo numa narrativa desorientada, cheia de altos e baixos, em que o carro-chefe é a fragmentação do sujeito diante de sua própria história.

Ao dialogar com Philippe Dubois a partir da obra *Cinema, vídeo e Godard*, Cardoso anuncia a característica mais desenvolvida pelo vídeo como expressão cinematográfica: a ambiguidade. Seria esse um fator preponderante para o desenvolvimento de um cinema mais íntimo e pessoal? Palavra e fenômeno colocam então duas potencialidades em jogo: o vídeo como esfera de imagem, uma tipologia específica, uma estética; e o vídeo como dispositivo, enquanto processo. Dubois se interessa mais pela segunda opção, e tensiona o vídeo como travessia; uma forma de pensar imagens. Nessa perspectiva, Cardoso utiliza a reflexão sobre videoarte para relacioná-la às escritas de si nos filmes de dispositivo, pois em ambas as expressões o atravessamento do cineasta pela obra gera questões e pensamentos, “ao colocar em evidência a sua relação com a câmera ou o seu processo de filmagem de uma forma mais ou menos evidente” (CARDOSO, 2006: 54). A ambiguidade do vídeo abre, então, as portas necessárias para o cinema questionar a identidade de seu autor e os procedimentos de realização.

O que foi dito a respeito da natureza do vídeo vale globalmente para a coisa em si, isto é, para o vídeo enquanto fenômeno. Efetivamente a ambiguidade está na natureza desse meio de representação, em todos os níveis, a tal ponto que tudo nele acaba ganhando uma dupla face. Quando falamos em vídeo, sabemos exatamente do que estamos falando? De uma técnica ou de uma linguagem? De um processo ou de uma obra? De um meio de comunicação ou de uma arte? De uma imagem ou de um dispositivo? (DUBOIS *apud* CARDOSO, 2006: 53)

A autoficção no cinema também está atravessada por ruídos que se relacionam com a estética do vídeo e a noção de filme de dispositivo. Esse entre-lugar criado pelo vídeo foi o responsável por unir duas pontas: o cinema e as artes visuais, extrapolando os territórios para pensar novas relações e significados para a imagem em movimento. Raymund Bellour ao analisar essas interseções do vídeo no livro *Entre-imagens* vai identificar um potencial de escrita relacionado a ideia de dispositivo. “A ideia vaga, porém forte, que disso resulta é o íntimo (o pessoal, o privado). A noção de escrita parece ser sua garantia, como mostra a expressão circular de Philippe Lejeune: ‘a escrita do eu no cinema’” (BELLOUR *apud* CARDOSO, 2006: 55). Segundo Cardoso, essa seria uma possibilidade de visualizar o autobiográfico como potência audiovisual dentro da estética do vídeo, o que não deixa de ser algo concreto para as várias linguagens decorrentes desse *boom* técnico e dessa proximidade corpo-câmera-autor. Entretanto, visualizando as ambiguidades descritas sobre o vídeo e o cinema de dispositivo, bem como a potência de inscrição de uma subjetividade em constante mutação, esse mesmo lugar pensado para a autobiografia parece mais profícuo ao desenvolvimento ambíguo/confuso da autoficção. Tanto pelas limitações que a *mise-en-scène* impõe à

ideia de uma realidade, quanto à falência dos pressupostos de veracidade e da memória fidedigna. As condicionantes verazes ou verossímeis desse fluxo de autor se confundem em processos recorrentes de exposição de si. Talvez as imagens estivessem sendo embargadas pelos fluxos íntimos de um cineasta que oras parece se revelar, outras se esconder, sem jamais ter a potência de definir um pacto seguro sobre sua identidade com um público, que desconhece os procedimentos de encenação à câmera.

O potencial de escrita analisado por Cardoso para o que chama de autobiográfico se coloca no entremeio de uma estética do vídeo e uma estética do cinema narrativo. Porém, parece que esse lugar não oferece uma ideia de registro, mas trabalha com o pressuposto de encenação pela lógica do dispositivo e dos agenciamentos coletivos de imagem (tanto de atores quanto da equipe de filmagem), derrubando a ideia de uma inscrição fidedigna e crível. Pela própria dúvida ou incerteza diante das encenações, a autoficção dialoga ambigualmente muito mais com esse transpasse para a lógica do cinema de dispositivo, encontrando-se entre a ficção tradicional e as novas estéticas da imagem-movimento a partir do vídeo. “Esta imagem-vídeo parece apropriada, mais do que qualquer outra, para representar o que um pensamento é: instabilidade e deformação constante da imagem, sempre marcada por uma indefinição” (CARDOSO, 2006: 56), coisa que o cinema tradicional não pode fazer sozinho, pois é demasiadamente distante do autor para desvelar sua intimidade ou seus pensamentos mais confusos.

A fragmentação desse sujeito-cineasta passa a ser visível no processo de criação, e não está mais separada da obra, o que leva Bellour a uma declaração interessantíssima, parte dos pressupostos desta pesquisa. “Podemos sobretudo avaliar as transformações que o vídeo introduz no espaço que agora partilha mais ou menos com o cinema, por aproximar-se de forma mais direta do que ele da experiência literária” (BELLOUR *apud* CARDOSO, 2006: 57). Segundo Paula Sibilia, que dialoga com Italo Calvino para falar sobre essas fragmentações que mudam a noção de tempo e a relação entre as linguagens, os pedaços de um “eu” em sua antiga ideia de identidade estão flutuando por vários espaços híbridos, muitos deles na própria internet, onde há uma completa confusão sobre o estatuto de uma realidade: “não podemos viver nem pensar exceto em fragmentos de tempo, cada um dos quais segue sua própria trajetória e desaparece de imediato” (CALVINO *apud* SIBILIA, 2009: 217).

O pressuposto da ficção canônica, das narrativas tradicionais e lineares, perdeu a força sobre a dinâmica fragmentária da vida metropolitana e da arte contemporânea: prenúncios de novos estatutos na relação sujeito/objeto, autor/obra. “O vídeo reforça o

caráter da escrita generalizada a que deve seu caráter direto da imagem-testemunha. Ele realiza assim o sonho indistinto da câmera-caneta, o cinema procurando-se como cinematógrafo” (BELLOUR *apud* CARDOSO, 2006: 57). Nesse caminho, o cinema se questiona como pensamento (se autoquestiona) a partir das variadas estratégias de linguagem possíveis para o autor-personagem, que brinca de vítima e algoz dos próprios problemas (ou de simulações). Diante de tais questões o cinema já estaria imerso na crise da representação, destacando o que Deleuze e Parente anunciam como cinema contemporâneo e retomando o conceito de Bergson para o “virtual”, analisado no capítulo anterior. A reação do cinema de dispositivo é, sobretudo, ideológica. Não versa sobre uma falsa dicotomia real/ficção, mas sobre os interesses ilusórios do discurso:

Deleuze se consagrou ao estudo do cinema porque, segundo ele, trata-se do único dispositivo capaz de nos dar uma percepção direta do tempo. Quando os cineastas do pós-guerra inventaram a imagem-tempo, criou-se um curto-circuito de indiscernibilidade entre o real e o virtual, ou seja, ela nos levou a uma questão simultaneamente artística, filosófica e política. O virtual se opõe não ao real, e sim aos ideais de verdade que são a mais pura ficção. [...] A contemporaneidade nasce da crise da representação justamente porque surge com ela, em primeiro plano, a questão da produção do novo. Este é o que escapa à representação, mas também o que significa a emergência da imaginação no mundo da razão e, conseqüentemente, num mundo que se liberou dos modelos de verdade. (PARENTE, 2011: 45)

A queda dos modelos que prometiam dar conta de uma coesão, de um início e um fim, para pensar numa verdade que se fundamenta como real ou para pensar numa ilusão que abarca uma totalidade, fez pensar os processos criativos na arte contemporânea. E o cinema de representação, como parte dessa crise, passou a ser criticado enquanto instância que cria no espectador um sentimento de que o filme mostraria uma realidade cujo significado precederia o filme enquanto construção discursiva. Para Jean- Louis Baudry e os críticos da “desconstrução” encontrados nos *Cahiers du Cinéma*, “a ideia de um discurso claro e sem lacunas, formulado nos termos de que há equivalência entre a imagem e o real, ou de que o discurso dá o sentido do mundo é uma idealização” (PARENTE, 2011: 40-41). A noção de realidade no cinema clássico seria, então, um processo de articulação ideológica para ocultar as estratégias de representação a fim de criar efeitos de verdade no espectador. E se, porventura, decide-se partir das origens desse discurso, a ideia de cinema clássico é atravessada pelo projeto burguês, que busca esse estatuto de “verdade” para dirigir o consumo da obra:

[...] não só o cinema possui um dispositivo específico, cujo efeito básico consiste na produção da impressão de realidade, como o dispositivo cinematográfico tem aspectos materiais (aparelhos de base), psicológicos

(situação espetacular) e ideológicos (desejo de ilusão) que contribuem para confirmar essa impressão. Segundo Baudry, esse dispositivo é um aparelho ideológico, cuja origem existe na vontade de dominação burguesa, criada pela imagem perspectivada, por meio da qual se produz uma cegueira ideológica, uma alienação fetichista que remete a essa vontade de dominação (PARENTE, 2011: 40)

E por isso, o aparelho ideológico tem como funções criar no corpo social efeitos de inscrição em palavras, pensamentos, afetos e corpos, “motivo pelo qual Foucault fala de dispositivos de saber e de poder; Deleuze, de dispositivos de produção de subjetividade; e Lyotard, de dispositivos pulsionais” (PARENTE, 2011: 44). Esses dispositivos de construção de subjetividade estão relacionados aos projetos discursivos burgueses, que engendram *modus operandi* hegemônicos. Quando no capítulo anterior discutiu-se a projeção burguesa sobre a noção de autobiografia e, conseqüentemente, sobre os meandros da autoficção, a perspectiva estruturalista traz como escopo para o cinema um questionamento similar. Em que medida esses dispositivos de construção de subjetividade, antes pertencentes ao cinema hegemônico e à lógica burguesa, não acumulam fazeres e aparelhos ideológicos para as ressignificações do cinema de dispositivo? Apesar das mudanças de estatuto, que mudam as condições de acessibilidade e as noções de criação, como ocorreu com o anúncio da autoficção nas escritas de si, os filmes de dispositivo ainda não manteriam uma vigência dessa herança burguesa? Ou seriam as ressignificações no cinema e na literatura parte de uma virada nos aparelhos de influência ideológica e construção de subjetividades?

Ainda que a ideia da narrativa-representativa-industrial abarque em sua totalidade o conceito de cinema hegemônico e acumule, diante disso, um conjunto de fatores que o afastem do conceito de cinema de dispositivo, é interessante pensar nesse processo de transição, nesse entre-lugar, nas heranças ou no aspecto de passagem que os estudos estruturalistas também possibilitam à autoficção em relação a ficção tradicional e à autobiografia. Por isso, decidiu-se pensar nesta pesquisa, a partir da crise de autoria que traz à tona a lógica dos dispositivos, uma aproximação entre cinema de dispositivo e autoficção. Ao se colocar a partir de uma perspectiva pós-estruturalista de “desconstrução” das formas tradicionais para pensar outras lógicas diante da cultura midiática do espetáculo burguês, a autoficção herda tanto quanto rompe. Acumula essas dissonâncias de um projeto hegemônico, ao passo que possibilita criticá-lo, contestá-lo e problematizá-lo. A concepção do *work in progress* se encaixaria neste aspecto mais uma vez, criando um ambíguo espaço de atualização onde a hegemonia da narrativa clássica se perde nos processos de ressignificação. O autor se mune dessa lógica para retornar

como figura importante nas inscrições de si mesmo, onde as ambivalências e entrelugares criam fragmentações e por isso o expõem fora dos estereótipos sérios, dramáticos ou cômicos do clássico. É fugindo do cânone que a autoficção se aproxima do cinema consciente de seu dispositivo. Por isso, o autor da autoficção ou o diretor dos filmes de dispositivo assumem as estruturas que os precedem, empoderando-se delas para disputar poder, reivindicando o lugar de autoria a partir de questões não solucionadas ou da rejeição de um fim, de um cânone.

Este lugar também é atravessado pela ideia de subjetividade social, que o pesquisador Bill Nichols designa como “o sentimento responsável pela união do abstrato ao concreto, do individual ao coletivo” (NICHOLS *apud* CARDOSO, 2006: 66). Seria na concepção de um sujeito atravessado pelas condições de produção da sua subjetividade que a **identidade fragmentada** assumiria um papel de destaque no cinema de dispositivo. As ficcionalizações de si, possibilitadas por esse novo estatuto do cinema contemporâneo, trazem um forte teor de identidade, que vai ao encontro da ideia do personagem híbrido e da multiplicidade cultural do autor. “Ver estes variados indivíduos que querem dizer eu e demarcar o seu lugar na sociedade faz-nos lembrar de como estas identidades são híbridas, o que também é uma reação a um mundo caracterizado como globalizado e multicultural” (CARDOSO, 2006: 66). A busca por essa territorialidade do “eu”, de acordo com os teóricos Michael Renov e Bill Nichols, seria uma reação à crise do senso de pertencimento e à própria identidade do indivíduo contemporâneo. A cultura expandida dos fluxos de imagem pós-modernos, bem como dos avanços tecnológicos nas comunicações e no transporte, desloca revisões históricas e uma ilusória solidez cultural do sujeito, modificando as zonas de pertencimento:

Se as memórias pertencem a um indivíduo, suas associações se estendem para muito além do pessoal. Elas se envolvem em uma rede de significados que aliam aquilo que é pessoal ao familiar, ao cultural, ao econômico, ao social e ao histórico. Assim, o trabalho de memória torna possível a exploração de conexões entre eventos históricos públicos, estruturas de sentimento, dramas familiares, relações de classe, identidade nacional, de gênero, e ainda a memória pessoal. Nesses casos, a história de dentro e de fora, social e pessoal, histórica e psíquica, participam juntas; e a rede de conexões que as ligam se torna visível (RENOV *apud* CARDOSO, 2006: 68)

Talvez a visibilidade de tais redes tenha modificado profundamente a linearidade histórica do homem pós-moderno, desfavorecendo a historicidade clássica que instituíra os antigos conceitos de identidade, devedores de alguma alteridade (apenas do outro). “Já no caso da subjetividade este referente eterno não está mais tão presente, o que importa é o que acontece nos limites do sujeito” (CARDOSO, 2006: 75). Óbvio que as

circunstâncias culturais continuam a interferir no sujeito, mas os deslocamentos do indivíduo que exhibe sua subjetividade e, por vezes, até a espetaculariza, pedem uma relação mais íntima, mais fragmentada e menos linear, possibilidades que o cinema contemporâneo engoliu completamente diante das câmeras portáteis e da rede mundial de computadores. “Por isso não surpreende que os sujeitos contemporâneos adaptem os principais eventos de suas vidas às exigências da câmera, seja de vídeo ou de fotografia [...]. Assim, a espetacularização da vida cotidiana tornou-se habitual” (SIBILIA, 2009: 50). A relação de sujeito, intimidade e espetáculo nos filmes de dispositivo também faz parte da ideia de personalidade do momento, anunciada por Sibilia como fonte do intenso turbilhão da web 2.0 e sua cultura de blogs, canais de vídeo e redes sociais.

Então “se estendem os domínios dessa não-ficção autocentrada. Ou, como alguns preferem denominá-la, de uma certa autoficção. Proliferam as narrativas biográficas, a espetacularização da intimidade e as explorações artísticas de todas as arestas do *eu*” (SIBILIA, 2009: 214). A tradição da ficção é problematizada para dar lugar às escritas de si, que tanto assumem os aspectos da subjetividade social quanto da intimidade e da psicanálise para alardear a pessoalidade das vidas, experiências, reivindicando autoria e fragmentação. Na atualidade a vida e a obra do autor não se dissociam mais como na cultura do clássico. E isso ocorre muito pelas intervenções da cultura midiática sobre os processos criativos e a noção de autoria. Sibilia dialoga com a escritora Virginia Woolf para pensar que essas ficções “são obra de humanos que sofrem e estão amarrados a coisas grosseiramente materiais, como a saúde, o dinheiro e as casas em que vivemos” (WOOLF *apud* SIBILIA, 2009: 218). Esses humanos ou indivíduos passaram a interessar tantas histórias quanto as que poderiam inventar. E a noção de intimidade deles expôs o outro lado, dos intimidados. Se hoje a ficção se espalhou em estratégias como a autoficção, ainda é possível fingir uma distância da pessoalidade imbricada na relação sujeito-obra? Ainda é possível esconder-se da cultura midiática fazendo arte não-anônima? Essas são algumas questões maiores que esta pesquisa não pretende responder, mas aguçar.

A cultura da extimidade, termo que se remete às confissões e se concretiza na publicação das histórias mais íntimas, ganha destaque na gestão e no agenciamento das imagens pessoais do multimídia na web. “Produzir o efeito desejado: disso se trata, justamente, quando se considera a construção de uma subjetividade alterdirigida ou exteriorizada. É para isso que se elabora uma imagem de si: para que seja vista” (SIBILIA, 2009: 244). Ao contrário de um sujeito introdirigido, escondido da

intromissão dos olhares alheios, chega-se a um sujeito “alterdirigido” (por isso muitas vezes o termo ‘alterficção’ também é usado para o fenômeno da autoficção), quando a subjetividade se alterna, viabilizando-se em diversas visibilidades diferentes. “Uma personalidade eficaz e visível, capaz de se mostrar na superfície da pele e das telas. E, além disso, esse *eu* deve ser mutante, uma subjetividade possível de mudar facilmente e sem maiores impedimentos” (SIBILIA, 2009: 245). Segundo a pesquisadora, as telas de exposição do eu se multiplicaram e o cinema é mais uma delas. Estão em telefones celulares, redes sociais, páginas e blogs pessoais. Também estão na “forma cinema”:

A tendência é tão forte e tão característica da cultura contemporânea que já invadiu também o cinema, com o súbito auge dos documentários e, sobretudo, de um subgênero específico: os filmes desse tipo narrados em primeira pessoa pelo próprio cineasta. Nessas obras, os diretores convertem em protagonistas do relato filmado, e o tema sobre o qual a lente se debruça costuma ser algum assunto pessoal, referido a questões que gravitam no âmbito íntimo do autor-narrador-personagem. Apesar de recente, já são vários os frutos dessa nova fonte. Uns dos primeiros passos foram dados pela ambígua autoficção do cineasta italiano Nanni Moretti, com filmes como *Caro diário* em 1993 e *Abril* em 1998. Uma estratégia de auto-exibição bastante arriscada, cujas possíveis consequências indesejáveis foram sarcasticamente parodiadas em *Desconstruindo Harry*, de Woody Allen, uma obra quase totalmente fictícia de 1997. Agora, porém, boa parte dos riscos envolvidos nessa superexposição em tela gigante parecem ter se dissolvido, junto com os muros que costumavam separar a esfera pública e o âmbito privado (SIBILIA, 2009: 209)

A esta pesquisa é interessante problematizar mais uma vez o exemplo de Nanni Moretti, citado por tantos autores diferentes, inclusive pela pesquisadora sobre filmes autobiográficos, Juliana Cardoso. A questão é que filmes como *Caro diário*, que se encaixam mais num projeto de ficção, criam a ambiguidade necessária para falar de autoficção quando o cinema não só permite, mas potencializa, a exploração do cinema do *eu*, em híbridos espaços do autor/diretor/personagem/ator. O cinema de dispositivo, que está em Nanni e também dialoga com a estética do documentário, é parte desse projeto de ficcionalização de si. Não dá para saber até que ponto todas aquelas situações são forjadas, apesar de claramente encenadas. O que queria Nanni retratar em sua película, o passado que vivera com o próprio corpo ou ressignificar essas experiências, agora de um personagem apenas possível nas telas? *Caro diário* produz mais perguntas que respostas e joga com essa exibição do autor-protagonista, que teve linfoma na vida real, como retratado no terceiro capítulo de seu filme. “Nesse sentido é que eu acredito que estes cineastas, principalmente Moretti, se coloca em uma posição ímpar em relação a todos os filmes aqui presentes [...] através de um filme em que seu lado de ficção é mais forte do que sua porção documental” (CARDOSO, 2006: 82). A pesquisadora, que

criou três grupos de análise em sua pesquisa, reservou os dois últimos a filmes que misturam documentário e ficção, sendo o grupo de Nanni Moretti aquele mais próximo da prática da autoficção no cinema, com a perda das categorias autobiográficas.

Levando em consideração que Cardoso não criou abismos entre documentário e ficção, pois estava em busca de uma estética mais próxima da autobiográfica (onde já não cabe, segundo Lejeune em estudos mais atuais, a ideia fixa de veracidade), uma de suas declarações conclusivas asserta sobre o fundamento diretor-personagem-ator no cinema de dispositivo. Cardoso amplia essa condição de **cinema do eu** para além da estética autobiografia-documentário, com a qual trabalha durante a maior parte de sua monografia. Assim, “os conceitos desenvolvidos para documentário também podem ser aplicados a filmes de ficção, como ficou evidente na utilização de exemplos a partir dos cineastas Nanni Moretti e Jim McBride” (CARDOSO, 2006: 83). Ao afirmar esses possíveis deslocamentos, Cardoso coloca o cinema do eu num estatuto de linguagem cinematográfica, onde a fluidez é possível a partir dos pactos e estratégias do autor.

