

Universidade Federal Fluminense

**,PENSANDO A
AUTOBIOGRAFIA
NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO
E ALGUMAS DE SUAS
PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS.**

Isabel Veiga Rezende

Projeto Experimental em Cinema e Audiovisual

Universidade Federal Fluminense
Centro de Estudos Gerais
Instituto de Arte e Comunicação Social
Curso de Cinema e Audiovisual

**PENSANDO A AUTOBIOGRAFIA NO CINEMA
DOCUMENTÁRIO E ALGUMAS DE SUAS PRINCIPAIS
INFLUÊNCIAS**

Projeto Experimental apresentado
por Isabel Veiga Rezende,
matrícula 204.30.131-7, como
requisito obrigatório para obtenção
do título de bacharel em Cinema

Orientador: Prof. Cezar Migliorin

IACS/UFF
Niterói
Dezembro de 2009

“Se existem imagens demais, é no momento de inseri-las em um texto, em uma reflexão, que elas passam efetivamente a existir. É no momento em que perturbam o lugar de onde vêm e o lugar de quem as criou que elas afirmam suas potências – ser, não ser, ser outra coisa.”¹

¹ MIGLIORIN, Cezar. *Sob o risco das imagens: a cena na cena*.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Cezar Migliorin, que com sua generosidade me mostrou caminhos frutíferos;

Aos meus pais, João e Tania, pela força incondicional;

Aos meus amigos queridos que me acompanharam durante esse processo e são parte importante de mim; com eles aprendo a viver. Aos amigos Aline, Bia, Lila, Heitor, cujas presenças nesse período foram mais intensas e por isso mais transformadoras nesse trabalho;

À Hernani Heffner, mestre dos mestres, quem me ensinou primeiro a ler as imagens e a me apaixonar por elas;

À Andre e Viviane, que generosamente usaram seu tempo e conhecimento para me ajudarem na tradução do francês;

À Lourival, pelos momentos de inspiração destemida.

Resumo

Proponho uma reflexão da autobiografia no cinema documentário a partir de um recorte histórico que abarca a emergência de uma nova forma documentária desenvolvida por Jean Rouch e as primeiras experimentações no campo da vídeo-arte, no qual investiguei a relação entre corpo e vídeo. Por fim, as questões levantadas são então retomadas na análise de dois documentários contemporâneos.

Palavras-chave: verdade; corpo; documentário.

Sumário

Introdução	6
1.O cinema verdade	11
1.1. O cinema moderno de Jean Rouch	16
2.Corpo e vídeo	25
3.Corpo como estratégia narrativa nos filmes autobiográficos	35
3.1. <i>Los Rubios</i>	39
3.2. <i>Tarnation</i>	45
Considerações Finais	52
Bibliografia	57

Introdução

“Há qualquer coisa de estranho nesse ar: sinto-me como se estivesse flutuando. Dizem que a umidade do ar por aqui costuma chegar a 90% - o que estou é dentro d'água: movimentos em câmera lenta, vou nadando pela rua em direção à primeira loja da Zona Franca.”²

Andar pela rua em câmera lenta, como se estivesse dentro d'água é uma boa imagem para exemplificar minha relação com este trabalho. Um sentimento de estranhamento e prazer como quando nos vemos pertencendo a um lugar desconhecido, de outros ares, mais densamente úmidos. É como Fernando Sabino ao falar da Amazônia: “é uma terra, que para ser compreendida, requer o trato de uma vida inteira”³. Pois é assim que me sinto em relação ao estudo do tema da **autobiografia no cinema documentário**, ao me dar conta de que para um aprofundamento no assunto seria necessário ultrapassar o já vasto campo da prática documentária para se embrenhar nas relações com outros tipos de expressão artística, como a pintura, a literatura, a vídeo-arte e o cinema de ficção, por exemplo. E é por isso que a autobiografia no documentário é geralmente identificada como um campo híbrido, em que qualquer intenção de classificar, delimitar ou dimensionar se tornam tarefas bastante complicadas – floresta amazônica. **A preocupação, então, foi outra: procurei adentrá-la sem me preocupar com sua totalidade, mas sim no intuito de senti-la e refletir sobre sua potencialidade.**

Ao invés de tentar defini-los dentro das categorias de auto-retrato, filme-ensaio, filme-diário ou filme subjetivo, a noção que eu preferi me concentrar foi a mais literal de todas: a de filmes documentários autobiográficos. A partir disso, é importante deixar claro que proponho aqui um recorte muito específico dentre vários caminhos possíveis para se pensar a narrativa de si construída através de imagens e sons, uma vez considerada suas múltiplas vertentes e influências.