Como dissemos antes, a ficção estabelece um compromisso com a identidade desejada. Inserir cenas de ficção em um filme em que sua porção documental é mais evidente significa desenvolver sentidos e proporcionar momentos em que não há o compromisso ou a tendência para um questionamento sobre verdade. É natural que aceitemos mais um tema a partir da ficção, e não é à toa que estes fragmentos muitas vezes têm um tom descontraído. Talvez, por este cineasta estar mais perto de nós do que nunca, não somos tão impelidos a julgar sua lembrança ou o seu sonho. E daí vem uma possível razão para o filme autobiográfico acolher tão bem estas cenas de ficção (CARDOSO, 2006: 81)

Neste caso, ela veio a afirmar que a ficção presente numa *mise-en-scène* não é capaz de derrubar o cinema autobiográfico quando o projeto for este. Entretanto, no caso das condições ficcionais para construção de uma subjetividade que se deflagrará ora na onomástica, ora nas identificações do diretor-personagem, não seriam elas as responsáveis por um pacto mais ambíguo do que a autobiografia pretende esclarecer? Talvez por isso a análise fílmica e as investigações sobre o processo criativo do autor sejam tão necessárias, pois podem dar nuances mais claras sobre o projeto desenvolvido. Na perspectiva desta pesquisa, a autoficção acontece nesse espaço ambíguo onde se encaixam filmes como os de Nanni, muitos dos documentários performáticos ou das ficções contemporâneas no cinema do “eu”.

De certo, na pesquisa de Cardoso pode haver uma breve confusão entre o autobiográfico e autoficcional, especialmente quando a pesquisadora rebate a argumentação de que “qualquer filme pode ser autobiográfico”. Não, essa conclusão não seria cabível a esta pesquisa. Exatamente porque no filme, diante das instabilidades

entre a projeção de si para os outros e a própria identidade, o autor cria um lugar não fidedigno, não verificável, nem aproximado. Esse lugar nunca é autobiográfico, muito menos real, nem próximo dele. O pós-estruturalismo pede um autor/diretor que saiba disso, que dialogue com as ilusões que cria, pois os marcos contemporâneos pensam na subjetividade como construção. E se autor pode estar o tempo inteiro ficcionalizando a própria história é apenas porque **qualquer filme poderia ser autoficcional**. Entretanto, apesar de poder ser, não o é, pois a autoficção exige alguns parâmetros que a diferenciam da ficção comum, colocando-a no entre-lugar, não em qualquer lugar. Filmes poderão ser erroneamente colocados nessa caixa pelo simples fato de se utilizarem da ficção declaradamente para forjar acontecimentos. O que faz a propulsão desse cinema mais íntimo resvalar e se divertir na ficção é muito mais: ele pede uma relação indivíduo-dispositivo que traga à tona as qualidades, mesmo que passageiras, desse ego que renuncia a criação cinematográfica. Há um pacto de encenação, mas nesse pacto o cinema contemporâneo não abarca todas as ambiguidades geradas de frente para a câmera, podendo o tempo inteiro ser investido por um autor que projeta personagens ou fragmentos de si mesmo, fugindo e retornando às definições.

E mais uma vez se chega ao interessante lugar da performance, quando Bill Nichols fala dos documentários performáticos, destacando a poesia e contexto emocional dessas produções, num entorno onde essa subjetividade assume o lugar da escrita do cineasta como um entre-lugar, sem uma identidade fixa. No Brasil, pode-se exemplificar esse tipo de produção pelo documentário *Elena*, da cineasta Petra Costa. As várias imagens de arquivo que falam sobre sua irmã e problematizam a relação com ela trazem uma Petra performando a imagem íntima de si mesma com a irmã. Além disso, essa performance se repete quando Petra busca mais informações sobre a morte da irmã ou aparece em planos mais fechados, caminhando pelas ruas de Nova York. Tanto a atuação quanto os fatos da vida da autora dialogam com o projeto de construção de subjetividade da mulher que perde a irmã após suicídio. Esse *modus operandi* assinala o lugar do cotidiano e da intimidade familiar de Petra, alargando as possibilidades de ficcionalização e expressão do diretor-personagem-ator no cinema. A ficção está, portanto, inserida nesse formato de representação de si:

Os documentários performáticos, ao se concentrarem na produção da auto-expressão, não se deixam abreviar em rótulos de ficção ou não-ficção. Isso abre caminho para uma simbiose de recursos das duas formas como matéria-prima da produção de auto-retratos. E é exatamente quando a realidade é chamada à narrativa, informa Nichols, que as fronteiras entre fato e ficção se diluem. Bill

Nichols desenvolveu sua teoria do documentário performático, na qualidade do modo de ‘representação’, como um exame dessa nova maneira de se relacionar com as imagens – de uma forma que privilegia o conhecimento que é retirado de dentro da experiência e organizado como uma estória criando uma ficção particular (REBELLO *apud* CARDOSO, 2006: 79)

A ideia de experiência pessoal transfigurada em narrativa íntima, mas ficcional, parece se relacionar mais uma vez com o conceito de autoficção. Por isso Cardoso assinala esse modelo como algo que não equipara o documentário performático à ficção, pois ainda é um cinema atravessado pelos devaneios históricos e memoriais do autor. Isso o faz estar no mesmo entre-lugar da autoficção, onde os enunciados são claramente representados a partir de experiências e condições concretas. Assim, esboça-se uma nova linguagem, em que a relação do cineasta com o dispositivo cria ressignificações, “pois a prioridade não é mais evidenciar um dispositivo, mas sobretudo se relacionar com ele, com uma narrativa que mesmo não sendo estruturada pela primeira pessoa se refere ao cineasta enquanto indivíduo” (CARDOSO, 2006: 87). O cineasta não é mais apenas um realizador, mas um indivíduo único em processo de construção e exposição através de seus fazeres. “Numa escrita de si não há grandes espaços para a noção de verdade, já que esta se torna muito frágil e volúvel: o concreto e o imaginado muitas vezes se confundem e trocam de lugares. Esta esfera já foi dita e redita em relação à memória” (CARDOSO, 2006: 87). Portanto, a autoficção no cinema não necessita de uma noção de verdadeiro ou falso. Está mais voltada para a relação que o diretor estabelece com o dispositivo e suas histórias pessoais, alavancando-as para o público como uma estratégia de se expressar e admitir isso. A admissão não é exatamente a transparência de um discurso verificável e liso, mas de um discurso ambíguo e confuso, que se constrói paulatinamente num filme, diante das fragmentações e das implicações desse diretor-protagonista-ator.

Fica evidente que este cineasta contemporâneo extrapola a ideia de cinema de autor de uma Nouvelle Vague, por exemplo, radicalizando a proposta de cinema do eu, ou se colocando de maneira evidente e dialógica nos filmes de dispositivo. “Ter um protagonista diferente – o próprio cineasta – é uma enorme transformação para o cinema” (CARDOSO, 2006: 35). A subjetividade nesse cinema autoficcional assimila a noção de dispositivos e evidencia o sujeito da obra, que aprendeu a dizer “eu” sem medo de ser julgado por isso, como afirmou Lejeune. As diferenças óbvias se assinalam num projeto de autoria que coloca o diretor-autor não apenas como personagem representado por alguém, mas como corpo e ator de seu próprio papel, modificando em

larga escala as potências de subjetividade que serão problematizadas nesta pesquisa. Essa é uma das condições que mantém um explícito abismo entre a expressão de Truffaut na década de 1950 e o cinema queer de Xavier Dolan nos anos 2000.

A estética do vídeo, a crise de autoria, a cultura midiática e as experimentações subjetivas do cinema de dispositivo foram de suma importância para a consolidação desse espaço de ambiguidade e intimidade na criação audiovisual contemporânea. Sem o cinema de dispositivo não seria possível pensar em autoficção no cinema, pois os modelos de ficção tradicional, dentro da narrativa-representativa-industrial, ainda estariam consolidados, sem alternativas. O cinema de dispositivo e a autoficção são, sobretudo, essa alternativa, entre os diversos e novos modos de fazer filmes, que transformaram a forma cinema (PARENTE, 2011) no cinema contemporâneo.

“A criação artística, afinal, não está sujeita a leis absolutas e válidas para todas as épocas; uma vez que está ligada ao objetivo mais geral do conhecimento do mundo, ela tem um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem a sua atividade vital; e, mesmo que seja interminável o caminho que leva ao conhecimento, nenhum dos passos que aproximam o homem de uma compreensão plena do significado da sua existência pode ser desprezado como pequeno demais.”

TARKOVSKI, Andrei em *Esculpir o tempo*

3 ANÁLISE FÍLMICA: A AUTOFICÇÃO COMO ESTRATÉGIA AUDIOVISUAL

O russo Andrei Tarkovski, ao destrinchar obra e processo criativo no ensaio *Esculpir o tempo*, trouxe à tona as marcas de um cinema íntimo, frequentemente incompreendido pelo público e que culminou em obras de grande alcance existencial na história do cinema, como *O espelho* e *Nostalgia*. “O meu mais fervoroso desejo sempre foi o de conseguir me expressar nos meus filmes, de dizer tudo com absoluta sinceridade, sem impor aos outros os meus pontos de vista” (TARKOVSKI, 1998: 8). Durante as páginas iniciais do ensaio, Tarkovski lembra as cartas que recebera de vários espectadores diferentes, alguns deles muito insatisfeitos com o fluxo “ininteligível” de *O espelho*, outros completamente entusiasmados com a intensidade das memórias desveladas, inclusive compatíveis com experiências pessoais deles. Diante de muitos depoimentos engraçados e empolgantes, o cineasta russo afirma que o autor contemporâneo perdeu o controle sobre a própria obra, compartilhando o estatuto de autoria com as ressignificações do público, quando de um grande mergulho em si.

Engajado numa narrativa que desvela o interior de seus personagens, alguns deles extremamente vinculados à vida do diretor, Tarkovski investiu num cinema que se relaciona aos pensamentos e sentimentos mais profundos de um protagonista. Pensando nas propriedades da memória, levou às películas um fluxo inconsciente e, poderia se dizer, até autoficcional, quando expôs em declarações íntimas a faceta pessoal de seu cinema. “Exteriormente, a disposição dos acontecimentos, das ações e do comportamento do protagonista seria alterada. O filme seria a história de seus pensamentos, lembranças e sonhos” (TARKOVSKI, 1998: 30). Sintonizando imagens oníricas e memórias da infância, Tarkovski produziu *O espelho* na ideia de escrita íntima que poderia muito bem se remeter ao conceito de autobiografia no cinema, problematizado tanto por Lejeune quanto por Cardoso. Mas se tratando de ficção, as referências de um passado se materializaram numa história nada veraz ou fechada. E sendo ficção o que de mais confuso não poderia ser tê-la misturado com os devires pessoais e íntimos do autor. Por isso, a pretensão é elencar alguns parâmetros para identificar nessa ambiguidade elementos do pacto autoficcional (em filmes como *O espelho*) em contraponto à teoria de autobiografia no cinema.

Depois de confrontar a definição de filme autobiográfico empregada por Cardoso no capítulo anterior, volta-se ao ponto também alavancado por Lejeune em um dos trechos do livro *O pacto autobiográfico*. Intitulado *Cinema e autobiografia – problemas de vocabulário*, o artigo vai aprofundar algumas questões que perguntam se é ou não possível fazer autobiografia em imagens em movimento. Lejeune defende que sim e elenca fatos, memórias e documentos (especialmente fotografias e registros caseiros/históricos) como motes para o que chama de *cine-mim* ou *autobiogra-filme*. Para isso, disseca as diferenças de vocabulário da literatura e do cinema na expressão “autobiográfico”, questionando se, para além daquilo que se acostumou chamar de um impulso de intimidade em filmes de ficção haveria algum cinema, de fato, autobiográfico. “É o primeiro ponto que está certamente em questão, quando dizemos que tal filme de Truffaut ou de Fellini é ‘autobiográfico’ (estimulados pelas declarações mais ou menos confiáveis do próprio autor)” (LEJEUNE, 2014: 261). Problematizando essa perspectiva, Lejeune afirma que a leitura autobiográfica de obras ficcionais a partir de textos referenciais é frequente e não leva em consideração o que chama de “natureza” da autobiografia. Se cineastas precisam, ao fim da carreira, *escrever* autobiografias ou precisam que alguém *escreva* suas biografias é porque, talvez, **não possuam um projeto fílmico autobiográfico**, abarcando histórias pessoais e íntimas.

No cinema, como na literatura, uma obra de ficção (principalmente se evocar um trajeto biográfico, lembranças de infância ou uma atividade de criação) pode ser percebida como a expressão indireta dos problemas ou fantasmas do autor, em busca de sua identidade. O “cinema de autor” contribui para reforçar essa atitude: os diferentes filmes do diretor têm um ar de família que tendemos legitimamente a explicar por sua personalidade. Daí, nos aficionados, o desejo de conhecer mais íntima e diretamente aquela personalidade. Essa curiosidade, que visa mais o criador que o homem, será apaziguada por enciclopédias filmobiográficas, acompanhadas de entrevistas, de documentos, de depoimentos e apresentadas em seu título como autorretratos: Fulano por Fulano, Truffaut por Truffaut, Fellini por Fellini, Jean-Luc Godard por Jean Luc-Godard. A própria existência dessas obras para-autobiográficas é reveladora. Seja qual for o espaço dado à iconografia, trata-se de livros, não de filmes. Existiriam realmente filmes em que o diretor conta sua vida e evoca o caminho que o levou a sua obra, como faz um escritor que, no fim da vida, usa a linguagem que elaborou em suas obras anteriores, para falar de si mesmo? A autobiografia seria possível no cinema? (LEJEUNE, 2014: 261-262)

A pergunta sobre a possibilidade do gênero autobiográfico no cinema é o que move Lejeune a pensar em alternativas ao que, no equívoco, hegemonicamente se chamou de cinema autobiográfico, como *Os incompreendidos* de Truffaut, por exemplo. A crítica a esses projetos ficcionais vendidos como autobiográficos é a ausência de uma relação mais autobiográfica no processo criativo, que não resvale nas encenações de outros atores-personagens, ficando-se na onomástica e nos princípios de veracidade e verossimilhança, para que estejam vinculadas a fatos da vida do autor. *O espelho*, outro exemplo canônico, faz resvalar as memórias e fatos da vida privada de Tarkovski num contexto completamente ficcional, onde aquelas imagens só existem numa concepção de filme que beira o ilusório, o encenado, o onírico, já tão distantes de uma realidade verificável ou de uma identidade permanente. Por isso não há pretensão de responder à pergunta de Lejeune sobre a viabilidade do autobiográfico no cinema, mas de problematizá-la para seguir com uma noção mais próxima de cinema autoficcional.

Ao longo do ensaio, Lejeune é confrontado pelo artigo de Elizabeth Bruss, *A autobiografia no cinema*, que afirma veementemente a precariedade do sujeito autobiográfico, determinando-o como impossível no cinema. “Ela retoma uma a uma as características do ato autobiográfico escrito (valor de verdade: o enunciado passível de verificação; valor de ato: a enunciação reveladora do sujeito; valor de identidade: a fusão da enunciação e do enunciado)” (LEJEUNE, 2014: 263). O pesquisador francês refuta esse projeto ao afirmar o cinema enquanto outra linguagem, diferente da literatura, diante de necessidades práticas da imagem em movimento e da *mise-en-scène*. “O problema principal me parece ser o valor de verdade. O cinema autobiográfico parece estar condenado à ficção” (LEJEUNE, 2014: 264). Quando

assume tal colocação e prevê estratégias para “contornar” as evidências da ficção cinematográfica, o pesquisador se restringe, afirmando que apenas procedimentos específicos, como a voz *off* ou a invenção da câmera subjetiva, dariam conta de um projeto *autocinebiográfico*. “O cinema autobiográfico começa portanto a existir, diferente da autobiografia escrita, mas também diferente do cinema de ficção, a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental” (LEJEUNE, 2014: 271). Para isso, Lejeune pensa num tipo de cinema relacionado aos diários e aos autorretratos, mais distante de uma ideia de encenação e de ficcionalização de si, brincando com a perspectiva do registro e do tom confessional, que não interessam a esta pesquisa.

É evidente que a possibilidade de autobiografia no cinema é bem restrita e é atravessada por uma estética do documentário em primeira pessoa, quase que excluindo os avanços do documentário performático ou da ideia de *work in progress* trazida pela autoficção e pelas instabilidades do diretor-personagem-ator, que não pretende estabelecer vínculos fidedignos, mas provisórios, com as histórias que conta de si. Ao contrário desse projeto fechado, a autoficção abraça tanto a estética documental quanto a ficcional para pensar vários modelos de cinema onde o autor se coloque nesse lugar ambíguo, **problematizando-se fora e dentro do filme**. Então, **não só as imagens em movimento, mas as relações e agenciamentos que se estabelecem para fazê-las, distribuí-las e divulgá-las** farão parte do ideário conjuntural do filme, trazendo percepções de que esse fazer é atravessado pela cultura midiática e pelos enfrentamentos do eu na esfera pública.

Para problematizar mais alguns pontos dessa noção de cinema autoficcional, que aqui servirá como prisma da análise fílmica prometida para o capítulo, ainda será necessária uma comparação direta com a ficção *stricto sensu* no cinema. Ingmar Bergman, por exemplo, com uma escrita tão íntima e filmes que desvelaram complexos estados do inconsciente e das relações humanas, não deixou claras suas motivações fílmicas e seus projetos criativos por meio das obras que realizava. Por isso, ao fim da carreira, escreveu *Lanterna Mágica*, um livro autobiográfico onde relata muitos de seus impulsos pessoais para a realização fílmica e a constituição de seus personagens. Havia uma distância nítida, apesar da profundidade das narrativas oníricas e existenciais de Bergman, entre autor e obra. Sabia-se muito pouco sobre suas projeções e personalidade, ainda mais pela timidez e reserva do diretor, que preferiu manter sua vida privada longe dos holofotes, mesmo paradoxalmente tendo-as exibido nas telas de muitos cinemas do mundo. Quando menciona *Persona* em sua autobiografia, por exemplo, ele deixa

transparecer essas relações dos personagens consigo: “Ambas as mulheres ainda comparavam suas mãos. Um dia descobri que uma delas era tão muda quanto eu. A outra era falante, solícita e zelosa, também como eu” (BERGMAN, 2013: 218).

Neste aspecto, Bergman faz jus ao projeto de ficção que Lejeune aponta ao proferir o contraponto autobiográfico no cinema. Ou seja, Bergman fez filmes muito pessoais, muito de um fluxo psicanalítico, mas se manteve distante de sua obra, montando grandes espetáculos e não tendo uma relação de intimidade ou nudez com as câmeras que comandava. Além disso, não costumava fazer declarações públicas sobre a inspiração de seus filmes em episódios da própria vida. Portanto, depois de ter se consolidado como cânone resolveu fazer uma autobiografia escrita – o lugar burguês da personalidade que narra a vida importante (SIBILIA, 2009) –, institucionalizando-se no formato de confissão escrito para falar da sua intimidade e da relação que possuía com os filmes que fez, também dos entrecruzamentos com seus personagens principais. Em vários momentos declara suas inspirações, fatos da própria vida que repetiu nas telas. Mas só fez revelações depois de adquirir status canônico, tornando-se uma personalidade; só após décadas de produção, quando a carreira estava no fim (1987).

Foi por meio desse texto íntimo que se tornaram inteligíveis declarações como a da protagonista de *Face a Face*, quando gritava sobre a infância de castigos dentro de guarda-roupas escuros. Bergman sofrera o mesmo nas mãos do pai religioso e passava horas de castigo em guarda-roupas. Noutra passagem da autobiografia, o diretor sueco menciona o fim de um dos casamentos, numa viagem que fez de madrugada para outra cidade, apenas com o intuito de terminar com a esposa. “Quem estiver interessado pode seguir o desenlace da terceira parte de *Cenas de um casamento*. O único fato dissonante é a descrição de Paula, a amante” (BERGMAN, 2013, 174). Nessa autobiografia o cineasta vincula suas memórias e motivações mais profundas a cenas e personagens de seu cinema. Talvez sem esses escritos jamais se teria consciência da pessoalidade do cinema desse sueco, que se lançava aos recônditos labirintos da consciência. Numa experiência que teve aos dez anos de idade preso numa sala de cadáveres dentro de um necrotério, Bergman relata um episódio esquizofrênico com uma mulher morta, que depois se materializou numa das cenas mais famosas de seu filme premiado no exterior, *Gritos e Sussuros*. É interessante perceber como mesmo esse formato tradicional de ficção é atravessado por um contexto tão vívido de incursão na vida íntima do autor.

Tinha sido acometido de um forte desejo, que me queimava por dentro. Levantei-me e fui levado à sala dos mortos. A jovem que tinha sido

recentemente trazida estava deitada sobre uma mesa de madeira no meio da sala. Puxei o lençol e a descobri. Estava totalmente nua, com exceção de um esparadrapo que ia da garganta ao púbis. Levantei a mão e toquei em seu ombro. Tinha ouvido falar no frio da morte, mas a pele da moça não estava fria, estava quente. Toquei seus seios, que eram pequenos e macios, com mamilos negros e endurecidos. Na barriga crescia uma penugem, ela respirava, não, ela não respirava, a boca tinha se aberto? Vi os dentes brancos sob os lábios arredondados. Mudei de lugar para ver seu sexo, o qual eu queria mas não me atrevia a tocar. Via que ela me observava com as pálpebras semicerradas. Tudo ficou confuso, o tempo parou e a forte luz se tornou mais forte, Algot contara como um colega fez uma brincadeira com uma jovem enfermeira. Colocou uma mão amputada sob a coberta em sua cama. Quando a enfermeira não apareceu para a prece da manhã, foi procurá-la no quarto. Ela estava sentada, nua, e mastigava a mão; havia arrancado o polegar e o enfiado na vagina. Eu ficaria louco da mesma forma. Atire-me contra a porta, que se abriu sozinha. A jovem mulher permitira que eu fugisse.