No entanto, para entender esses filmes em sua força expressiva, é necessário também encará-los em conjunto e observar certas características compartilhadas por eles. A primeira e mais fundamental de todas é a reunião dos papéis de narrador,

² SABINO, Fernando. *O encontro das águas*. Curitiba: Travessa dos Editores, 1994.

³ *Ibidem*

protagonista e diretor numa mesma pessoa. É a característica que define mais claramente o filme autobiográfico. Além disso, é possível notar o predomínio da linguagem poética, a encenação como forma de reinventar a si mesmo, a utilização de imagens de arquivo, sejam essas imagens de vídeos domésticos ou fotografias, o uso do discurso em primeira pessoa, a narração em *off* pessoalizada, a ironia e o humor, dentre outros. De uma forma geral, são filmes que trabalham com o risco e que colocam em evidência o passado desses cineastas. Segundo Julieta Roitman,

“(...) os dois riscos presentes nos documentários subjetivos são, por um lado, a ameaça do narcisismo e, por outro lado, a do fracasso, trabalhando as impossibilidades como ponto de partida – impossibilidade de se lembrar de tudo, de se representar, de lidar com suas perdas, de se encarar como personagem. O autor, para o bem ou para o mal, é o centro de referência e questão desses filmes, e se mostra a partir de sua própria experiência de auto-reflexão”⁴.

No entanto, da mesma forma que eles dividem uma série de elementos em comum, há também o esforço contrário em fugir de uma certa lógica autobiográfica, na medida em que eles se eles se distanciam do óbvio, e acabam por recriar em cima dos símbolos geralmente associados à autobiografia. O ato corriqueiro de virar a câmera para si mesmo passa a ser utilizada das formas mais inesperadas por esses realizadores, e dessa forma, se abrem para um campo rico de experimentações. No filme *33* (2002), por exemplo, de Kiko Goifman, o diretor só aparece se filmando através de reflexos de vidros e espelhos. Enquanto que em *Los Rubios*, filme que analisaremos a seguir, a diretora prefere usar de uma atriz para representá-la.

Apesar desse trabalho começar com uma proposição teórica para depois finalizar com a análise de filmes, o processo de pesquisa se deu justamente ao contrário. Selecionei primeiramente os filmes em cima dos quais me interessei em trabalhar, para a partir deles buscar referências em textos teóricos. Foi então que ***Los Rubios* (2003), da cineasta argentina Albertina Carri e *Tarnation* (2003) do americano Jonathan Caouette** me levaram a querer compreender melhor duas questões bastante exploradas nestes dois filmes: a dimensão ficcionalizante⁵ no documentário e a inscrição do corpo do artista na imagem. Para tanto fui

4 ROITMAN, Julieta. *Miragens de si – ensaios autobiográficos no cinema*. Rio de Janeiro, 2007, Dissertação de Mestrado. PUC – Rio. Pag. 13

⁵ Os termos “ficcionalizantes” e “documentarizantes” foram originalmente criados por Roger Odin para tratar dessa fronteira móvel e intercambiante entre as formas clássicas do documentário e da ficção e suas relações com o espectador.

primeiramente em direção ao cinema de Jean Rouch, concentrado por mim em dois filmes-chave de sua carreira. E logo depois embarquei para entender como o meio videográfico mudou a relação do corpo do artista com sua obra, significando uma abertura para múltiplas formas de representação desse corpo, não só fruto dessa nova relação, como também das possibilidades que os efeitos de edição trouxeram para a imagem.