Em *A hora do lobo*, tentei retratar esse acontecimento, mas fracassei e cortei tudo. Retornou no prólogo de *Persona*, e teve sua versão final em *Gritos e sussurros*, em que o morto não pode morrer, então é obrigado a perturbar os vivos. (BERGMAN, 2013: 215-216)

As evidências de uma experiência traumática para Bergman não foram compartilhadas com o público, mas foram transformadas numa imagem onde estaria contida parte dessa significação da experiência. Por estratégias assim, a *autocinebiografia* proferida por Lejeune é o que Bergman deixou de fora de seu projeto fílmico. Bergman preferiu a biografia escrita à biografia fílmica e se firmou no cânone da ficção tradicional. Como exímio ficcionista, o exemplo do cineasta sueco, que não revelou suas motivações muito menos sua trajetória pessoal nos filmes que dirigiu, poderia ser usado em oposição ao modelo autobiográfico de cinema levantado por Cardoso no capítulo anterior, facilitando **a posição da autoficção entre os dois**.

Se a ficção ressignifica a própria vida, criando novos acontecimentos, o pacto autobiográfico no cinema se compromete com um tipo de estatuto que nada tem a ver com Bergman (apesar do autor desbravar tantas nuances íntimas e psicanalíticas que ficaram nítidas no fim da carreira). O que Lejeune e Cardoso buscam nesse modelo inverso ao da ficção, onde a identidade do diretor-personagem está em evidência em detrimento das histórias que cria, são os documentos, as memórias personificadas, fotografias, imagens de arquivo e por vezes até um narrador convencional (*voice over*), que possa dar mais segurança a essa identidade proferida em forma de filme. É uma identidade que não pode escapar da avaliação de “fidedigno” ou “confiável”. Numa análise breve de alguns filmes que se encaixariam nesse modelo, Lejeune cita o filme autobiográfico de Raymond Depardon, *Os anos-clic* (1983), que apesar de não usar a voz *off*, tem o narrador comentando fotos da infância diante da câmera, mostrando por

vezes o dedo do diretor-personagem por sobre as fotos. De acordo com Lejeune, Depardon enfatizou que não houve repetições da *mise-en-scène* na filmagem e que seu filme teria sido feito “ao vivo”. Será possível confiar nesse tipo de informação? Para legitimar a possibilidade autobiográfica no cinema, Lejeune diz que sim.

Como mencionado anteriormente, o pesquisador francês cria uma expectativa experimental e amadora para o cinema autobiográfico, buscando o que chama de mais “simplicidade” e menos “afetação”. Ainda analisando Depardon, Lejeune escolhe um plano em *Os anos-clic* capaz de capturar essa sensação trazida pelo filme autobiográfico. É um plano que Depardon teria filmado com sua primeira câmera, ainda muito jovem, na fazenda paterna: “Ele acompanha de alto a baixo, em câmera subjetiva, seus próprios pés subindo, depois descendo uma escada de pedra. Plano-sequência duplamente autobiográfico, da cabeça aos pés, e, pela citação feita, do presente ao passado” (LEJEUNE, 2014: 274). Essa descrição traz algumas questões que implicam no estatuto do cinema pensado por Lejeune. Não seria ingênuo ter tanta segurança numa câmera subjetiva que afirma filmar as pernas do garoto que o autor/diretor já foi? Não poderia ser outra criança, não poderia ser outro autor? Bem, as restrições do *autocinebiografia* vão para além dessas dificuldades, acreditando num pacto a partir de princípios de verossimilhança e veracidade garantidos pelas afirmações do autor.

Entretanto, Lejeune deixou claro que a desconfiança do público pode, sim, deslegitimar o pacto proposto (a partir de uma avaliação de ficcionalidade). Se algo parecer ficcional demais num filme cuja proposta é quase de identidade fixa, galgada no “real”, pode-se acabar com o estatuto do autobiográfico da obra. Tais premissas evidenciam a fragilidade desse cinema e, por alguns momentos, a própria existência dele. Por isso, Lejeune assume essa fragilidade, refletindo sobre a condição quase contraditória das imagens em movimento diante da autobiografia. Tantas vezes o cinema esteve em vias de anular o estatuto defendido por ele com veemência, que as definições e garantias de uma *cineautobiografia* se perdem mais uma vez:

Não posso pedir ao cinema para *mostrar* o que foi meu passado – minha infância, minha juventude –, posso apenas evocá-lo ou reconstituí-lo. A escrita não tem esse problema, pois o significante (a linguagem) não tem nenhuma relação com o referente. A lembrança de infância escrita é tão ficcional quanto a lembrança de infância reconstituída no cinema: mas a diferença é que posso acreditar e fazer acreditar que é verdadeira quando a escrevo, pois a linguagem não imita a realidade. No cinema, em contrapartida, a inautenticidade do artefato torna-se perceptível porque, a rigor, uma câmera teria podido registrar, outrora, a realidade do que, aqui, é representado por um simulacro. Assim a “superioridade” da linguagem se deve antes a sua capacidade de fazer esquecer seu aspecto ficcional do que a uma aptidão especial para dizer a verdade. O

cinema tem a desvantagem de *poder* ser documental e a imagem, a desvantagem de estar sempre ligada à realidade. A criança que deve representar na minha infância, o adulto a quem delego meu papel, as cenas que reconstituo não são de fato a realidade que querem ser. (LEJEUNE, 2014: 264)

Alguns equívocos desse argumento resistem sobre a ideia de que há uma superioridade no pacto autobiográfico escrito em detrimento do fílmico. Há de se relacionar outra vez as diferenças de linguagem para avançar na questão. Se é possível “fazer esquecer o aspecto ficcional” de um livro, quantas vezes o audiovisual já não fez o mesmo, forjando verdades consumidas pela cultura midiática, pelo espetáculo e pelas salas de cinema? A linguagem audiovisual não é capaz de reconstituir memórias de forma fidedigna. Mas seria essa, então, uma capacidade da linguagem escrita? Pouco provável. Dependendo de quem leia, como de quem assista a uma história pessoal, os estatutos de verdade da vida de um autor estarão sempre em xeque, diante daquilo que ele ou ela afirma, conta e forja como parte de sua identidade. Ser escrito ou ser filmado não vai mudar a condição primordial de desconfiança sobre o autor, já debatida nesta pesquisa. É aquilo que Paula Sibilia problematiza com eficácia no percurso contemporâneo de análise da identidade: ainda é possível acreditar em depoimentos e histórias alheias? Mais uma vez: *pouco provável*. Contudo, se a condição das escritas de si em filmes e livros é desconfiável, a qualidade dessa desconfiança muda segundo os limites de cada linguagem. Nesse sentido, Lejeune tem razão. A imagem é muito mais evidente como construção, sendo questionável aos olhos do público, por se imbricar num efeito ambíguo de mimese e realidade. A *mise-en-scène* é tanto condição fílmica quanto acontecimento filmado, que está enraizado nas ações do corpo sobre a “realidade”. O cinema enquanto imagem também possui essa natureza documental.

Ainda amarrado ao impasse vocabular e filosófico sobre a condição das imagens em movimento, da autobiografia e da própria ficção, Lejeune não vai conseguir defender com absoluta convicção a existência de um cinema autobiográfico. E talvez apenas porque almeje um purismo de gênero. Por isso, evidenciar a fragilidade de tal perspectiva faz parte da estratégia desta pesquisa para pensar na **autoficção como processo mais aproximado da ambiguidade constituinte do cinema do eu**. Não há aqui o interesse de negar o cinema autobiográfico, mas de visualizá-lo como imbróglio, restrito às condições de veracidade ainda permanentes no tom confessional herdado das narrativas biográficas clássicas. O interesse, noutro caminho, está focado no pensamento contemporâneo, que avança sobre essas questões aceitando a ambiguidade das tecnologias e das linguagens envolvidas para fazer um cinema mais pessoal, íntimo

e, por que não ficcional também? Aceitou-se, assim, a ampliação dos limites da ficção, ao passo que a figura do autor não ficou completamente abandonada.

Por conta dessa complexidade, pareceu mais cabível usar o conceito de autoficção a fim de analisar as escritas de si no tipo de cinema escolhido como *corpus* da pesquisa. Os diretores cujos filmes são descritos neste capítulo expuseram (mesmo que em elementos extrafílmicos) o envolvimento de suas vidas nas histórias e identidades de seus personagens, muitas vezes criando novas dinâmicas com a câmera e com o próprio corpo (ao aceitar enquanto diretor o papel de ator principal ou de protagonista na ficção da própria vida). Nem por isso o envolvimento deflagra uma busca ou um compromisso com a veracidade ou a verossimilhança, estabelecendo uma relação dialógica entre a **vida pessoal**, íntima, e a **ficção**, ou história pública, narrável, inventada. Partindo do aporte teórico levantado no primeiro capítulo, a transição estudada nos 50 anos que separam Truffaut de Xavier Dolan deve levar em consideração a mesma escala cinzenta apresentada nos gráficos da autoficção na literatura contemporânea. Pretende-se, assim, partir daquilo que se chamou de romance autobiográfico ou ficção autobiográfica, uma forma mais velada de confundir autor e personagem, à autoficção propriamente dita, onde isso se torna mais provocativo e transparente, ao ponto de “gritar” as dúvidas de identidade na narrativa. O cinema autoficcional está nessa escala onde já não assume o cartesianismo do cânone muito menos o distanciamento de Bergman em suas ficções, ao mesmo tempo em que não alcança nem almeja alcançar o cinema autobiográfico de Lejeune e Cardoso.

Sem integrar essa dicotomia, Truffaut e especialmente Xavier brincam com a noção de identidade, desvelando questões pessoais e forjando tantas outras para criar um cinema de fluxo de identidade e de fluxo de estatuto, misturando ficção e intimidade; fugindo dos cânones da autobiografia.

3.1 Vanguarda: Truffaut e Antoine Doinel

Inserido na leva de realizadores-prodígio logo do início da Nouvelle Vague (analisada no percurso técnico-artístico do cinema moderno, no capítulo anterior), o jovem crítico francês François Truffaut se tornou referência mundial ao levar o prêmio de direção no Festival de Cannes de 1959 e representar internacionalmente a França (ao lado de *Hiroshima mon amour*) por *Les quatre cents coups*. Traduzido no Brasil por *Os incompreendidos*, o longa de 99 minutos influenciou toda uma leva de realizadores nas décadas de 1960 e 1970, estendendo-se como obra-prima na atualidade.

O roteiro, baseado em histórias marginais de sua adolescência com o amigo Robert Lachenay (melhor amigo de Truffaut durante anos) foi aprimorado narrativamente pelo cineasta e roteirista argelino Marcel Moussy a pedido de Truffaut. Financiado pelo sogro numa produção de baixo custo para a época, o jovem realizador quase não conseguiu a autorização necessária do Centro Nacional de Cinematografia (CNC), que exigia vários estágios e trabalhos de assistência (três como segundo e outros três como primeiro assistente de direção). Em 1958 Truffaut era inexperiente, tinha rodado apenas dois curtas-metragens, tendo exibido apenas um deles (o outro se perdera). “Por esse motivo é que escolhe um primeiro assistente mais experiente que ele, Phillipe de Broca. Aos vinte e seis anos, Truffaut beneficia-se de uma exceção para ser autorizado a rodar seu primeiro longa-metragem (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 178). Com um set de pouco mais de vinte pessoas e um orçamento reduzido, Truffaut reunia várias das características dessa nova geração do cinema francês.

Ao tentar transmitir o que há de universal na adolescência, o cineasta buscou num roteiro eminentemente pessoal fugir do que considerava uma “confissão choramingas e complacente” (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 178). Com o financiamento garantido, num valor muito aquém do que custava um filme francês médio no período, “decide então trabalhar *La figure d’Antoine*, que seria um dos episódios do filme sobre a infância. Trata-se de um episódio específico de sua adolescência, quando fizera gazeta certo dia na escola da Rua Milton por ter esquecido de fazer um trabalho de casa imposto como castigo” (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 176). A fim de criar um trabalho autoral com teor biográfico, interpela seu amigo Lachenay para retomarem cartas antigas e retirarem dali episódios da adolescência capazes de dar força à narrativa. “Antoine não é Truffaut, é uma mistura dos dois, pois ele roubou um pouco de sua juventude ao camarada Lachenay. Na época, Lachenay era quem tinha mais iniciativa. Truffaut era meio tímido, era levado por Lachenay” (GIVRAY *apud* TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 176). Assim, foi delineando um personagem muito próximo dos acontecimentos vividos com o melhor amigo numa fase de transição, quando começara a morar com os pais depois de anos.

No início de junho, Truffaut recheia o episódio com recordações de sua infância, suas fugas em companhia de Lachenay, uma sessão de cinema, a parede giratória no parque de diversões, cenas em casa, com os pais, e na rua, quando o adolescente flagra a mãe nos braços de um amante na Praça Clichy. São estas suas primeiras páginas, algumas idéias postas de lado, que vem a apresentar ao sogro para convencê-lo a financiar o filme. Para construir um autêntico roteiro, Truffaut vai buscar o material em sua própria adolescência,

desde a passagem pela escola da Rua Milton no outono de 1943 até o Centro de Observação de Menores de Villejuif, em dezembro de 1948. Lachenay é mobilizado: “Tome nota de idéias que lhe ocorreram, de lembranças, para *La Figure d'Antoine*. Releia nossas cartas de Villejuif etc.” (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 176)

Apesar desses indicadores claros sobre a fusão do protagonista com a vida pessoal, Truffaut durante muito tempo negou o título de autobiografia para sua obra. Contrariando os textos veiculados na imprensa após o sucesso no Festival de Cannes, o cineasta declara em texto: “*Les 400 coups n'est pas un film autobiographique. On ne fait pas un film tout seul et si je n'avais voulu que mettre en images mon adolescence, je n'aurais pas demandé à Marcel Moussy de venir collaborer au scénario et de rédiger les dialogues*”⁸. Na resposta, Truffaut evidencia sua proximidade com o personagem Antoine Doinel, cuja adolescência turbulenta se aproxima muito dos episódios de conflito que teve na escola. Entretanto, ele refuta e protesta, por alguma razão, sobre a comparação de seus pais com os do personagem, que na sua opinião estavam mais próximos de uma caricatura da época, desenvolvida pelo roteirista Marcel Moussy, a quem pediu ajuda para finalizar e editar o roteiro a partir de diálogos mais próximos à linguagem das emissões televisivas na França.

Figura 4



Para melhor delinear seus personagens e estruturar a narrativa, Truffaut recorre a Marcel Moussy, romancista e roteirista, autor de uma série muito popular na televisão, *Si c'était vous*, dirigida por Marcel Bluwal. No início de junho de 1958, escreve ele a Moussy: “Sei que você trabalha rápido e que estrutura com um rigor de que eu nem me aproximo. Em compensação, julgo conhecer bem o mundo da garotada de doze anos, que pretendo filmar”. Moussy hesita, pois se comprometeu com René Clair para um outro projeto. Truffaut volta a escrever-lhe a 21 de junho de 1958: “Você entendeu tão bem e com tanta rapidez o meu filme que não posso imaginar-me privado de sua colaboração”. Moussy acaba concordando. Os dois começam a trabalhar a 9 de julho de 1958. Em um mês uma dezena de encontros. Moussy trabalha com rapidez e contribui grandemente para a estruturação da narrativa. No fim do verão de 1958, o roteiro já tem 94 páginas e um título definitivo: *Os incompreendidos (Les Quatre cents coups)*. (IBIDEM, 1998: 177)

Truffaut conseguiu, a partir dessa parceria, deixar sua narrativa mais próxima de um modelo fílmico tradicional para a época. A finalização do roteiro foi conjunta, o que demonstra grande peso das suas memórias, apesar das intervenções de Moussy. Isso vai ficar se destacar diante das opções do cineasta no processo de direção e escolha dos atores. A parceria que desenvolveu com Jean-Pierre Léaud, jovem ator escolhido para o

⁸ Fragmento de uma carta resposta, chamada *Les 400 coups n'est pas autobiographique*. Disponível em: <http://www.lesyeuxverts.com/documents/poleimage/collegeaucinema/400_coups/400_coups.pdf>, no formato pdf. Acessado em: 28/04/2016. Tradução livre do autor: *Os incompreendidos* não é um filme autobiográfico. Não fizemos um filme sozinhos e se não quisesse colocar imagens da minha adolescência, eu não teria pedido a Marcel Moussy para colaborar com o roteiro e redigir os diálogos.

papel principal, se tornaria uma das mais conhecidas nas vanguardas do cinema moderno. O alterego de Antoine Doinel foi então preenchido pelos impulsos de um Truffaut sedento em problematizar questões íntimas, entrecruzando-se com a vivência de Léaud, à época com quase a mesma idade do personagem e dos episódios que vivera Truffaut na adolescência (o ator tinha por volta de 14 anos). Durante as audições, Léaud foi ganhando espaço e convencendo a equipe de sua forte personalidade para o papel, que reproduzia numa conturbada adolescência, na escola, e ainda na delicadeza para a escrita (as referências literárias foram para Truffaut de suma importância em sua formação, como ficaria evidente no filme). A presença do garoto vai alterando até a forma como Truffaut enxerga seu personagem que, antes, de acordo com o cineasta, havia muito de si mesmo. ‘Com a chegada de Jean-Pierre Léaud, no entanto, sua personalidade, que era muito forte, levou-me muitas vezes a modificar o roteiro. Considero assim que Antoine é um personagem imaginário que tem a ver com um pouco com cada um de nós dois’” (TRUFFAUT *apud* TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 180). Para o personagem de Lachenay, Truffaut escolheu Patrick Auffay, um pouco mais velho e com ar mais burguês que Léaud. A dupla se saíria bem nas improvisações, culminando nas dinâmicas de algumas das principais cenas de *Os incompreendidos*.

A relação de Léaud e Truffaut se concretizou em amizade nos anos que se sucederiam e a adoção de Antoine Doinel como um alterego do cineasta se manifestou em mais outros quatro filmes, em que Léaud atua como protagonista da história, dando continuidade à história do personagem (cada vez mais comercial do que a proposta primeira em *Os incompreendidos*). Em *L’amour a vingt ans* (1962, *Amor aos vinte*), o fragmento *Antoine et Colette* apresenta a primeira paixão do personagem, que vai desenrolar sua jornada, entre paixões, casamento e até serviço militar, na sequência: *Baisers Volés* (1968, *Beijos proibidos*), *Domicile Conjugal* (1970, *Domicílio conjugal*) e *L’Amour en Fuite* (1979, *Amor em fuga*). A diferença de idade entre o ator e o diretor, à época, eram de cerca de 13 anos. Como contemporâneos, Truffaut e Léaud seguiram uma aproximação essencial para desenvolver o alterego na relação autor-personagem.

Em *Os incompreendidos*, é a força desse alterego junto à narrativa (com certo fundamento autobiográfico) e às adaptações ficcionais que criam o personagem híbrido, descrito no debate sobre autoficção no cinema. Aparentemente, Antoine Doinel está muito mais próximo de um pacto ambíguo com o público do que de um simples personagem de ficção ou de uma reminiscência autobiográfica do autor. As declarações de Truffaut na imprensa da época, os vestígios de sua vida pessoal e suas lembranças

dividiram espaço com a criação de um personagem que ganhou empatia em vários lugares do planeta, sem necessariamente reivindicar um reconhecimento da identidade autor-personagem. Essa relação, apesar de estar apenas implícita no longa-metragem, tem nos elementos extrafílmicos e na divulgação da obra a primazia para relacionar a narrativa ficcional à personalidade do autor. Como a identidade onomástica e a necessidade de identificação não se fazem de suma importância, os elementos que emergem na imprensa e nos cinemas, o burburinho e as declarações do diretor, farão emergir um discurso paralelo à obra, que orienta seu consumo. Nessa perspectiva, muito mais do que uma prioridade de Truffaut, ou um prenúncio de transparência na colocação dessa obra, os elementos extrafílmicos agem na conjugação da identidade autor-personagem, constituindo a ambiguidade Doinel/Truffaut em distâncias e proximidades.

Por não reivindicar essa transparência ou essa correlação, o *cinema do eu* que Truffaut desenvolve na vanguarda dos anos 1950 parece se encaixar mais na noção de romance autobiográfico, ou **ficção autobiográfica**, do que de uma fidedigna autobiografia. Essa estratégia híbrida se aproxima muito da ideia de autoficção, **mas não se concretiza no conceito por evitar ou tentar omitir as possíveis proximidades entre autor-personagem**. Neste caso, funcionaria como uma **estratégia que precede historicamente a autoficção**, quando a tecnologia e os **modos hegemônicos de fazer cinema ainda dificultavam muito a hibridização e a personalidade do discurso cinematográfico**. Truffaut não escondeu a personalidade de seu personagem, mas também não se dedicou a divulgar as relações com a própria vida, deixando isso apenas implícito em sua obra, disponível aos interessados em saber mais sobre cinema ou sobre o percurso do diretor. Tal condição faz entender *Os incompreendidos* muito mais como uma ficção que possui um estatuto confuso ou fundamento autobiográfico (ainda que incerto), do que uma história fidedignamente vivida pelo diretor. Isso fica ainda mais evidente pelo fato de Truffaut escolher um momento de sua vida que não poderia ser interpretado por ele mesmo, tendo na figura de outro ator (apesar de uma proximidade na aparência e na personalidade de Léaud com a criação de um alterego) a execução do personagem que, supostamente, carregaria os signos da vida pregressa do cineasta.

Embora a narrativa seja autobiográfica nos menores detalhes, Truffaut faz questão de apresentá-la como ficção. É assim que condensa numa duração relativamente breve de cinco anos de sua vida, transpondo-a da Ocupação e do imediato pós-guerra para o presente dos anos 50. E trata também de baralhar certos dados autobiográficos. Dá por exemplo ao adolescente fujão o nome de Antoine Loinod, anagrama e pseudônimo de Doinol [-Valcroze]. Robert

Lachenay vira René Bigey, em lembrança de sua avó. E a paixão do pai já não é o alpinismo, mas o automóvel. (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 177)

Com a mistura de informações e a condensação de sua identidade, Truffaut cria em Antoine Doinel uma personalidade própria, que se expõe na invenção a partir das inspirações pessoais. A ficção autobiográfica se encaixa no ponto onde cruza, de maneira pouco evidente e ainda bruta, a consolidação do protagonista do filme como a figura do diretor. Nas décadas que se seguem, a tendência desse cinema autorreferente irá se manifestar, muitas vezes, na presença física do diretor, como ator principal e personagem protagonista da narrativa. Mas isso, que caracterizaria de forma mais contundente a autoficção no cinema (entre outros aspectos), não se torna, contudo, uma definição estanque, levando em consideração as variações óbvias nos processos criativos contemporâneos. Assim, é possível que essa ideia de ficção autobiográfica no cinema esteja muito mais atrelada ao período e às restrições técnico-estéticas de vanguardas como a Nouvelle Vague do que a um fazer que se consolida de forma hermética no cinema contemporâneo. Por isso, o conceito de ficção autobiográfica é empregado aqui para *Os incompreendidos* mais na ideia de um fazer transitório, talvez precursor do que viriam a ser as práticas autoficcionais no cinema contemporâneo.

Essa ficção autobiográfica começa a colocar em xeque os distanciamentos necessários para a execução de filmes privilegiados pela historiografia do cinema. O tripé da narrativa-industrial-hegemônica-clássica é contraposto a partir das perspectivas de uma história híbrida, que se traveste de um romance linear, sem abandonar as possibilidades de experiência concreta do autor-personagem. O jogo implícito desse romance “quase real” é um dos elementos que faz de Antoine Doinel um personagem rico em nuances e ambiguidades, resvalando diretamente em Truffaut. “Não é apenas um fato simbólico: tornar-se cineasta, para ele, significa acertar contas com a infância clandestina e uma adolescência abandonada. *Os incompreendidos* traz as marcas desses tormentos e de uma dolorosa libertação” (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 180). O projeto de cinema que Truffaut dedicou às plateias francesas de 1959 era o projeto da sua própria vida se exibindo como ficção, problematizando-se. Antoine Doinel era o passado, mas também o futuro de um Truffaut que pretendia traçar percursos completamente dissonantes à marginalidade vivida forçadamente na adolescência. A densidade desse personagem também é reiterada pela abertura dada a Jean-Pierre Léaud no processo criativo do filme. Abaixo seguem algumas imagens de Léaud como parte

do projeto, que mesclou elementos da ficção tradicional com novos formatos narrativos, alavancando o ator como imprescindível na construção do personagem.

Figura 6

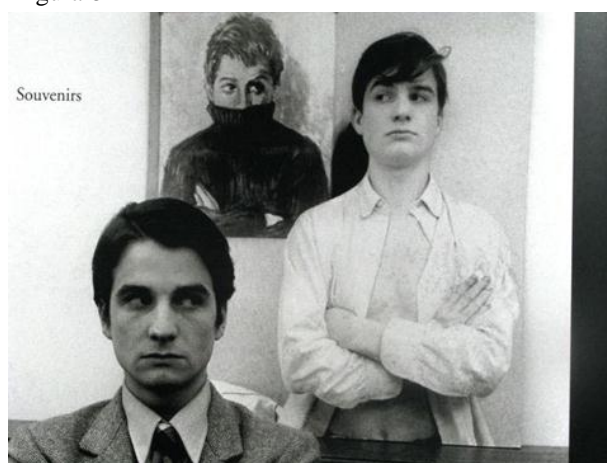


Figura 5



Figura 7

Figura 8



Nas duas primeiras fotos há dois trechos mais dramáticos da trama de Antoine Doinel, ambos quando executa fugas de onde supostamente deveria estar (na primeira da casa dos pais para as ruas de Paris, na segunda do reformatório para a praia). Logo abaixo seguem mais duas fotografias que ilustram o desenvolvimento de Jean-Pierre Léaud como o personagem Antoine Doinel no processo criativo de Truffaut. Note que a ilustração ao lado do jovem de camisa aberta em *L'amour a vingt ans* representa o garoto fugitivo das fotos anteriores, em *Os incompreendidos*. Mais tarde, o ator é fotografado ao lado da cena, desencadeando uma forma-espelho que projeta bem a relação Doinel-Léaud com Truffaut. Para além da aparência física, que fica nítida nas

fotos a seguir, Léaud desenvolve uma relação intelectual e afetiva com o diretor, concretizando-se em décadas de amizade e incursão em personagens híbridos.

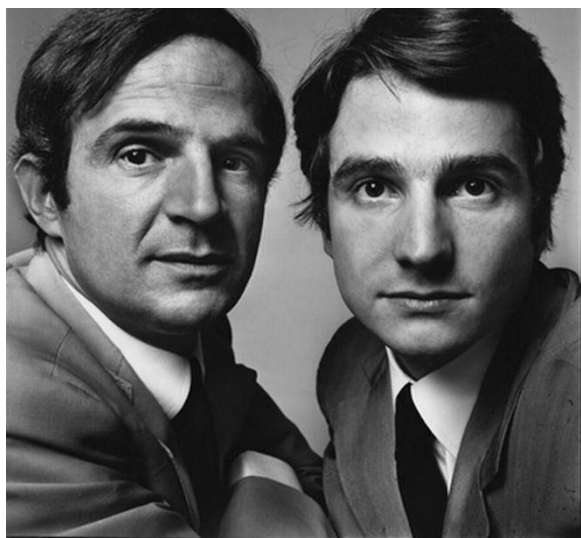


Figura 9

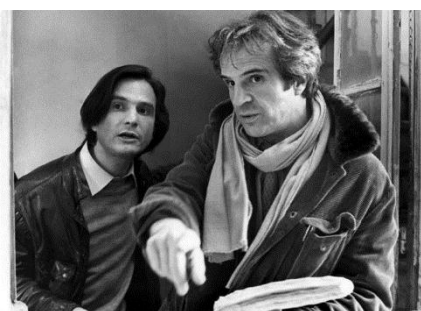


Figura 10



Figura 11



Figura 12

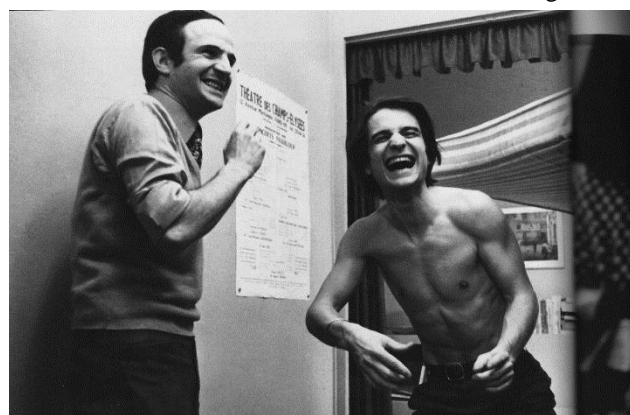


Figura 13



Figura 14

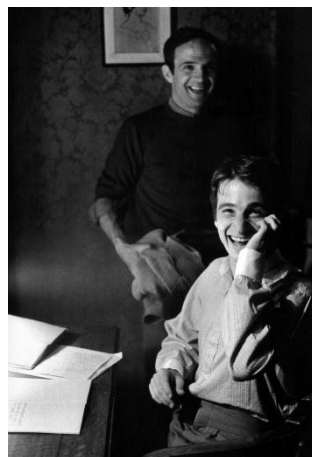


Figura 15



Figura 16

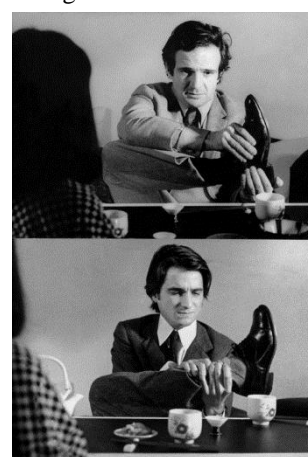


Figura 17

Ao longo de mais de 20 anos a dupla esteve produzindo filmes de ficção. Com o passar do tempo, Truffaut adquiriu mais respaldo internacional e se deslocou para o cinema narrativo hegemônico ao qual reagiu na década de 1950, concretizando-se como diretor popular nos Estados Unidos. Por isso, fica evidente o filme mais pessoal e ambíguo de sua filmografia. *Os incompreendidos*, mesmo com o processo de co-autoria no roteiro e também no protagonismo do personagem Antoine, tocou em questões muito caras ao autor, falando especificamente sobre sua intimidade, sem enveredar por uma narrativa que enfocasse o cineasta enquanto “função” ou como um trajeto biográfico completo. O primeiro longa-metragem de Truffaut se encaixa mais num **período episódico de lembranças, que toca especialmente na infância e na adolescência**.

Se houver interesse em comparar *Os incompreendidos* com outras narrativas cinematográficas que se aproximam do conceito de ficção autobiográfica provavelmente vai haver um distância de características, pois este filme foge aos cânones e padrões de ficção, como também de trajetória biográfica/profissional. Em *Oito e meio* (1963), por exemplo, Federico Fellini retoma sua infância, trabalha com incríveis tomadas oníricas, onde o contexto surreal se sobrepõe a narrativa linear, relacionando-se com a própria intimidade. Entretanto, o protagonista do filme é claramente um cineasta em crise criativa, interessado e desejoso de fazer um filme. Por isso, por mais que haja uma proximidade com o contexto de ficção autobiográfica de Truffaut, este filme versa mais sobre a atividade criativa da **“função cineasta”** em relação a uma intimidade do autor. Algo similar, mas com uma textura diferente, foi filmado nos anos 2000 pelo brasileiro Edgar Navarro. Em *Eu me lembro* (2005) há “claramente uma matriz felliniana na sua incursão ao passado, mas não chega a existir ali nada da indistinção surrealista entre fantasia e realidade, a força e beleza dos momentos de magia” (FORSTER, 2005). Navarro cria um romance autobiográfico para refazer sua **trajetória pessoal**, que integra uma extensa ponta de sua vida, tentando abarcar uma coesão; uma totalidade.

Não obstante, seria contraditório agora falar de ficção autobiográfica contemporânea se antes este capítulo anunciou uma certa “impotência” para tanto. No caso de Navarro, a opção por refazer esse percurso narrativo-hegemônico (que beira e muito a ficção autobiográfica pela tentativa de reproduzir sua trajetória a partir de reencenações) foi severamente criticada pela imprensa diante da atualidade do projeto, como deixou explícito a revista brasileira *Cinética*. “Mas, tem grua, muita grua e a presença ostensiva do equipamento faz pensar que existe muita intenção para pouco cinema, ou que definitivamente falta ao filme uma linguagem que dê conta de tanta

intenção” (FORSTER, 2005). O filme tenta encaixar a lógica do dispositivo revelando na cena final os equipamentos e a equipe no set de filmagem, mas não consegue expressar essa ruptura com qualidade e crítica, visto o contexto narrativo clássico, amarrado, linear, com personagens beirando estereótipos e lugares-comuns. Como recurso, lembra mais uma junção de trechos de *making of* de um videoclipe, por exemplo, ou de um ensaio publicitário com o fim de uma narrativa convencional, caracterizando a falência do projeto enquanto cinema contemporâneo de dispositivo.

O fato de ser atual não necessariamente diz dos acompanhamentos aos avanços da linguagem cinematográfica, muito menos do debate desta pesquisa. Em comparação, *Os incompreendidos*, realizado 44 anos antes de *Eu me lembro*, traz uma notória ruptura com paradigmas do seu tempo: a **quebra da quarta parede** na cena final de Antoine Doinel, na praia. Este fragmento parece um misterioso e melancólico prenúncio, como também traz o cinema de Godard (de forma mais cética e indiferente, como em *Une femme est une femme*), da fase contemporânea em que, além do olhar do ator revelar a presença de uma câmera e de um espectador (criando abismos), o dispositivo também se fará presente na *construção* da cena. Isso, obviamente, não se resume a apenas mostrar uma câmera ou uma equipe filmando uma cena, mas se concretiza como uma incursão estética de intervenção do cineasta que faz pensar sobre os pressupostos e fins da narrativa. O olhar de Doinel é um olhar confuso, não cômico. Não é uma pretensa transparência de *making of*, para demonstrar a existência de um trabalho ou de uma rotina; de obviedades. A quebra da quarta parede em *Os incompreendidos* é o alerta da relação espectador-personagem, do impacto entre realidade e ficção, entre virtual e atual, entre construção e diegese. Numa cena tão simples, como Antoine voltando seu olhar ambíguo para a câmera, concretiza-se um grande avanço para o cinema narrativo-hegemônico mundial, evidenciando outras dimensões estéticas de uma cena protagonista até então negligenciada dramaticamente pela tradição norte-americana.

Observando essas relações fílmicas é possível pensar algumas categorias dentro do conceito de ficção autobiográfica no cinema, fortemente representada pelo projeto moderno de *Os incompreendidos*, que, para esta pesquisa, é quase um precursor das estratégias autoficcionalis na narrativa cinematográfica contemporânea. A divisão de Lejeune para filmes de ficção que se relacionam aos “fantasmas e problemas” do autor e ainda não alcançam o projeto autobiográfico de cinema se interpõe em três formas de problematizar a si mesmo nas imagens em movimento: **pelo trajeto biográfico, lembranças de infância ou uma atividade de criação**. É bem possível pensar em

outros motivos que levam o realizador a esse cinema do eu, ou a algo próximo disso. Ao destacar essas três motivações descritas por Lejeune, a que mais se encaixa numa futura ideia de autoficção está relacionada às lembranças e memórias, que não se resumem à totalidade biográfica, muito menos à metalinguagem exercida pelo cineasta que se problematiza como cineasta e só. Se Navarro e Fellini podem estar nessas duas últimas, respectivamente, e aglutinar as características íntimas também, o filme de Truffaut permite apenas o lugar das lembranças e da intimidade como desvelamento do indivíduo, que vem antes e extrapola a ideia de cineasta, ou de uma trajetória conclusiva. Devido a isso, se a ficção autobiográfica pode se bifurcar nessas tipologias, é a partir das memórias mais pessoais, de todo um recurso de intimidade e adensamento do protagonista-autor que esse formato híbrido vai adquirir nuances contemporâneas mais expressivas. Truffaut executou isso com maestria em seu primeiro filme (sem entrar no mérito das variações que vieram a seguir e a reiteração das narrativas hegemônicas em seu cinema). A sensibilidade e o contexto ambíguo do personagem-autor em *Os incompreendidos*, que se esfacela diante do público, é parte de uma estratégia que tem na quebra da quarta parede uma conclusão idiossincrática.



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

Na sequência final de *Os incompreendidos*, Truffaut faz questão de congelar o último plano e aproximá-lo do olhar de Léaud/Doinel, encerrando o filme com uma fusão da tipografia e do rosto. A potência dramática do olhar do personagem e as condições que o desvelaram estão em sintonia com os processos de cinema de dispositivo alavancados na Nouvelle Vague. Outro momento em que essa relação de Doinel com a câmera chega a apontar maior profundidade é quando Truffaut imita a estética do documentário para simular uma entrevista com a psicóloga durante a internação do personagem, dando vazão aos improvisos do ator. “Deligny critica severamente a sequência do diálogo com a psicóloga, “incômoda e artificial”, que seria abandonada pelo cineasta durante a filmagem e substituída por uma confissão improvisada pelo jovem” (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 178).

A estética da intimidade vulnerável em que viveu o diretor em seus anos mais travessos vai ser alavancada noutros pontos cruciais do filme, como revelam dois críticos da *Cahiers du cinema* na biografia de François Truffaut, cujos trechos estão explorados neste capítulo. Antoine de Baecque e Serge Toubiana investigam a relação conturbada do adolescente com a família para então chegar ao cineasta de primeira viagem na década de 1950. Truffaut perde a avó, com quem crescera até os 10 anos de idade e é então obrigado a morar com os pais, que até então apenas o visitavam aos finais de semana. “Roland Truffaut insiste em tê-lo junto a si em tempo integral, apesar das reticências de Janine. Vê-se então o jovem casal, que vai pelos 30 anos de idade, com a responsabilidade de uma criança que até então mal via nos fins de semana, numa refeição em família” (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 29). Truffaut, logo de início, percebia na intolerância da mãe (reproduzida em várias cenas de *Os incompreendidos*) o peso que havia se tornado para os pais. Antes de morrer, Truffaut descreveu sua adolescência com ambiguidade. “É um período que parece infeliz, mas o lado feliz está entretecido nele sem que eu me aperceba muito bem” (TRUFFAUT *apud* TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 29). A figura materna desencadeava ira e fascínio, conjuntamente. “Apesar de tudo que houve entre eles, ódio e incompreensão”, escreveria Robert Lachenay, seu amigo de infância, ‘ele admirava muito a mãe, simplesmente porque ela era uma bela mulher, uma mulher independente’” (LACHENAY *apud* TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 29). Por isso o garoto tentara agradá-la de todas as formas.

Truffaut se considerava um estorvo à juventude da mãe, só isso era capaz de explicar o abandono a que lhe havia impingido por uma década. Anos mais tarde, descobriria, investigando documentos em casa, que seu pai era adotivo e havia

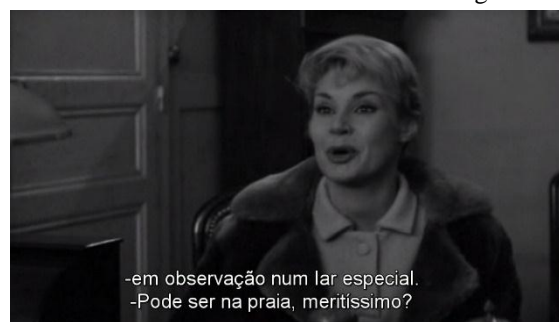
assumido a paternidade anos depois do nascimento por amor à mulher. Entre muitas das fugas daquele apartamento minúsculo, o jovem Truffaut foi desenvolvendo uma péssima relação com os pais, especialmente com a mãe, naquele ambiente disciplinar. Numa de suas incursões à escola, justifica uma tarefa não feita com a morte da dita cuja, episódio que está nitidamente registrado em *Os incompreendidos*. “No dia seguinte, a desculpa que apresenta (‘Minha mãe morreu’) chama naturalmente a atenção, e seu pai vai a seu encontro em plena sala de aula para aplicar-lhe uma monumental bofetada” (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 176). Mesmo assim, numa de suas fugas e quando passou ao regime de internato depois da denúncia feita pelo pai, era sempre a mãe que retornava para visitá-lo e enviar coisas. O pai nunca visitou Truffaut na prisão.

Era realmente uma relação ambígua: oras de gato e rato, outras de mãe e filho. A condição emocional confusa que a mãe lhe oferecia, inclusive quando descobriu o caso de adultério, evidencia-se em várias sequências do filme, quando a atriz Claire Maurier faz um papel de mãe preocupada. Num dos planos que seguem abaixo, ela pergunta a um assistente social, depois de concordar com todas as sanções possíveis ao filho, se há a possibilidade de encaminhá-lo a um internato próximo ao mar, considerando que o filho nunca o havia visto. Essa é a alegoria que Truffaut usa para identificar em Antoine Doinel, que nunca conhecera a praia (onde termina o filme, não por acaso), um Truffaut de poucas cartas brancas com a mãe controladora e mal-humorada, que poucas vezes o deixou gozar de bom convívio familiar. A relação “matar a mãe, viver por ela” é um aspecto que será retomado no cinema de Xavier Dolan, dedicado às mães.

Figura 23



Figura 24



Com o tempo de convivência com os pais, Truffaut passou de aluno desobediente a problema em sala de aula. Isso o fez mudar várias vezes de escola, colhendo referências de professores de vários tipos, inclusive alguns que usou no filme, como o professor que descobre sua farsa balzaquiana. “Ducornet, o professor de literatura da Rua Milton, seco, autoritário, que descobre numa redação do aluno

Truffaut passagens inteiras extraídas de Balzac, punindo-o severamente pelo culto e pelo pecado de orgulho” (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 34). Esse episódio foi retratado no filme antes da última fuga de Antoine Doinel, que havia prometido à mãe melhorar seu desempenho em francês e literatura. Contudo, o episódio rendeu uma suspensão, que acabou culminando em atos ilícitos do personagem, como o roubo da máquina de escrever. Na narrativa, esse acontecimento aglomera anos da vida de Truffaut, que só foi internado realmente quase ao fim da adolescência, depois de muitas dívidas acumuladas por conta de uma iniciativa cineclubista que não lhe rendeu retornos na juventude. Apesar de pouco esforçado, Truffaut era exímio leitor e tinha em Balzac um de seus patronos. Essa adoração é representada em algumas cenas que antecedem o plágio na redação, quando Antoine está lendo o livro e cria um pequeno altar com a foto do escritor, depois acendendo uma vela que quase queima seu quarto – o que parecia anunciar o trágico fim de suas revoltas intelectuais e desafios quase criminosos.