O capítulo 1 começa com uma contextualização histórica do período no qual os cinemas-novos estão inseridos para logo depois pensarmos a **proposta do cinema-verdade** fundada por Rouch e Edgar Morin. *A proposta ganhou o mundo após a publicação do artigo-manifesto *Pour un nouveau cinéma-vérité*, escrita por Morin, na revista France-Observateur em 1960. Ela aqui será representada por dois filmes: *Eu, um negro* e *Crônicas de um verão*.* Mesmo restringindo-se a essas obras, veremos como elas vão ser representativas de um momento de virada no campo do documentário, em que a questão central será a **recusa ao modelo de verdade** instituído até então. Nesse sentido, Rouch vai ser um dos responsáveis por libertar o documentário desse modelo de verdade, explorando-o em sua potência falsificante ao trazer elementos da ficção para a prática documental. Assim ele vai se distanciar de um tipo de discurso calcado na imparcialidade e na objetividade, para tornar o campo das subjetividades o lugar privilegiado dos seus filmes, por onde a narrativa iria ser construída. Nesse sentido, discutiremos algumas de suas principais características para entendê-las como parte de um processo histórico que leva à emergência de um olhar propriamente autobiográfico no cinema documentário.

No capítulo 2 parto para o momento em que a utilização do **vídeo** passou a ser mais difundida a partir do surgimento das câmeras de vídeo portáteis e as conseqüentes formas de exploração da imagem através dos procedimentos de edição. Proponho, então, que reflitamos sobre em que medida a tecnologia do vídeo significou outra **relação com o corpo do artista**, refletindo em obras sobrecarregadas de corporalidade. Para isso, é importante pensarmos o vídeo enquanto um meio propício e de grande potencial para **experimentações e transgressões da imagem, cujas primeiras manifestações se deram no campo da vídeo-arte**. Dessa forma, faço um breve percurso pela vídeo-arte, no qual minha intenção vai ser analisar as múltiplas formas com que esses artistas passaram a se representar na tela e em que medida isso pôde significar o início de uma forma autobiográfica, em que o artista passa a ser não mais apenas o sujeito criador para se tornar também tema e suporte da própria obra.

No capítulo 3 analiso dois documentários autobiográficos recentes, *Los Rubios* e *Tarnation*, ambos produzidos no mesmo ano, e que, no entanto recebem estratégias narrativas bastante distintas por parte dos seus realizadores para falarem das suas histórias pessoais. Para isso tentei fugir de uma mera aplicação das questões levantadas nos capítulos anteriores para entender, na verdade, como elas se encontram atualizadas nesses dois filmes, uma vez inseridos num outro contexto histórico, em que novas relações se tornam necessárias. Dessa forma busquei entender algumas das condições de possibilidade para a emergência do cinema documentário autobiográfico com a força que tem hoje, considerado como o lugar das principais experimentações da linguagem audiovisual na contemporaneidade.

Para além da teoria em si, acho também importante revelar um pouco do meu percurso pelo tema, para que entendamos a pertinência dessa escolha não só em relação ao estudo do cinema, mas também como reflexo de uma motivação pessoal - esta mais diluída do que evidenciada no texto -, para que a partir desse esclarecimento seja possível uma melhor compreensão das minhas intenções neste trabalho.

O meu encontro com a autobiografia se deu primeiramente através de cineastas como Chantal Akerman, Agnès Varda, Jonas Mekas, cujos filmes me emocionaram de uma forma irreversível. Pude então constatar que eles reuniam uma série de características e elementos pelos quais eu me interessava, o que resultava numa enorme admiração e na minha vontade de experienciá-los.

De uma maneira geral, são filmes que fazem da prática da escrita íntima uma forma de problematizarem as relações humanas a partir da explicitação do olhar subjetivo do realizador. Dessa forma, são sujeitos que aparecem complexificados e em questionamento com sua existência, e, portanto com sua história, o que torna o tema da memória uma constante nesses filmes.

Além disso, o fato do próprio artista se colocar evidente na sua obra é algo que sempre me chamou a atenção não só no cinema, mas também nos campos da pintura, dos *happenings*, da vídeo-arte, etc.⁶

É como se essa mistura visível entre autor e obra nos remetesse a um desnudamento que permitisse nos tornarmos de certa forma participantes do processo.