Figura 25



Figura 26

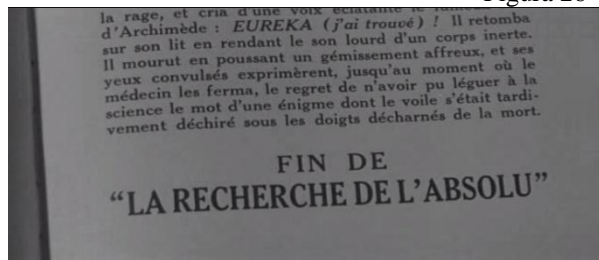


Figura 27



Figura 28



Outro de seus *hobbies* era o cinema, pois o “principal refúgio passa a ser a tela, as salas escuras de cinema. A fórmula de Truffaut – ‘A vida estava na tela’ – resume a paixão do adolescente” (TOUBIANA, BAECQUE, 1998: 41). Muitas vezes acompanhado do amigo Robert Lachenay (que logo se tornaria mais importante que a própria família), cuja casa servia de refúgio, Truffaut passava horas e até dias fora do cubículo dos pais, tornando-se sinônimo de preocupação. Com o amigo mais velho, começou a desempenhar os pequenos furtos e pensar estratégias para ganhar dinheiro. “Tenho certeza de que você rouba dinheiro dos seus pais” (TOUBIANA, BAECQUE,

1998: 35). Foi essa a primeira fase que ouviu daquele que se tornaria seu fiel escudeiro às aventuras nas ruas, nos livros, nas cartas e nos cineclubes. Lachenay possuía uma condição mais abastada, mas a estrutura familiar tradicional era muito parecida, já que também era filho único de pais que o abandonavam à própria sorte em Paris, sem acompanhar muito seu dia-a-dia. A situação de Lachenay às vezes era pior pois a mãe ainda era alcoólatra. Na época, Truffaut costumava chamá-lo de “amigoamigoamigo”, o principal e único. Eles possuíam uma relação de tamanha cumplicidade que iam aos bordéis de Paris juntos, como há indícios em *Os incompreendidos*, quando Antoine Doinel é questionado sobre suas idas aos prostíbulos da cidade. Essa tríade de cinema, sexualidade e roubos se repete várias vezes no trajeto de Doinel com o amigo René, como é possível observar nos dois planos a seguir.

Figura 29



Figura 30



O roubo da fotografia da atriz de cinema e a seriedade com que conduzem a si mesmos na sessão da sala escura demonstram esperteza e maturidade que ultrapassam a faixa etária e os interesses de garotos de 10 anos. Antoine Doinel e seu amigo René são figuras alegóricas de todo um período conturbado e muito criativo na história da vida de François Truffaut e seu amigo Robert Lachenay, aglutinando várias experiências transgressoras e incomuns vividas por anos em pequenos episódios da pré-adolescência dos personagens. São figuras que representam certa rebeldia jovem no impulso pueril (que, inclusive, dá sentido à tradução literal do título em francês para *Pintando o sete*). No contexto da ficção autobiográfica, o diretor francês teve a oportunidade de reunir várias de suas incursões, de diferentes fases e idades, a partir da atuação de um ator como Jean-Pierre Léaud, em suas intervenções sobre o caráter de Doinel.

A culminância da narrativa “quase” autobiográfica (constituída estritamente de memórias da infância e adolescência, bem como, de referências explícitas da intimidade do autor), as intervenções da personalidade do ator-protagonista e a dinâmica produtiva mais econômica e veloz de um set de filmagem reduzido fizeram de *Os incompreendidos* a faceta de um cinema autoral que estava por se disseminar na

segunda metade do século XX. O cinema ficou mais próximo, ao que parece, do alcance de mãos menos abastadas e experientes. E agora já não se resumia à adaptação literária e aos conceitos dos grandes estúdios e autores. A câmera estava definitivamente mais próxima do alcance de qualquer mão. E foi na vanguarda de *Os incompreendidos* que essa câmera ainda analógica começou a trazer as incursões pessoais de jovens autores, em suas problematizações sobre o lugar da autoria, tendo como ponto de partida a própria identidade. Tais características surgiram com muito mais força logo do desenvolvimento dos cinemas contemporâneos e das estratégias autoficcionais.

3.2 Contemporâneo: Xavier e as mães

No lado francês do Canadá, a segunda década dos anos 2000 viu emergir um jovem cineasta, de forte estilo e cuja característica marcante era o entrelaçamento das funções de diretor e ator em suas ficções. Xavier Dolan nasceu na cidade de Montreal em 1989, filho de pais separados, sendo o lado paterno envolvido com cinema (Manuel Trados era comediante e ator de filmes). Acompanhou sets de filmagem e imergiu na cultura cênica desde a infância, chegando a interpretar papéis em filmes pequenos. Ao contrário de Truffaut, nasceu numa família abastada e, imerso na cultura do entretenimento desde cedo, abusou de condições materiais e tecnológicas na adolescência para pensar projetos em imagens em movimento.

Apesar disso, algumas das experiências de Xavier dialogaram diretamente com os traumas de Truffaut. Em entrevistas recentes sobre o longa-metragem *Mommy*, que o fez dividir em 2014 o prêmio Grand-prix do júri, em Cannes, com Jean-Luc Godard por *Adeus à linguagem*, Xavier esclareceu suas motivações com a reincidência nessa narrativa enfocada na relação mãe-filho, bem como os problemas sociais relacionados à internação e à marginalização nos processos educacionais. Depois da separação dos pais, Xavier passou alguns anos migrando de internato em internato, muito por sua agressividade, que é reiterada pelos personagens que protagoniza ou roteiriza como protagonistas em suas narrativas. Inclusive, o protagonista de *Mommy*, interpretado pelo adolescente Antoine-Olivier Pilon, é citado como uma projeção da personalidade e da vivência de Dolan, fazendo ressalvas às intervenções inerentes ao projeto de ficção, finalizado na nova janela cinematográfica 1:1, chamada de “instagram” (pelo formato quadrado). Foi nesse contexto que criou várias situações narrativas de grande potência em linguagem cinematográfica, exibindo um complexo personagem no quinto longa-metragem, após vários processos que dialogam com a prática autoficcional no cinema.

Importante ressaltar que, apesar da diferença no recorte social e nos conflitos estabelecidos na narrativa, muito mais sérios e frágeis em *Mommy*, Xavier havia tocado nesses pontos de mãe-filho com certa densidade já no seu primeiro longa-metragem, finalizado cinco anos antes, quando foi diretor, roteirista, produtor, editor, ator principal e personagem interventor de sua própria narrativa. O acúmulo de funções em *Eu matei a minha mãe* (2009) constituiu-se na pessoalidade das questões filmadas, que por vários momentos resvala nas histórias concretas e nas relações íntimas do autor. Em 99 minutos, Xavier mergulha nos dilemas cotidianos de um adolescente que se aflige diante de fortes e cômicas brigas com a mãe, anunciando as primeiras rupturas da fase adulta. Hubert Minel é um jovem mimado, filho de pais separados, que é obrigado a conviver com a mãe, com quem possui uma ambígua relação de amor e ódio. Traduzido no Brasil como *Eu matei minha mãe*, o filme é identificado no IMDb (Internet Movie Database) como “a semi-autobiographical story about Hubert as a young homosexual at odds with his mother”⁹. Mais uma vez o conceito de semiautobiografia retorna para problematizar os anseios da autoficção na narrativa cinematográfica contemporânea.

Pode-se dizer que depois dessa trajetória precoce, de ascensão como realizador premiado aos 19 anos, Xavier já possui um cinema autoral reconhecido no exterior, especialmente em língua francesa, estando presente em plataformas como o *Netflix*, *Youtube* e demais formas ilícitas de acesso a filmes. Suas obras mergulham na estética pop, na cultura do entretenimento e da exibição da intimidade, alavancando questões muito caras à comunidade LGBT¹⁰, como a homofobia, os relacionamentos gays e a sociabilidade transexual. Mas esses, por incrível que pareça, não são os motes mais profundos de seus filmes. Antes há a trajetória dos personagens, os dilemas afetivos, que universalizam seus personagens e afrontam os esquemas prontos do clássico para os quais, antes do século XXI, o cinema gay era tido apenas como marginalidade ou contracultura (a exemplo das realizações de grande importância política mas reduzida circulação popular do *New queer cinema*, nas décadas de 1980 e 1990, ou os festivais especializados para este público). Xavier não foi o primeiro diretor contemporâneo a se estabelecer nessa afronta das narrativas hegemônicas, vista a variada circulação de filmes LGBTs em mostras, festivais e cinemas, mas se destacou como um dos realizadores contemporâneos assumidamente gays de maior circulação. Sua produção

⁹ Tradução livre do autor: “Uma história semiautobiográfica sobre Hubert como um jovem homossexual em disputa com a mãe”. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1424797>> Acesso em: 30/04/2016

¹⁰ LGBT é a comunidade que aglutina Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais e suas variações.

inicial, que mescla três filmes fortemente envolvidos em relações LGBTs, foi vendida como uma coletânea chamada *La folie d'amour* (em português, *A loucura do amor*).

Se aos 19 filmou *Eu matei minha mãe*, depois vieram *Les Amours Imaginaires* (2010), em que atua novamente como ator principal, num triângulo amoroso, e *Lawrence Anyways* (2012), em que não protagoniza a narrativa como ator, ao destrinchar a história de uma professora/escritora transexual, subjugada pelas desestruturas das sociabilidades e relacionamentos cisgêneros. Em 2013 lança *Tom à la ferme*, um suspense que envolve um relacionamento gay desconhecido por uma família tradicional do campo (neste Xavier volta a ser ator protagonista) e, enfim, em 2014, o sucesso de crítica *Mommy*, que narra a história de um adolescente em crise, cuja mãe está em vias de perder o controle da situação. As duas pontas desse processo criativo se ligam quando a matriz da narrativa se centra na relação mãe-filho. E é possível notar em todos os outros filmes uma forte potência da personagem materna como agente de mudanças concretas no desenvolvimento e na sensibilidade dos personagens, especialmente dos protagonistas. Por isso, o cinema de Xavier é atravessado pelas mães.

Como esta pesquisa se foca no primeiro longa-metragem, *Eu matei minha mãe*, tais observações servem para deflagrar o processo criativo de Xavier em torno desse símbolo materno, sempre destacado pelo percurso de seus protagonistas. Depois de ter anunciado o primeiro filme como inspiração de sua vida pessoal e da relação com a própria mãe, instaurou-se, na mídia especializada, um direcionamento ao consumo do longa como obra semiautobiográfica, termo que caberia nesta análise como conceito de autoficção. Para enfatizar esse cinema autoficcional, contudo, a vida pessoal de Xavier Dolan na mídia e os elementos extrafílmicos usados para desencadear essa impressão de seu primeiro longa ficarão em segundo plano nesta análise. A ideia é deslocar o processo autorreferente das entrevistas e reportagens veiculadas pela imprensa especializada, onde estão bastante explícitas as performances e declarações de Xavier sobre o processo autoficcional de sua autoria (sobre as referências de sua relação materna, paterna e seus anos de internato; ou seja, sua intimidade), para focalizar os elementos fílmicos de *Eu matei minha mãe* que já pontuam a relação diretor-ator-personagem. Diferente de Truffaut, com quem se fez necessária uma investigação sobre a vida íntima para reforçar o caráter híbrido de *Os incompreendidos*, em Xavier a confusão do pacto autoficcional se faz de forma mais “transparente”, talvez beirando o escracho e a extravagância, mas também relacionando corpo, câmera e intimidade.

Se apenas o filme em sua diegese e indícios pode levantar o debate sobre autoficção, atravessando a identidade do autor, quais seriam os elementos a serem destacados na narrativa cinematográfica? Algumas pistas vêm à tona com Nanni Moretti em sua fusão de papéis e o protagonismo em *Caro diário*, por exemplo, outras podem estar apenas nos créditos, como uma simples indicação de que aquele filme fala sobre o autor. No caso de *Eu matei minha mãe*, alguns dos elementos são fundamentais para compreender o conceito contemporâneo de autoficção no cinema. Apesar de não haver uma identidade onomástica, pois Xavier interpreta Hubert Minel, a função do protagonista-diretor está explícita nos créditos do filme e em sua íntima relação com a câmera, para a qual várias vezes declara reflexões ambíguas, que poderiam ser confundidas no caminho do personagem e, ao mesmo tempo, de Xavier como indivíduo.

Nessa conjuntura, onde se aglomeram o papel de protagonismo do personagem-autor, a atuação (ou seja, a presença do corpo, que também dirige o filme), o cinema de dispositivo, as incursões e reflexões indicativas do diretor (às vezes literárias, *escritas* no plano), além das referências não necessariamente diegéticas, faz-se uma **proposta de pacto autoficcional que se consolida no fazer filmico**, quase que criando uma autorreferência na ficção, que independe da busca enciclopédica pela vida do autor para relacioná-la à obra. Mesmo que isso não exclua os elementos extrafilmicos (cartazes, notas, entrevistas, divulgações, vídeos, *making ofs*, etc.) como parte do caráter autoficcional que possui *Eu matei minha mãe*, Xavier orchestra um cinema que não precisa sair de si mesmo para criar ambiguidades com a ficcionalização de si.

No filme, Xavier é Hubert, mas também é Xavier, e brinca com isso. Ele cria um contexto cômico-trágico, imerge no drama e oras volta à autorreferência, com a câmera em *close*, que, no contexto diegético, Hubert Minel constrói a partir da gravação de vídeos sobre a mãe, mas que cabalmente serviriam a Xavier para declarar suas opiniões e pensamentos sobre a relação mãe-filho. Mais de uma vez Xavier aparece no filme segurando uma câmera, algumas vezes antes das sequências em que fica de frente para ela, nos planos preto e branco (P&B). Inclusive, numa das cenas, a atriz Anne Dorval (que faz o papel da mãe de Hubert) descobre a câmera no quarto do filho e assiste a um de seus vídeos que falam sobre ela. Nessa sequência, a câmera do filme capta Anne assistindo ao filho Hubert na câmera caseira do personagem. Ou seja, o contexto onde uma câmera fala de outra câmera – os espelhos de Xavier. Então, mais de uma vez, a imagem do autor-personagem é atravessada por um contexto abismal, que coloca em xeque a identidade e a noção de dispositivo na narrativa. Xavier aparece em duas telas,

uma diegética, a outra não. Mas ele aparece como Hubert ou como Xavier? A qualidade da imagem muda, a relação com a câmera muda, mas a diegese continua? Continua ou não continua? A questão desses planos conduz à estética documental como princípio instável para a ficção consolidada, tradicional. É Xavier e o problema da *mise-en-scène*.

Se esses alertas estéticos ficam evidentes com as rupturas de planos coloridos, abertos, para planos fechados em P&B, talvez fiquem menos com o contexto narrativo do filme, completamente fechado numa narrativa linear, onde as condições de causa e efeito não perdem para nenhuma ficção. A perspectiva do cinema de dispositivo de Xavier que rompe e ao mesmo tempo dialoga com suas opções narrativas é parte do projeto híbrido que não quer esclarecer em que momento acaba a ficção para poder pensar num estatuto de verdade ou num registro factual do diretor sobre si mesmo. Tudo pode ser mentira, e daí? O corpo de Xavier está ali, suas reflexões, sua relação íntima com a câmera, ao mesmo tempo em que também está o personagem criado por ele, vivendo acontecimentos forjados na ficção. É a presença do corpo, a performance de si mesmo e do outro, da identidade em fluxo (em mudança), que também traz com força o contexto autoficcional da narrativa. Se nos créditos é evidente que o ator principal também é o diretor (uma referência fílmica, mas não diegética), na vida real Xavier não é Hubert. Na ficção, talvez. Observe como o *talvez* é importante para essa qualidade de narrativa. A ideia do personagem serve mais como um canal de expressão e comunicação desse autor, que oras vive uma simbiose, outras não. Se na ficção autobiográfica de Truffaut o personagem encena a história pessoal do autor, na autoficção de Xavier se vai muito mais longe: **o personagem também encena uma história pessoal do autor, mas pode ser ele mesmo, o próprio autor, em cena (e não só pode, como é)**. Esse mesmo personagem pode ser utilizado para criar rupturas com a narrativa, propondo dissonâncias e ruídos que rompem com o prosseguimento diegético.

Entretanto, é importante ressaltar mais uma vez que esse tipo de problema apresentado pela presença do corpo do cineasta num papel que se aproxima da autobiografia não é semelhante ao de Woody Allen em seus filmes comerciais. Porque, apesar da exposição e do pressuposto de espetáculo estarem presentes tanto no cinema de Xavier (que também possui um viés comercial) quanto de Allen, a distância do segundo em relação à narrativa e ao personagem permanece como perspectiva fundante. Woody Allen é um *showman* e faz questão de ressaltar isso em suas encenações de si mesmo, em que nada se relacionam com a intimidade de um cinema que descobre no

corpo, na câmera, na identidade e nas histórias progressas o projeto falso ou falido de humanidade prometido pelo cinema hegemônico tradicional, hollywoodiano, *woodiano*.

Xavier descobre a si mesmo e problematiza sua trajetória a partir da fabulação de si no filme. É um processo, sobretudo, onde são mescladas estéticas diferentes mas dialógicas, como o documentário e a ficção. A quebra da quarta parede, por exemplo, que Truffaut faz com astúcia ao fim de *Os incompreendidos*, Xavier vai evitar no limite. Os planos mais próximos, onde o olhar resvala na câmera, mas não a encara, fazem desse personagem-autor um símbolo da desconfiança e da confusão de si mesmo. Se Xavier está cara a cara com a câmera, por que não olhar diretamente para ela? Essa opção, que parece tão simples, ganha um lastro de especulações. Elas vão desde o caráter autoral do personagem afetado de Hubert Minel até o medo de Xavier, como realizador, em se colocar de maneira vulnerável diante da câmera. Talvez um medo de romper com a encenação. Por isso, a brincadeira com o limite é uma forma de demonstrar que **a quebra da quarta parede não é mais imprescindível** para anunciar a presença desse autor, que agora está **diante das câmeras** e, por vezes, evita encará-la.

Mais um dos aspectos curiosos de *Eu matei minha mãe* (que ressalta as intervenções do autor sobre os planos) são as referências literárias e textuais, transcritas com intencional destaque no quadro. As coisas que Hubert Minel lê, as cartas que recebe e, especialmente, algumas das reflexões que faz são transcritas, ou melhor, literalmente escritas no plano. Elas vazam da diegese e se inscrevem quase como um signo à parte, evidenciando o caráter de construção na narrativa. Assim os planos podem ser comparados às folhas de um livro, quando a imagem seguinte traz uma mensagem lida por Hubert ou pensada por ele. É um recurso um tanto arcaico do cinema ficcional narrativo, que Xavier usa, inclusive, no centro do quadro. Assim, alguns planos acompanham fragmentos de leituras, pensamentos de Hubert e até correspondências entre os personagens. É importante ressaltar que essas referências literárias, escritas, foram também muito importantes no desenvolvimento de Antoine Doinel, em *Os incompreendidos*. A diferença foi que, no cinema de Truffaut, elas não abandonaram a diegese, e isso fez delas apenas uma parte da ficção orquestrada. Entretanto, vasculhando os vestígios biográficos da vida de Truffaut é possível encontrar Balzac como um de seus patronos. Isso adiantaria algumas explicações sobre as opções do diretor francês, que decidiu reproduzir e encenar uma relação muito similar entre Balzac e Doinel, colocando a foto do escritor num altar onde o personagem o venera, inclusive acendendo uma vela como símbolo de sua devoção e admiração.

As necessárias comparações entre os filmes de Xavier e Truffaut dialogam com a aproximação dos projetos artísticos nas ligações feitas entre ficção e intimidade. Isso também se evidencia pelo conteúdo da narrativa, quando dessa intenção de encenar uma adolescência onde há rupturas com a família, especialmente do lado materno. Ambos os personagens matam a mãe, em circunstâncias similares: na escola, para onde são obrigados a ir e onde são obrigados a desempenhar tarefas muitas vezes estafantes. Os dois diretores falam de períodos muito similares das próprias vidas e utilizam recursos de encenação aproximados, apesar dos abismos técnicos e estéticos óbvios, oriundos do intervalo de meio século entre as realizações. Há mudanças de concepção artística nesse cinema que ficcionaliza o eu, destacando-se as estratégias de Xavier enumeradas nos parágrafos anteriores. Xavier é ator do próprio filme e estimula as investigações com a câmera e com a montagem, desestabilizando a linearidade de sua narrativa ficcional.

Essa “desestrutura”, se de certa forma está afastada de Truffaut (evidenciando a mesma linha tênue que separa, no cinema, ficção autobiográfica de autoficção, apesar das correlações possíveis), se aproxima ainda mais dos realizadores contemporâneos, seja no documentário ou na ficção – especialmente quando existem projetos fílmicos de inscrição do eu-autor na narrativa do protagonista-personagem. Ou seja, quando a intenção é ficcionalizar a história pessoal do diretor. Documentários como o brasileiro *Elena*, o norte-americano *Tarnation* ou *JLG/JLG – autoportrait de décembre*, de Jean-Luc Godard, demonstram essas proximidades. As estratégias possuem diferenças óbvias do estilo de cada autor, mas o projeto se centra numa história pessoal que alavanca a narrativa de um personagem, encenada pelo próprio diretor. Na ficção, Nanni Moretti fez isso duas vezes na década de 1990, com *Caro diário* e *Aprile*, e Andrei Tarkovski, apesar de não atuar como protagonista de seus filmes, realizou algumas dessas incursões íntimas 20 anos antes, em *Zerkalo* e dez, em *Nostalghia*. Num contexto mais recente, onde os diretores também podem não se interessar exatamente em atuar, mas apenas expressar a relação do protagonista com as histórias pessoais, o chileno *Joven y alocada* (2012), de Marialy Rivas e *La danza de la realidad* (2013), do chileno Alejandro Jodorowsky, também se encaixariam nessa profusão de cinemas autoficcionais.

No caso dos documentários, *Elena* (2012) e *Tarnation* (2003) são exemplos interessantes para diálogo com a autoficção de Xavier. Petra Costa, em *Elena*, recheia suas passagens pela infância dela e da irmã com imagens originais de arquivo, mas se filma a si mesma no presente com certa nostalgia e angústia, como num processo de busca por respostas pelo suicídio da irmã. As imagens autobiográficas de cunho familiar

se juntam com as reencenações de Petra na atualidade, quando sua relação com a câmera se intercala entre a confissão e a ficção, entre a revelação de si e a fuga. A poética do filme de Petra, que desvela algo tão íntimo e familiar, está mais centrada nas perguntas que a diretora sobrepõe à narrativa do que a um conjunto linear de fatos que desencadeia consequências aos personagens. Há rupturas, há divagações, encenações, documentos, entrevistas, etc. Fato e ficção convivem, dividindo as cenas.

Em *Tarnation*, Jonathan Caouette também é corpo que se evidencia e se problematiza, dialogando com o mesmo cinema de dispositivo de *Elena* para voltar ao passado e “forjar” ou até inventar um presente. Os vídeos que acumulou ao longo da adolescência servem para revelar a trajetória da relação com a mãe, consumida pela esquizofrenia assim como a avó. Essas imagens caseiras se intercalam com o Jonathan da atualidade, casado e gay em Nova Iorque, filho adulto que leva a mãe desestruturada para morar consigo. Essa dinâmica, que tantas vezes parece nitidamente real, quase beirando o *reality show* diante dos dramas e pesos vividos pelo diretor-personagem, não está livre de encenações, que muitas vezes chegam ao público na forma de dúvidas. Será que tudo isso aconteceu, realmente, na vida de Jonathan, ou ele aproveitou um pouco das câmeras para dramatizar a própria condição? As questões óbvias dos limites da ficção de si num documentário tão pessoal resvalam nas decisões do autor em construir uma narrativa videográfica, aglomerando imagens de arquivo ao mesmo tempo em que as cruza com o presente (mais próximo do momento da concepção do filme) como uma narrativa fechada. O passado de Jonathan desemboca em suas encenações mais atuais, propositais para o filme de si mesmo que passou a ter em mente. Paula Sibilia destaca nesse tipo de documentário o processo autoficcional da centralização do diretor dentro da cultura midiática, onde a história adquire uma importância quase incontestável diante da iniciativa do autor em expor o drama pessoal:

O representante mais ilustre desse novo gênero, porém, provavelmente seja *Tarnation*, também de 2003. Esse longa-metragem recria na tela o verdadeiro drama existencial do seu diretor, Jonathan Caouette, contando através de uma alucinada colagem audiovisual de fotografias, fragmentos filmados em super-8, mensagens de secretária eletrônica, confissões registradas em vídeo e material de arquivo sobre a cultura midiática dos anos 1980 e 1990. O filme causou grande impacto na crítica e obteve bastante sucesso em festivais internacionais. Entre outros mistérios destacou-se o fato de ter sido inteiramente realizado no computador pessoal do autor-narrador-personagem, com um orçamento inferior a duzentos dólares (SIBILIA, 2009: 210)

Dados como esses sobre o filme de Jonathan apenas elucidam quão favoráveis se tornaram as condições técnicas para o cinema contemporâneo experimentar as

estratégias autoficcionalis. Em comparação aos dispositivos anteriores, a tecnologia digital deixou mais simples o processo de realizar um filme sobre si mesmo. Tendo uma câmera portátil em mãos e um computador pessoal para editar o material (dependendo do projeto fílmico, se não tão ambicioso), haveria condições suficientes para a expressão do diretor-personagem. Contudo, essas circunstâncias não excluem propostas estéticas que necessitam de maior aporte técnico. Esse é o caso da maioria das ficções mencionadas, inclusive o próprio *Eu matei minha mãe*. É possível reduzir o set de filmagem, reduzir os custos também. Mas, dentro do espaço de disputa política com o cinema tradicional-hegemônico, fica mais complexo abdicar de condições técnicas tão caras à visibilidade dos filmes. Os filmes de Nanni, por exemplo, e especialmente se tratando de *Caro diário*, exigiu uma tremenda lógica de produção, que incluía viagens e visitas/encenações de diferentes consultórios médicos. Nanni é um personagem em deslocamento e encenação: ele cria ambientes e forja situações por onde passa. Só esse pressuposto já exige condições mais abastadas para execução do filme.

Entre as ficções mencionadas, o modelo de narrativa encontrado por Nanni Moretti é o que mais se aproxima da autoficção de Xavier Dolan. Ambos estão em evidência como atores-diretores, ambos dialogam diretamente com o espectador acerca de suas angústias, ensaiando reflexões sobre a vida (Nanni faz isso também com a voz *off*, recurso que Xavier usa com menos intensidade), ambos problematizam a intimidade e, ao mesmo tempo, encenam situações e papéis que não existem na “vida real”. Se há uma comparação mais intrínseca ao modelo apresentado por Xavier, o italiano Nanni poderia ser usado como referência de 16 anos antes. Entretanto, a narrativa de *Caro diário* é madura, centrada nos desejos e problemas de um personagem muito mais autocentrado, menos influenciado pela figura materna e mais ameaçado pelo contexto social onde se insere. Neste mesmo caminho da intimidade adulta, *Zerkalo* e *Nostalghia*, de Andrei Tarkovski, possuem quase um *status* de precursores da autoficção no cinema contemporâneo, quando exploram as imagens oníricas e as lembranças de um diretor-personagem que se confunde com seu povo, com os símbolos de uma subjetividade social, atravessada pela guerra, desterritorialização e religiosidade. A infância emerge como aspecto de um conjunto de fatores e memórias fluídas, onde o lugar da narrativa se perde e o modelo linear deixa de fazer sentido. Tarkovski está no meio do processo, entre o projeto jovem de Tuffaut e a contemporaneidade de Nanni, onde a figura do diretor-personagem, apesar de extremamente voltada para o íntimo e a memória, ainda não é alavancada como um problema, uma questão de espetáculo.

Observando o trabalho de Marialy Rivas em *Joven y alocada*, o contexto contemporâneo culmina na exibição de si, dentro de uma cultura do espetáculo, onde a vida pessoal do diretor é parte de um projeto de intimidade compartilhada. Apesar de não assumir o lugar do ator-diretor como Nanni Moretti e Xavier Dolan, Marialy encontra na identidade onomástica e na indicação diegética um resumo para a concepção autoficcional de sua obra. Numa das primeiras cartelas dos créditos, Marialy revela seu nome como aquele que a personagem protagonista utilizava num blog, identificando-se enquanto diretora-autora. Ela esclarece em nota antes dos créditos começarem a rodar: “La persona a que se le ocurrió la historia de mi vida: (si pensaban: ‘ai no voy a sufrir porque és ficción, sufran): se llama Marialy Rivas”¹¹. Esta mensagem aparece escrita no blog, que por consequência do fim do filme, culmina nos créditos. A necessidade de Marialy afirmar a pessoalidade de sua história nos créditos, sem os direcionamentos dos elementos extrafílmicos na mídia hegemônica, delimita uma atitude que já está incrustada nas novas estratégias de ficcionalizar-se. Não há compromisso com a verdade, mas com a dúvida. É possível acreditar em Marialy, ou mais importante é ver a nuance híbrida de sua obra como parte da experiência fílmica?

Xavier adota essa perspectiva, apesar de algumas estratégias diferentes, que não culminam na onomástica, nem na nota dos créditos. A proximidade com o projeto de Marialy está no desenvolvimento de uma autoficção que se distânciava da busca do estereótipo de um personagem cuja trajetória é exatamente a mesma do autor. O protagonista da ficção precisa de uma complexidade que sucumbiria precocemente na tentativa de reprodução da realidade. “Je pense que le danger de l’autobiographie est le manque de recul. Je ne voulais pas être accusé d’écrire une ode à l’adolescence où l’autorité parentale est vouée aux gémonies”¹². Diálogos, acontecimentos e reflexões de *Eu matei minha mãe* são atravessadas por esse conceito híbrido, em que o autor implica parte de sua vida, declaradamente, na ficção: “Les dialogues sont un amalgame des bribes de conversations que j’ai eues et de répliques purement fictives”¹³. As experiências de Xavier dividem com Hubert Minel a condição de protagonista, quando a mistura culmina na ambiguidade. Numa entrevista ao portal francês *CinEmotions*,

¹¹ Nota nos créditos de *Joven y alocada* (2012). Tradução livre: “A pessoa a quem aconteceu a história da minha vida: (se pensavam: ‘ai não vou sofrer porque é ficção, sofram): se chama Marialy Rivas”.

¹² Entrevista disponível em: <<http://www.cinemotions.com/interview/68651>>. Acesso em: 03/05/2016. Tradução livre do autor: “Eu acho que o perigo da autobiografia é a falta de perspectiva. Eu não quero ser acusado de escrever uma ode à adolescência, onde a autoridade parental é dedicada ao sacrifício”.

¹³ Entrevista disponível em: <<http://www.cinemotions.com/interview/68651>>. Tradução livre do autor: “Os diálogos são amálgamas de trechos de conversas que tive e de réplicas puramente fictícias”.

Xavier explica o processo de criação do roteiro (desde o início voltado para o contexto da nostalgia da infância), culminando em fatos de sua relação com a própria mãe:

J'avais écrit une nouvelle au lycée sur le thème de la haine infantile, encouragé par une enseignante marginale à écrire sur des sujets qui m'étaient chers et intimes. J'avais intitulé ce texte *Le Matricide*. Je pensais que la chose resterait au fond d'un tiroir pour toujours, mais après avoir abandonné mes études à l'automne 2006, faisant face au néant de l'âge adulte et à la crasse de mon petit appartement, j'ai voulu approfondir l'exercice de catharsis en écrivant un scénario sur le même sujet, et inspiré de la vie avec ma mère. Évinçant le côté très ésotérique de la nouvelle, j'ai écrit *J'ai tué ma mère* (2008), en misant sur le côté hyperréaliste des détails irritants du quotidien, et en tentant - un peu maladroitement - de démontrer la dichotomie des sentiments, et d'évoquer la nostalgie, le souvenir de l'enfance.¹⁴

O encontro aleatório do momento da vida de Xavier, após o abandono da escola, com o que sobrou do exercício de romance na adolescência possibilitou à experiência do roteiro de *Eu matei minha mãe* uma fusão do espaço íntimo com o espaço narrativo da ficção. Declarando sua inspiração na convivência materna para os diálogos e acontecimentos vezes violentos, outras cômicos, que impingiu aos seus personagens, o diretor-protagonista produziu na mídia uma reação e uma leitura quase que autobiográfica à obra, fazendo reincidir o lugar de sua persona, Xavier, enquanto acontecimento narrativo, interessante e espetacular. Seguem algumas imagens do realizador durante o período e cartazes de *Eu matei minha mãe*, tendo um deles a foto de uma criança cuja identidade não é revelada, apesar da semelhança com o autor na infância. Xavier reproduziu, inclusive, a mesma pose durante a divulgação.



Figura 31

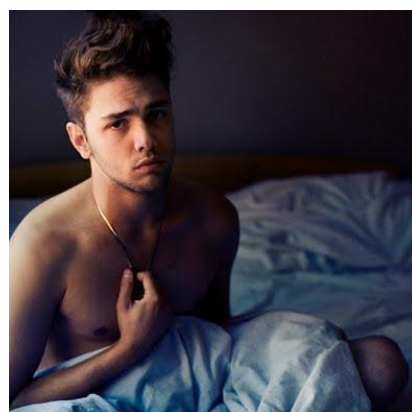


Figura 32

¹⁴ Entrevista disponível em: <<http://www.cinemotions.com/interview/68651>>. Tradução livre do autor: “Eu escrevi um romance na escola sobre o tema do ódio infantil, encorajado por uma professora marginal a escrever sobre as pessoas que me eram próximas e íntimas. Eu chamei este texto de ‘O Matricídio’. Pensei que a coisa permaneceria em uma gaveta para sempre, mas depois de abandonar os estudos no Outono de 2006, de frente para o nada da vida adulta e da sujeira de meu pequeno apartamento, eu quis aprofundar o exercício de catarse escrevendo um roteiro sobre o mesmo assunto, e inspirado na vida com a minha mãe. Evitando o lado mais esotérico da história, escrevi *Eu matei minha mãe* (2008), a construção de um lado hiper-realista dos detalhes irritantes do cotidiano, na tentativa – um pouco sem jeito – de demonstrar a dicotomia de sentimentos, e de evocar a nostalgia, a memória de infância”.



Figura 33



Figura 34

O regime de encenação das fotografias acima, que trazem um Xavier performando sua imagem pública ao mesmo tempo em que divulga o filme, personificando-se nos cartazes, também cria uma natureza dúbia, duvidosa. Isso vai propiciar a aproximação da persona de Xavier ao personagem, a partir da encenação de gestos (o corpo cabisbaixo e desestimulado dessas duas últimas fotos) e da reprodução de poses (a criança e o adulto, seria uma foto do diretor na infância?). Tais especulações banais denotam um interesse ou mesmo uma curiosidade pela vida do diretor, como destacou Paula Sibília sobre o espetáculo da intimidade dos autores contemporâneos, cujos efeitos são quase indissociáveis dos processos criativos.

No filme, Xavier também vai jogar com as condições do espetáculo cinematográfico ao se apresentar mediado por dispositivos inseridos na diegese e na relação com outros personagens. “A imagem da imagem” adota um pressuposto reflexivo, questionando o processo de representação e fazendo perguntar sobre a identidade do diretor-protagonista-narrador, bem como suas escolhas no processo criativo. Hubert Minel opta por lugares isolados para se filmar, geralmente no quarto ou no banheiro. Xavier não se relaciona, portanto, com outro ator durante a imersão da reflexividade no dispositivo. Abaixo, por exemplo, seguem alguns planos onde a câmera está presente como objeto da narrativa, mas também como agente de ressignificações imagéticas, partindo de uma perspectiva pós-estruturalista.



Figura 35



Figura 36

Figura 37

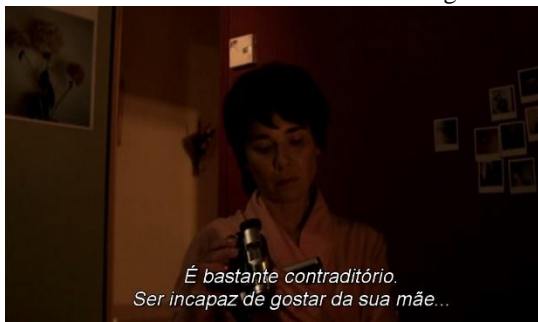


Figura 38



As imagens geradas por Hubert Minel, sequencialmente apresentadas em P&B ao longo de fragmentos espalhados pelo filme, são justificadas nesses momentos em que Xavier pega a câmera e se tranca em algum lugar, longe da mãe interpretada por Anne Dorval. Assim a dimensão dos planos “confessionais” ou detalhados de Hubert Minel/Xavier Dolan passa a se conectar logicamente na narrativa, demonstrando não apenas devaneios do personagem, mas uma intenção dele em registrar um diário virtual/visual sobre as impressões maternas. Isso se mistura com a intenção de Xavier também vir falar à câmera, de forma isolada de seus atores, como se chamasse atenção para enfatizar a importância ou vínculo pessoal com o relato. As confissões se intercalam com imagens em close do rosto e das mãos, elucidando os detalhes de partes do corpo de Xavier enquanto entra no fluxo ensaístico e reflexivo do autor-personagem.

– Les scènes en noir et blanc face caméra sont comme une forme de confession?

– Oui, absolument. Il s’agit d’une sorte de réflexion spirituelle que capte pour le spectateur un narrateur, une sorte de «Dieu». Le personnage se filme durant ces séquences, mais notre vision n’est pas celle qu’il obtient avec sa caméra bon marché. C’est sa propre vision dans cet environnement intime de confidences et d’expiation.¹⁵

As declarações de Hubert/Xavier afrontam o espectador de frente, trazendo a figura do narrador, ou do condutor, do orquestrador da narrativa, à tona. São comentários ou reflexões que expõem momentos de intimidade vindos do corpo do diretor-protagonista. Até que ponto há ensaio ou improvisação? Aquelas são reflexões de Xavier ou de seu personagem? Em momento algum são relatados episódios de

¹⁵ Entrevista disponível em: <<http://www.cinemotions.com/interview/68651>>. Acesso em: 04/05/2016. Tradução livre deste autor: “ – As cenas em preto e branco olhando para a câmera são uma forma de confissão? – Sim, absolutamente. Elas agem como uma forma de reflexão espiritual, em que o espectador percebe um narrador, uma espécie de ‘Deus’. O personagem se filma durante estas sequências, mas nossa visão não é aquela que obtém a partir de sua câmera barata. É a sua própria visão neste ambiente íntimo de confidências e de expiação”

Hubert, mas impressões. A perspectiva não é, portanto, narrativa ou anedótica, mas reflexiva, ensaística, praticamente psicanalítica. As frases sempre giram em torno desse afeto/afetação em torno da mãe, apresentando diferentes nuances da relação entre personagens e dos pensamentos do autor acerca do tema. “Não sei o que houve. Quando era pequeno nós nos amávamos. Ainda a amo. Posso olhar para ela, conversar, ficar ao lado dela. Mas... não posso ser seu filho. Poderia ser filho de qualquer pessoa. Mas não dela” (DOLAN, 2009)¹⁶. É com esta declaração que Xavier abre o filme, negando a maternidade, mas não o amor pela mãe. Isso se desenvolve nos conflitos da narrativa, desencadeando brigas, rupturas e novas encenações diante da câmera “caseira”.

É interessante comparar a diferença dos regimes estéticos entre as imagens correntes, coloridas (numa escala quase aberrante, dentro da palheta de cores do contexto materno), que exibem os acontecimentos entre Hubert e Chantal (a mãe), com os closes e os devaneios em P&B. São conceitos separados, mas atravessados.

Figura 39

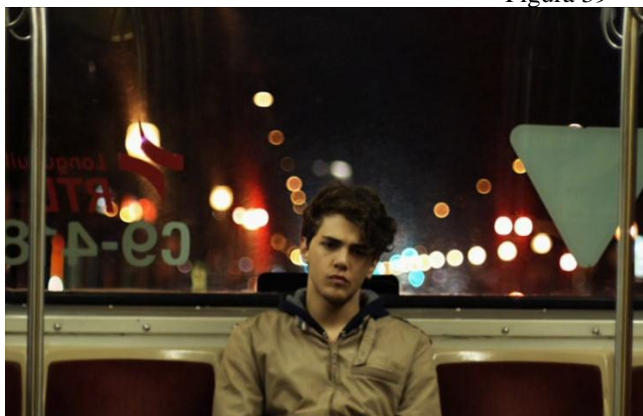


Figura 40



Figura 41

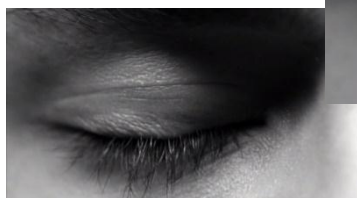


Figura 42

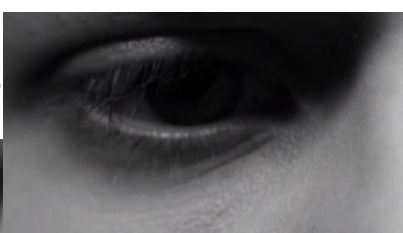


Figura 43



Figura 44

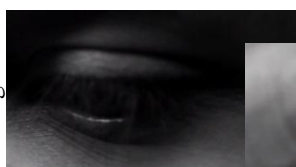
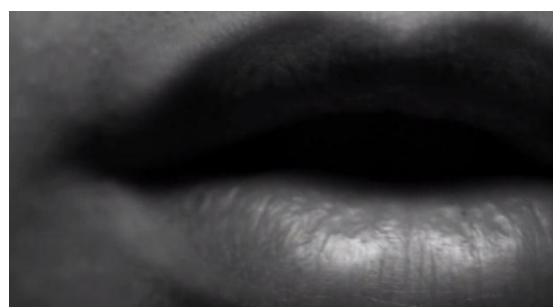


Figura 45



Figura 46



¹⁶ Declarações presentes no filme *Eu matei minha mãe*, nas cenas em preto e branco. A tradução escolhida foi retirada da legenda em português na plataforma *Netflix*, onde a obra está disponível.

Facilmente os planos-detulhe do corpo de Xavier serviriam a uma colagem como esta. Em *Eu matei minha mãe*, se a qualidade das imagens muda, a relação com a câmera também. Entre um *plot point* e outro, numa trama recheada de altos e baixos (não é possível prever quando sairá o novo choque entre os personagens, geralmente impulsionados por banalidades do cotidiano), surge o rosto de Xavier, algumas vezes em detalhe, outras desfocado, cortado, para pronunciar frases de efeito sobre a temática do filme – o que poderia ser interpretado também como uma investigação pessoal ou do próprio personagem, mas que também serve aos arquétipos do conflito mãe-filho. “Ela não me queria. Sou apenas um fardo. Não foi feita para ser mãe. Casou-se e teve filho porque todos esperavam isso dela. É o que todos esperam das mulheres. Enfim, quase todos”. Volta e meia os julgamentos são usados para anunciar a qualidade desse amor.

Uma das declarações é vista pela mãe, quando vai ao quarto de Hubert e pega a câmera caseira. “Só digo o que penso. É verdade que eu a amo mas não é um amor de filho. É estranho porque, se alguém fizer mal a ela, certamente eu mato essa pessoa, mesmo! Ao mesmo tempo, posso pensar em umas 100 pessoas que amo mais que minha mãe”. O plano termina com outra frase de efeito, que resume a narrativa de Xavier: “É um paradoxo ter uma mãe que você é incapaz de amar e incapaz de não amar ao mesmo tempo”. Em seguida a cena toma forma nas reflexões escritas do diretor, inscritas e centralizadas no plano, outra estratégia que se reveza com as imagens em P&B. Abaixo seguem vários fragmentos das declarações em close, ao fim as inscrições no plano.

Figura 47



Figura 48

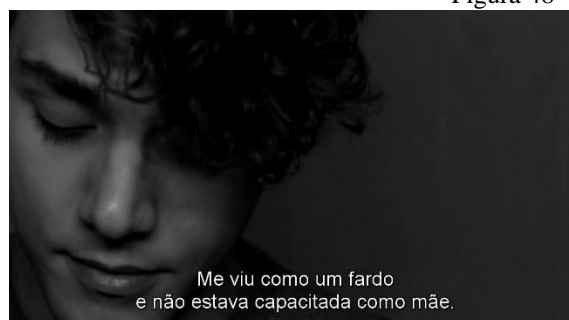


Figura 49



Figura 50



Figura 51

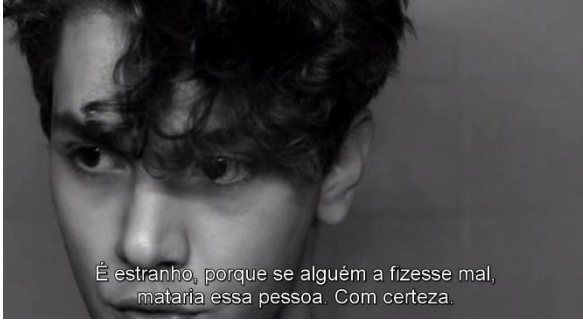


Figura 52

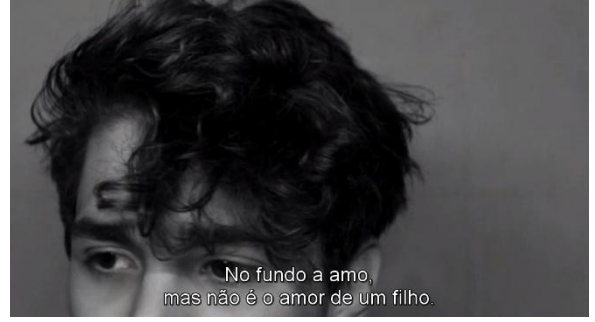


Figura 53

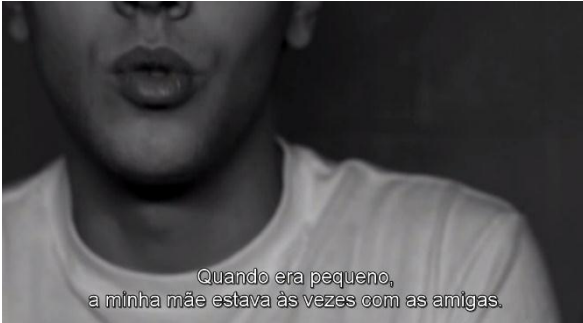


Figura 54

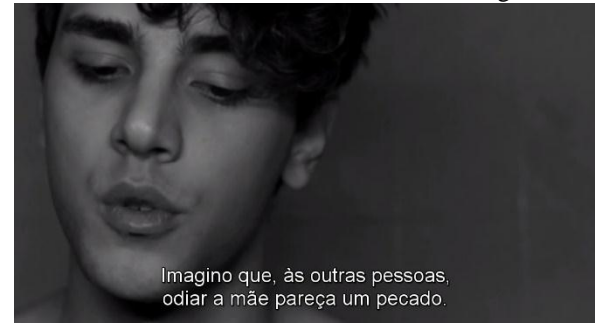


Figura 55

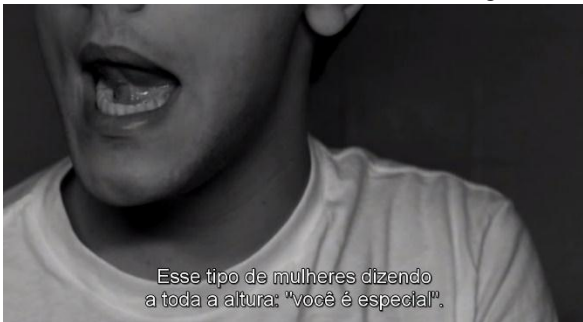


Figura 56

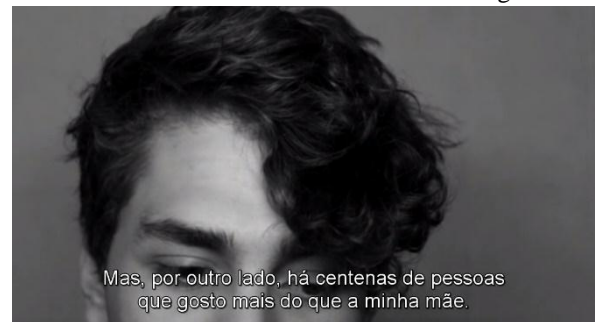


Figura 57



Figura 58

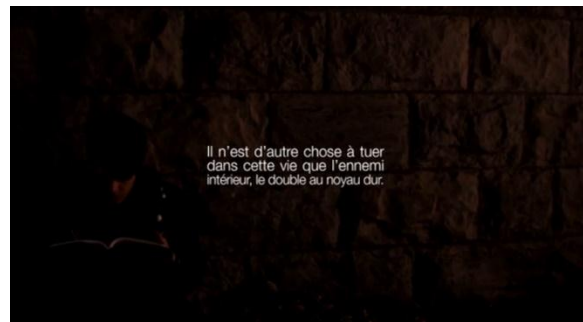


Figura 59





Figura 60

“Não há outra coisa para matar nesta vida que o inimigo interior, o duplo incondicional. Dominá-lo é uma arte. Que tipo de artistas somos nós? ”. Xavier não declara, nem se liga diegeticamente às palavras. Elas surgem no centro do plano, talvez como uma possível indicação daquilo que o personagem escreve, sem que o espectador possa ver. É uma mensagem direta, uma pergunta ao espectador. Ao longo do filme, algo que não é tão incomum no cinema hegemônico (mas neste caso adquire mais uma perspectiva autoficcional), Xavier vai utilizar essas inscrições para indicar leituras e contatos do personagem, aglutinando mensagens recebidas, reflexões pessoais e passagens literárias. Numa delas, por exemplo, cita Guy de Maupassant: “Amamos nossas mães inconscientemente, e só nos damos conta do quanto esse amor é profundo na separação final”. A citação do início do filme, que segue no plano logo abaixo, é o prenúncio de uma relação com a literatura que será explorada episodicamente na narrativa, quando Hubert Minel encontra em sua professora um incentivo à criação e à escrita. Num dos encontros com ela, o trecho da obra de Alfred Musset é transcrito assim que a professora entrega o livro para Hubert, marcando a página de leitura.

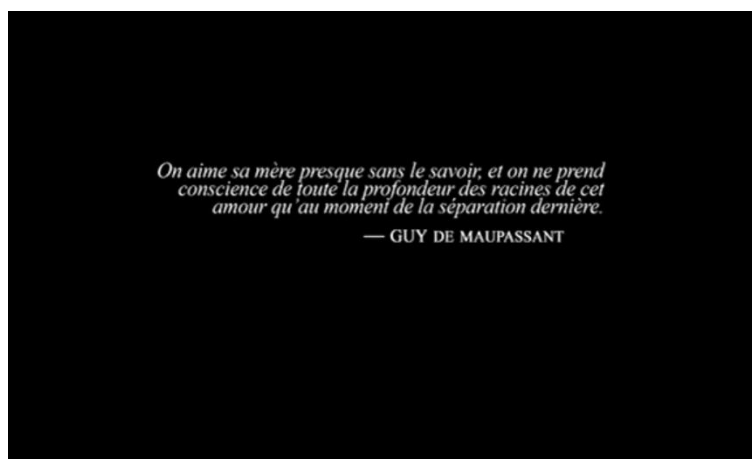


Figura 61

Figura 62

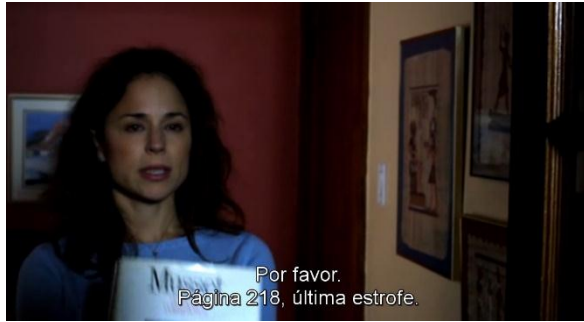


Figura 63



Figura 64



Figura 65

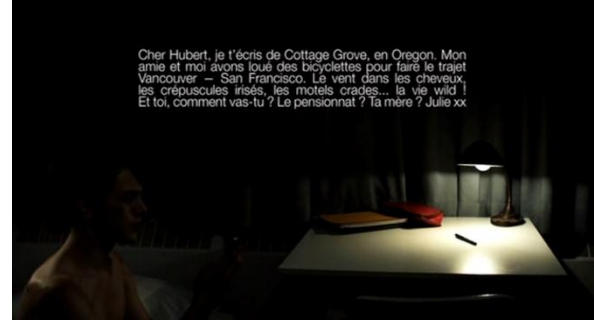


Figura 66



A professora Julie é motivo diegético de muitas das intervenções escritas sobre os planos, pois além das indicações literárias, como o trecho de Musset, ela escreve mensagens via celular ou cartas para Hubert (após a ida dele ao internato), o que as insere dentro da ficção propriamente dita. Entretanto, as passagens onde a ambiguidade aparece com intensidade, evidenciando Xavier como autor-personagem, se dão quando expõe as reflexões do protagonista (como destacado anteriormente) e de autores que se remetem ao motivo do seu filme. O trecho de Musset apresentado num plano acima, por exemplo, destaca a relação-tema: “Mãe, eu confesso as ciladas de um mundo falso levam para longe meu frágil barco. Devo toda a alegria à ternura materna”. O reforço da perspectiva íntima e inconsciente na relação materna retorna em várias dessas estratégias fílmicas, que culminam na autoficção. Está nas declarações em momentos

solitários do P&B, nas inscrições dentro dos planos e nas imagens oníricas ou sarcásticas que fogem às ações do personagem para representar pensamentos e ideias de Hubert sobre sua mãe. Xavier insiste no paradoxo da subjetividade social, como declara no filme: “Imagino que, para a maioria das pessoas, odiar a mãe seja um pecado. É muita hipocrisia. Todos já odiaram suas mães. Talvez por um segundo, ou por um ano”. O ódio que ressalta vai fazer o personagem matar a mãe duas vezes na narrativa, ambas na escola, em atividades exigidas pelos professores, como ficará evidente nos planos abaixo. A insistência no conflito base mãe-filho é uma tentativa que não polariza a narrativa de forma maniqueísta, revelando a complexidade desse amor/ódio a partir da convicção de que esse é um lugar-comum experimentado por todos que tiveram mãe. “Talvez não mais, ou tenham esquecido, não sei. Mas não importa. Eles já odiaram”.

Figura 67



Figura 68

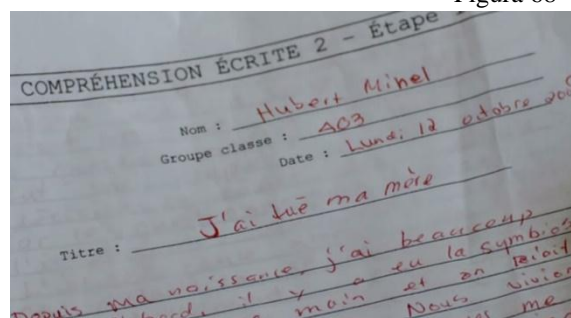


Figura 69



Figura 70



Figura 71



Figura 72



Na primeira vez que mata Chantal, Hubert se recusa a fazer uma atividade sobre seus pais, alegando a morte da mãe. Na segunda, mata-a quando entrega uma redação à nova professora, já na fase do internato. As imagens cômicas reiteram de alguma forma esse lugar da morte, ou uma alteridade inacessível, exagerada; simbólica. Num dos planos, Hubert corre atrás da mãe vestida de noiva, que o recusa e o repele, para vagar como uma mulher enlouquecida numa floresta. Essa recusa é a mesma que o protagonista alude como materna (a suposição da mãe não querer uma criança), de um ponto de vista bem psicanalítico sobre a relação mãe-filho.

Por fim, a última imagem onírica da mãe, em fuga, dialoga com as cenas finais do filme, em que Xavier encena as lembranças de infância com seus atores num cenário muito aproximado. A mãe e o filho na propriedade inacessível, campestre, onde havia felicidade antes dos conflitos adolescentes. Mais uma vez a natureza da imagem muda, agora mais saturada, numa janela 1:1, 37, de uma câmera 16mm. Imagens de origem nitidamente analógica. O pacto estabelecido por Xavier nesse regime onde troca sucessivamente a natureza das imagens não desfaz a ficção, muitas vezes ressaltando-a. Contudo, cria alguns ruídos, alguns oximoros, que podem levar o espectador a confundir algumas imagens, por vezes imaginando-as verídicas, quiçá autobiográficas.

Nas sequências derradeiras do filme, o rosto da mãe só fica evidente mais para o final, tratando-se da atriz Anne Dorval. No início da experiência estética, porém, poder-se-ia perguntar se aquelas não seriam imagens documentais da infância de Xavier. A mudança da condição imagética, que possui, obviamente, um fundamento na diegese, também produz uma função ou uma estratégia autoficcional, deslocando a ficção para o contexto da vida do autor-personagem. Seria mesmo a vida do diretor ou apenas encenação? Algumas respostas são evidentes no filme, outras apenas investigando a história pessoal de Xavier. Abaixo segue uma comparação entre planos, sendo os dois primeiros da parte colorida e em *widescreen*. Apesar de um deles ressaltar lembranças do personagem, a diferença no regime das cenas finais fica evidente.

Figura 73



Figura 74



Figura 75



Figura 76



Figura 77



Figura 78



O conjunto de imagens, ao misturar diferentes funções em *Eu matei minha mãe*, evidencia uma preocupação de Xavier em representar, por meio da ficção, a busca por uma identidade. Essa proposta se baseia em imagens oníricas, lembranças e reflexões do autor-personagem. A simulação, contudo, não abarca todos os sentidos possíveis dessa proposição que, pela presença física do diretor enquanto protagonista da narrativa, permite os ruídos da persona que fala, ainda mais se declaradamente essa história tiver uma base ou uma referência biográfica, relacionada à memória de um trajeto pessoal.

A opção por aproximar o cinema de Xavier (pelo filme analisado neste capítulo) de uma perspectiva autoficcional se deflagra no argumento de que é possível mapear alguns elementos disponíveis para um cinema mais pessoal, íntimo, apesar de ficcional. As estratégias de autoficção no cinema se aproximam de alguns pressupostos levantados na contraposição entre autobiografia e ficção pelas teorias contemporâneas de literatura, mas que servem, como debatido anteriormente, à narrativa cinematográfica e ao fazer fílmico, se a proposta for a inscrição desse diretor-personagem num processo de ficcionalização de si através de seus filmes. A tentativa de analisar um filme como autoficcional não se resume ao esforço de construir uma categoria genérica para obras como *Eu matei a minha mãe*. Muito pelo contrário, talvez prevendo uma fuga disso, onde o cinema contemporâneo borra com cada vez mais audácia os limites entre ficção e biografia, entre falso e verdadeiro. Ao investigar filmes pessoais como este, chega-se à conclusão de que o pressuposto autobiográfico é falho. E não é reivindicado pelo autor.

“As telas – sejam do computador, da televisão, do celular, da câmera de fotos ou da mídia que for – expandem o campo da visibilidade, esse espaço onde cada um pode se construir como uma subjetividade alterdirigida. A profusão de telas multiplica ao infinito as possibilidades de se exibir diante dos olhares alheios e, desse modo, tornar-se um *eu* visível.

Nesta cultura das aparências, do espetáculo e da visibilidade, já não parece haver motivos para mergulhar naquelas sondagens em busca dos sentidos abissais perdidos dentro de si mesmo. Em lugar disso, tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de *ser visto*. Cada vez mais, é preciso *aparecer* para *ser*. Pois tudo aquilo que permanecer oculto, fora do campo da visibilidade – seja dentro de si, trancado no lar ou no interior do quarto próprio – corre o triste risco de não ser interceptado por olhar nenhum. E, de acordo com as premissas básicas da sociedade do espetáculo e da moral da visibilidade, se ninguém vê alguma coisa é bem provável que essa coisa não exista [...]. Nesse monopólio da aparência, tudo o que ficar do lado de fora simplesmente não é”.

SIBILIA, Paula em *O show do eu: a intimidade como espetáculo*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A espetacularização do “eu” e de suas histórias pessoais dentro da cultura midiática foi um dos motivos que deslocaram a forma cinema hegemônica para novos fazeres fílmicos. Se as vanguardas modernas e os experimentos marginais modificaram a estrutura tradicional do consumo e da produção de filmes, tirando-os das salas escuras e dos antigos formatos de exibição para mostrá-los enquanto intervenções ou instalações em museus, ruas, exposições e páginas da internet, as novas mídias intervíram diretamente sobre a cultura da autoria, a ideia de *work in progress* e o desvelamento da intimidade, fazendo o cinema hegemônico se encontrar com as histórias pessoais do autor. O protagonismo do diretor-personagem se alinhou às consecutivas investigações da vida privada do autor, que acabou por ter entrelaçadas vida e obra, mesmo que assim não desejasse. Ao passo que fenômenos como a televisão e a web 2.0 ampliaram as possibilidades de exibição desse autor enquanto indivíduo, o cinema acompanhou uma mudança na subjetividade de seus personagens protagonistas com câmeras mais íntimas, cada vez mais próximas do realizador (facilmente móveis e baratas), até culminar nas ambiguidades de um diretor que também assumiu o lugar de ator principal nas tramas.

Paula Sibilia aponta a estrutura espetacular como fundamento dos atuais processos de autoria na arte contemporânea. As inovações tecnológicas e a expansão do acesso aos meios de produção de subjetividade, como câmeras e computadores de baixo custo, construíram redes de compartilhamento e produção onde a intimidade ganhou o

espaço público como espetáculo de si, tornando-se objeto de debate e de criação artística. A autoficção surge como uma das estratégias possíveis dentro desse cenário, alavancando projetos híbridos na literatura e no cinema, em que o autor-personagem-narrador ficcionaliza a própria vida, centralizando-se no conjunto de questões pessoais usadas para desenvolver personagens inventados. Se escritores passaram a divulgar a autoficção e usufruir dela como gênero literário assim que Doubrovsky problematizou, com o romance *Fils* (1977), a ficção no debate autobiográfico de Lejeune, o cinema contemporâneo foi se encontrar de forma mais efetiva com o termo nos anos 1990, com o trabalho de ficção íntima de Nanni Moretti, tendo na virada do século a popularização do conceito de autoficção nas audiovisualidades. Diretores contemporâneos, seja de documentário ou de ficção, passaram a adotar a estratégia dentro de alguns projetos contraculturais no cinema, ao abandonar as prerrogativas de verossimilhança e veracidade, exigida para as narrativas lineares de herança romanesca.

A vida privada do autor, que durante o século XX foi espetacularizada nos meios de comunicação de massa, se expande, então, a varias telas de exibição. O diretor-personagem desvela na obra vínculos íntimos com as histórias narradas, sem esclarecer fatos e demarcar verificações. Perde-se o compromisso com uma verdade sólida da “vida real” para se pensar múltiplas e multáveis identidades do sujeito, espectro de conjunturas familiares, sociais, culturais, espirituais, psicológicas, etc. A ressignificação de estratégias como a confissão para a câmera, por exemplo, tem misturado estatutos da ficção e do documentário, elegendo formas ambíguas de problematizar o personagem protagonista, especialmente se ele for o diretor da cena. Em *Eu matei a minha mãe* (2009), as intenções do diretor Xavier Dolan são ambíguas, especialmente nesses planos de tom confessional, em que fica difícil implicar um estatuto definitivo para a imagem. Xavier ficcionaliza-se, interpreta um papel. Mas um papel baseado em sua vida, um papel de si mesmo, como esclareceu nas entrevistas ao divulgar o lançamento do filme.

A escolha por analisar *Eu matei a minha mãe* nesta pesquisa se deu exatamente pela proximidade do projeto de ficção com as estratégias de autoficção nas audiovisualidades contemporâneas. O filme poderia, talvez, passar batido como uma peça tradicional de ficção, caso o público não se interessasse em conhecer o diretor-personagem. Mas como não assumir uma postura curiosa diante de um diretor-ator-protagonista-narrador, que aparece no filme e fora dele, como ponte de uma mesma subjetividade? A aglutinação de tantas funções que se atravessam numa figura real, dotada de performance pública, culmina numa fusão da *mise-en-scène* com o

extrafílmico. Xavier é uma pessoa, uma persona ou um personagem do cinema? Existem muitos Xavier possíveis, segundo seu cinema deixa pistas. Em *Eu matei a minha mãe*, por exemplo, ele é Hubert Minel e é o adolescente que rompeu afetivamente com a figura materna, cuja história virou filme.

A intimidade do autor, que ganhou contornos ficcionais no cinema contemporâneo, não emergiu de um contexto isolado, como se brotasse numa aparição repentina. Muito antes, outras experiências com a linguagem e a narrativa cinematográfica problematizaram a relação do diretor-personagem com os dispositivos, bem como a relação do filme de ficção com a vida do autor. No caso de *Os incompreendidos* (1959), de Truffaut, a experiência fílmica colocou em xeque a noção de câmera-corpo, num momento em que isso era tido como uma afronta ao cinema narrativo (com a quebra proposital da quarta parede, por exemplo), e evidenciou elementos sobre a vida privada do diretor. Assim, a narrativa de Truffaut extrapolou convenções hegemônicas do cinema dominante na primeira metade do século XX, que conjugava adaptações literárias, roteiros herméticos (tantas vezes impessoais) com grandes orçamentos e sets de filmagem, problematizando uma nova subjetividade do diretor-personagem. Apesar da distância ao projeto fílmico de autoficção, que se pauta na lógica de exposição íntima do diretor por meio da personalidade de suas ficções, Truffaut teve um papel importante no processo de hibridizar a ficção com a biografia, desmistificando aquilo que se tratou durante décadas como “cinema autobiográfico”.

O diretor francês não esgotou as possibilidades estéticas oriundas da ambiguidade de um projeto fílmico capaz de mesclar vida privada com ficção, mas começou a problematizar essas interseções, especialmente com a figura de Antoine Doinel, personagem desenvolvido com o ator Jean-Pierre Léaud em outros quatro filmes depois de *Os incompreendidos*. Nesse percurso, ao evitar uma transparência que assegurasse a relação de si mesmo com seu personagem protagonista a partir de outro ator, Truffaut se aproximou mais de um projeto de ficção autobiográfica, em que os elementos de sua vida eram passíveis de ser identificados na narrativa, mas sem nada explícito, sem a ênfase de um pacto oximórico, responsável por explorar as ambivalências do diretor-personagem. A adoção de uma perspectiva mais convencional para narrar, inclusive pela colaboração externa nos diálogos, manteve *Os incompreendidos* enquanto uma ficção, mesmo tendo o filme construído um lastro enciclopédico para quem desejasse pesquisar ou consultar mais sobre a vida privada do cineasta. O fato de retratar e adaptar situações de sua vida íntima num filme de ficção

não o fez assumir a ambiguidade do projeto, evitando uma confusão explícita com seu protagonista. Entretanto, *Os incompreendidos* circulou o mundo como uma obra “autobiográfica”, tendo nesse juízo de valor a ideia de adaptação da vida pessoal de Truffaut. O problema é que esse conceito jamais abarcou a complexidade de seu projeto fílmico, prioritariamente ficcional. Anos mais tarde, os debates sobre autobiografia levantados por Lejeune colocariam uma métrica muito mais rígida ao reconhecimento de filmes autobiográficos, como foi assinalado no último capítulo desta pesquisa.

Se Xavier esteve imerso na ambiguidade própria da ausência de territórios genéricos para a ficção contemporânea, Truffaut foi mais rígido, investiu num projeto ficcional menos ambivalente. Porém, foi o francês o responsável por uma das primeiras problematizações sobre o gênero autobiográfico no cinema de vanguarda, numa atitude quase precursora entre os filmes narrativos tradicionais, ao embaçar os limites antes rígidos entre a autobiografia e a ficção. A distância de exatos cinquenta anos entre os projetos demonstram o avanço do discurso pessoal do diretor-personagem nos filmes de ficção, num prenúncio das estratégias de autoficção como parte de novos projetos de subjetividade, em que as ambíguas alternâncias de identidade confundem autor e obra, ficção e realidade. Xavier faz parte de uma geração cuja exposição já não é mais um problema, faz parte do processo. Quanto mais íntimo, mais convincente e original. Enquanto Truffaut reclamava a diferença entre seus pais e os de Antoine Doinel em *Os incompreendidos*, Xavier fez questão de ressaltar a problemática relação com sua mãe, às incursões em internatos e o confuso afeto demonstrado por ela. Enquanto autoficção, *Eu matei a minha mãe* traz nas encenações do diretor-ator variáveis que rompem com as determinações de verossimilhança e veracidade, o que concretizaria um formato menos convencional de ficção, aproximando-se mais da conjunção de variações que fazem do Hubert Minel uma persona híbrida, uma mistura de identidades do próprio Xavier.

A materialidade inseparável do discurso autoficcional, que não busca apontar diferenças entre fatos e invenções sobre a vida do autor, deixa interpretações livres ao público espectador, que, por meio do pacto oximórico, pode imaginar ou investigar as semelhanças da ficção com a realidade, caracterizando o processo de co-autoria dentro dessa ênfase pós-estruturalista que desloca o espaço hegemônico do diretor, não mais o dono do filme. A representação da *mise-en-scène* é explícita nesse tipo de projeto fílmico, derrubando pressupostos autobiográficos adotados pelo discurso especializado. Por isso, a intenção desta pesquisa foi problematizar a ênfase dada pela imprensa e pelos debates acadêmico-críticos ao gênero autobiográfico como qualificação aos

projetos híbridos e ficcionais como os de Truffaut e Xavier Dolan. Em ambos os trajetos os diretores não invocam o fidedigno ou o real como necessidade, disseminando-os como sugestão ou possibilidade. O fundamento da autoria é ambíguo, fazendo os jogos de reconhecimento anularem as imposições de verificação sobre a vida do autor.

Portanto, ao pincelar a aproximação da intimidade desses e de outros diretores com a ficção, conclui-se que o gênero autobiográfico não esgota as estratégias de inscrição de si nas ficções do cinema contemporâneo. O hibridismo, a ambiguidade e as confusões do autor com a própria obra infundem diferentes graus de intimidade e espetáculo às problematizações do *self*, provocando novos estatutos às imagens em movimento, sejam elas ainda parte da forma cinema, como apontou André Parente, ou digna das ressignificações da web e das instalações. O cinema narrativo adquiriu, com as estratégias de autoficção, uma postura menos cartesiana e, por isso, mais complexa na construção da subjetividade de autores e personagens. A mistura, na ficção, da diegese com os elementos extrafílmicos, ou da mimese com os fatos reais, alavancou o audiovisual como uma extensão de domínios antes objetivos da realidade, evidenciando a crise do sujeito no sistema político, social e cultural. A crise de identidade.

Com a vida privada em evidência, o artista em jogo também se torna o indivíduo em jogo. Fazer cinema de autoficção passa a ser parte de um encontro pessoal, ao mesmo tempo que espetacular, do diretor com o público. As ressignificações possíveis desse processo oximórico também deslocam uma identidade antes exclusiva do sujeito oculto às arbitrariedades e interesses do espectador, que intervém e estimula o debate sobre uma intimidade atravessada, em constante mutação e atualização. Em termos estéticos e políticos, o deslocamento desse autor-personagem faz jus às reflexões quase premonitórias de Walter Benjamin no século XX em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. A arte contemporânea está inserida no contexto de uma subjetividade atravessada pela atualização constante, a partir das tecnologias visuais e sonoras de comunicação. As identidades em xeque no percurso estão à mercê do embate de diferentes representações e reproduções discursivas. E, por isso, a condição para o cinema autoficcional existir está, sobretudo, no confronto das imagens em movimento com o mundo real, em que a afronta íntima do diretor-personagem também é política.

Da chapa fotográfica, pode-se tirar um grande número de provas; seria absurdo indagar a autêntica. Mas, desde que o critério de autenticidade não é mais aplicável à produção artística, toda a função da arte fica subvertida. Em lugar de se basear no ritual, ela se funda, doravante, em outra forma de práxis: a política. (BENJAMIM, 1975: 17).

ANEXOS (IMAGENS)

A fim de evitar que alguns planos estendessem ainda mais o capítulo sobre *Eu matei minha mãe*, de Xavier Dolan, tornou-se opção desta pesquisa compartilhá-los aqui, a fim de ressaltar aspectos da narrativa vinculados ao projeto autoficcional.

Algumas sequências dão maior ênfase às texturas, acompanhadas de trilha sonora e da redução da velocidade do movimento. Nesses planos, notadamente mais subjetivos, inserem-se estados de consciência do protagonista sobre o cotidiano banal.



Figura 79



Figura 80



Figura 81



Figura 82



Figura 83



Figura 84

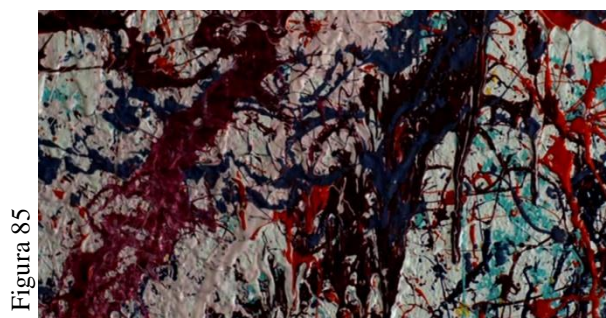


Figura 85



Figura 86

Figura 87



Figura 88



Figura 89



Figura 90



A câmera lenta se manifesta em algumas cenas oníricas, onde o estado de consciência do protagonista, Hubert Minel, volta representado por atitudes violentas ou agressivas que ele tomou, ou apenas gostaria de ter tomado, como destruir lojas.

Figura 91



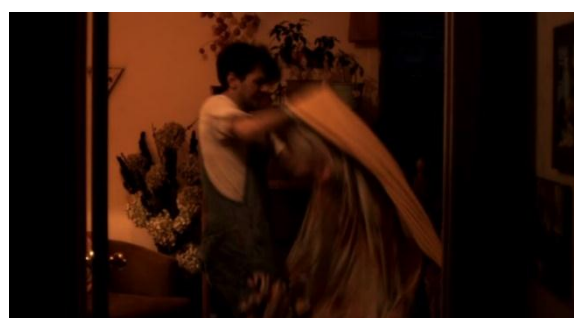
Figura 92



Figura 93



Figura 94



Outro trecho interessante da ficção de Xavier é seu interesse pelo plano-detalle antes do desenvolvimento das cenas. Ao invés de trabalhar com panorâmicas, o diretor prefere planos mais aproximados, que produzem uma ambientação antes do conflito.

São paredes, o que está presente nelas, móveis e o que está contido neles, prateleiras, frutas, cores. Há uma diversidade nessa apresentação, que sempre culmina em situar/ambientar o espectador sobre o lugar onde a cena vai se desenvolver. Há um interesse pela imersão, pela abstração ou por aprofundamento. O detalhe aproxima.

Figura 95



Figura 96

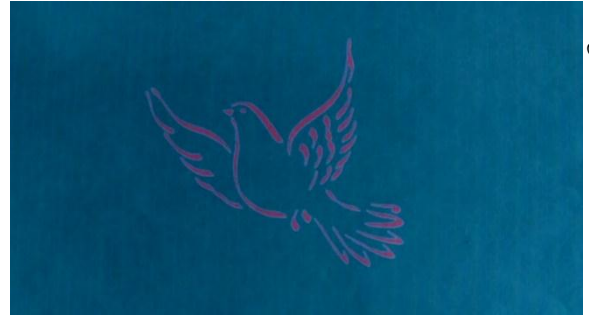


Figura 97



Figura 98



Figura 99



Figura 100



Figura 101



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Luciene Almeida de. **Autoficção e literatura contemporânea**. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.12, 2008.

BAHIENSE, Andrea de Castro Martins. **Marguerite Duras: do romance autobiográfico à autoficção**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2010.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

BERGMAN, Ingmar. **Lanterna mágica – uma autobiografia: Ingmar Bergman**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2013.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver - escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, G. Controle e Devir. **Post-Scriptum: sobre as sociedades de controle**. In: *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992. P. 209-226.

DOMINGOS, Ana Cláudia. CARDOSO, Taíssi. **Reflexos do eu: simulação e narcisismo na literatura contemporânea de autoficção** In: *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: 2015

FIGUEIREDO, Euridice. **Régine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção**. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, n. 5, 2011.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres no espelho: Autobiografia, ficção, autoficção**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1977.

FRANCO, Juliana Cardoso; HEFFNER, Hernani, 1962-. **Filmes autobiográficos: entre-linguagens**. Monografia – Universidade Federal Fluminense, Departamento de Produção Cultural - 2006.

FAEDRICH, Ana Martins. **Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea**. Tese de Doutorado – PUCRS. Faculdade de Letras. Porto Alegre, 2014.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague**. In: Revista Significação - USP, n. 19, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito: Cinema, arte contemporânea e novas mídias**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PARENTE, André. **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. [1.ed., 1.reimpr.]. São Paulo: Ed. 34, 2012.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2002.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

TOUBIANA, Serge. BAECQUE, Antoine. **François Truffaut – uma biografia**. Rio de Janeiro, Record, 1998.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. 2- ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Textos jornalísticos e ensaios na web

BEYER, Julia. **François Truffaut, l'homme qui aimait Jean-Pierre Léaud**. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/cinema/2015/02/02/03002-20150202ARTFIG00328-francois-truffaut-l-homme-qui-aimait-jean-pierre-leaud.php>> Acesso em: 29/04/2016

BLONDEAU, Romain. **Xavier Dolan : “Je fais des films pour me venger”**. Disponível em: <<http://www.lesinrocks.com/2014/10/01/cinema/xavier-dolan-fais-films-venger-11520012/>> Acesso em: 28/01/2016

FOSTER, Lila. **Adorável decepção**. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/eu-melembro.htm>> Acesso em: 29/04/2016

GLIOCHE, Reinaldo. **Xavier Dolan: queridinho do cinema gay faz filmes como terapia**. Disponível em: <<http://igay.ig.com.br/2014-08-24/xavier-dolan-queridinho-do-cinema-gay-faz-filmes-como-terapia.html>> Acesso em: 28/01/2016

(autor indisponível). **Entretien avec Xavier Dolan, réalisateur de 'J'ai tué ma mère'**. Disponível em: <<http://www.cinemotions.com/interview/68651>> Acesso em: 28/01/2016

MUDGE, Alden. **David Mitchell- Second Childhood**. Disponível em: <<https://bookpage.com/interviews/8342-david-mitchell#.VvRWUuIrLIV>> Acesso em: 08/04/2016

SOTINEL, Thomas. **Film après film, le jeune auteur québécois s'affirme comme un cinéaste de premier plan.** Disponível em: < http://www.lemonde.fr/festival/article/2014/09/18/xavier-dolan-un-realisateur-talentueux-et-plein-de-candeur_4489658_4415198.html > Acesso em: 28/01/2016

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

OS INCOMPREENSÍVEIS (*Les quatre cents coups*, 1959). Direção: François Truffaut.

Produção: François Truffaut. Intérpretes: Jean-Pierre Léaud; Claire Maurier, Albert Rémy.

Roteiro: François Truffaut. França (93 min), em preto e branco (P&B), 35 mm.

EU MATEI MINHA MÃE (*J'ai tué ma mère*, 2009). Direção: Xavier Dolan. Produção:

Xavier Dolan. Intérpretes: Xavier Dolan, Anne Dorval, Suzanne Clément. Roteiro: Xavier Dolan. Canadá (100 min), colorido, digital.

AMORES IMAGINÁRIOS (*Les amours imaginaires*, 2010). Direção: Xavier Dolan.

Produção: Xavier Dolan. Intérpretes: Xavier Dolan, Monia Chokri, Niels Schneider.

Roteiro: Xavier Dolan. Canadá (101 min), colorido, digital.

LAWRENCE ANYWAYS (*Lawrence Anyways*, 2012). Direção: Xavier Dolan. Produção:

Xavier Dolan. Intérpretes: Melvil Poupaud, Emmanuel Schwartz, Suzanne Clément.

Roteiro: Xavier Dolan. Canadá, França (168 min), colorido, digital.

TOM NA FAZENDA (*Tom à la ferme*, 2013). Direção: Xavier Dolan. Produção: Xavier

Dolan. Intérpretes: Xavier Dolan, Pierre-Yves Cardinal, Lise Roy. Roteiro: Xavier Dolan e Michel Marc Bouchard. Canadá, França (102 min), colorido, digital.

MOMMY (*Mommy*, 2014). Direção: Xavier Dolan. Produção: Xavier Dolan. Intérpretes: Anne

Dorval, Antoine-Olivier Pilon, Suzanne Clément. Roteiro: Xavier Dolan. Canadá (139 min), colorido, digital.

ELENA (*Elena*, 2012). Direção: Petra Costa. Produção: Petra Costa. Intérpretes: Li An, Elena

Andrade, Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. Brasil (80 min), colorido, digital, 16mm.

TARNATION (*Tarnation*, 2003). Direção: Jonathan Caouette. Produção: Gus Van Sant.

Intérpretes: Jonathan Caouette, Renee Leblanc, Adolph Davis. Roteiro: Jonathan Caouette. Estados Unidos (88 min), colorido, digital, 16mm

CARO DIÁRIO (*Caro diário*, 1993). Direção: Nanni Moretti. Produção: Nella Banfi, Angelo

Barbagallo, Nanni Moretti. Intérpretes: Nanni Moretti, Renato Carpentieri, Giovanna Bozzolo. Roteiro: Nanni Moretti. Itália, França (100 min), colorido, 35mm.

NOSTALGIA (*Nostalghia*, 1983). Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: Manolo Bolognini,

Franco Casati, Renzo Rossellini. Intérpretes: Oleg Yankovskiy, Erland Josephson, Domiziana Giordano. Roteiro: Andrei Tarkovsky, Tonino Guerra. União Soviética, Itália. (125 min), colorido, 35mm.

O ESPELHO (*Zerkalo*, 1975). Direção: Andrei Tarkovsky. Produção: Erik Waisberg.

Intérpretes: Margarita Terekhova, Filipp Yankovskiy, Ignat Daniltsev. Roteiro: Andrei Tarkovsky e Aleksandr Misharin. União Soviética (108 min), colorido, P&B, 35 mm.

- JOVEM ALOUCADA** (*Joven y Alocada*, 2012). Direção: Marialy Rivas. Produção: Juan Ignacio Correa, Mariane Hartard. Intérpretes: Alicia Rodríguez, Aline Küppenheim, María Gracia Omegna. Roteiro: Marialy Rivas, Pedro Peirano. Chile (96 min), colorido, digital.
- C.R.A.Z.Y., LOUCOS DE AMOR** (*C.R.A.Z.Y.*, 2005). Direção: Jean-Marc Vallée. Produção: Jacques Blain, Pierre Even. Intérpretes: Michel Côté, Marc-André Grondin, Danielle Proulx. Roteiro: Jean-Marc Vallée, François Boulay. Canadá (127 min), colorido, digital.
- OITO E MEIO** (*8½*, 1963). Direção: Federico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Anouk Aimée, Claudia Cardinale. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano. Itália, França (138 min), colorido, 35mm.
- AMARCORD** (*Amarcord*, 1973). Direção Federico Fellini. Produção: Franco Cristaldi. Intérpretes: Magali Noël, Bruno Zanin, Pupella Maggio. Roteiro: Federico Fellini, Tonino Guerra. Itália, França (123 min), colorido, 35mm.
- EU ME LEMBRO** (*Eu me lembro*, 2005). Direção: Edgar Navarro. Produção: Sylvia Abreu, Tenille Bezerra, Moisés Augusto Coelho. Intérpretes: Lucas Valadares, Fernando Neves, Arly Arnaud. Roteiro: Edgar Navarro. Brasil (108 min), colorido, digital.
- NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA** (*Annie Hall*, 1977). Direção: Woody Allen. Produção: Fred T. Gallo, Robert Greenhut, Charles H. Joffe. Intérpretes: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts. Roteiro: Woody Allen, Marshall Brickman. Estados Unidos (93 min), colorido, 35mm.
- EU, MAMÃE E OS MENINOS** (*Les garçons et Guillaume, à table!*, 2013). Direção: Guillaume Gallienne. Produção: David Giordano, Alice Girard. Intérpretes: Guillaume Gallienne, André Marcon, Françoise Fabian. Roteiro: Guillaume Gallienne, Claude Mathieu. França, Bélgica (85 min), colorido, digital.
- FACE A FACE** (*Ansikte mot ansikte*, 1976). Direção: Ingmar Bergman. Produção: Lars-Owe Carlberg. Intérpretes: Liv Ullmann, Erland Josephson, Aino Taube. Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia, Itália (114 min), colorido, 35mm.
- QUANDO DUAS MULHERES PECAM** (*Persona*, 1966). Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman. Intérpretes: Bibi Andersson, Liv Ullmann, Margaretha Krook. Roteiro: Ingmar Bergman. França (85 min), colorido, 35mm.
- GRITOS E SUSSURROS** (*Viskningar och rop*, 1972). Direção: Ingmar Bergman. Produção: Ingmar Bergman, Lars-Owe Carlberg. Intérpretes: Harriet Andersson, Liv Ullmann, Kari Sylwan. Roteiro: Ingmar Bergman. Suécia (91 min), colorido, 35mm.