6 No campo da pintura, essa questão é menos evidente. No entanto, gostaria de atentar para o fato de que ela ganhou grande importância a partir dos anos 50, cujo grande precursor foi o americano Jackson Pollock. Com seu *action painting*, ele propunha uma outra relação entre pintor e tela em que o pintor literalmente se colocasse no interior desta. Ele se deixou fotografar inúmeras vezes durante o ato de pintar e desde então fica difícil olharmos para quaisquer de seus quadros sem lembrar de sua expressão corporal.

Esse desnudar-se do artista se reflete tanto na forma como ele se coloca subjetivamente, se deixando conhecer pela expressão das suas paixões, medos, frustrações, como também na evidenciação do seu processo criativo, momento em que o seu corpo ganha expressão máxima e passa a se tornar indissociável da obra. Essa dupla exposição faz com que o artista chegue mais próximo de nós e o seu corpo passe a assumir o lugar da experiência artística primeira e a partir daí, ele começa a ser pensado estrategicamente enquanto elemento narrativo e fundamental da obra.

Um terceiro fator de grande relevância para o meu interesse no tema diz respeito ao caráter de experimentalismo proposto nesses filmes. São cineastas que nos trazem um sentimento de frescor ao se arriscaram a passear por diferentes linguagens e proporem novas formas discursivas para o documentário, formas essas cheias de surpresas e que nos fazem ir de encontro ao inesperado. Um cinema que revela sua capacidade de aproximar as categorias de ficção e documentário e que encontra no vídeo um meio bastante acolhedor para o seu desenvolvimento.

Para concluir, penso que as minhas escolhas nesse trabalho partiram de um interesse pessoal em investigar o tema da autobiografia no intuito de que isso aumentasse a minha bagagem teórica e me permitisse olhar para os filmes de outra forma. Dessa forma, optei por me aprofundar no estudo de duas vertentes que me possibilitariam compreender melhor esse tema dentro de um processo histórico para então relacioná-las ao momento atual, momento esse bastante frutífero, em que percebemos uma forte tendência de multiplicação das narrativas de si.

Antes de prosseguir com a análise desses filmes contemporâneos, sinto a necessidade de voltar um pouco no tempo para entender as influências, as condições de possibilidade para que esse cinema de caráter autobiográfico ganhasse a força que tem hoje. Pretendo aqui menos fazer uma genealogia da autobiografia no cinema, pois isso me levaria a lugares e tempos longínquos, como a literatura, por exemplo, do que tentar recortar um momento histórico específico como sendo um momento privilegiado de uma aglomeração de idéias e questionamentos acerca da produção audiovisual e que preparou o terreno para a emergência de um conjunto de filmes autobiográficos que dialogam e são influenciados diretamente pela produção desse período. Voltarei minha atenção, portanto, ao período que compreende os anos 60/70, em que temos a força da escola francesa de documentaristas que fundam o cinema verdade e o aparecimento da tecnologia do vídeo.

1.O Cinema Verdade

“O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a 'ficcional', quando entra 'em flagrante delito de criar lendas', e assim contribui para a invenção de seu povo...Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor da verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade no cinema.”⁷

Uma das características principais desse momento de virada dos anos 60 no âmbito do cinema se deveu a uma mudança de posicionamento do autor dentro da obra. Época de intensa mobilização política, marcada sobretudo pela contestação das instituições e dos valores sociais vigentes, principalmente em relação às questões de raça e sexualidade, foi palco do aparecimento dos cinemas novos que tinham como característica principal uma forte oposição ao cinema de espetáculo. Eram esses o Neo-realismo italiano, a Nouvelle Vague, o Cinema Novo, entre outros, escolas que questionaram o cinema hegemônico de entretenimento, aquele dependente dos grandes estúdios, do *star-system* e das histórias de amor com final feliz. Cinematografias marcadas pela segunda guerra e pela crítica à disciplina, que se opusera a certas regras homogeneizantes que defendiam certo tipo de realismo - afirmado principalmente pelo cinema clássico americano. Dessa forma, tivemos Godard, por exemplo, fazendo filmes sobre histórias de amor e introduzindo novas estratégias que quebravam com a natureza ilusionista do cinema, levando o espectador a tomar consciência de que aquilo que se estava vendo era na verdade um filme. Os cinemas novos de uma forma geral se preocuparam não só em trazer a discussão política para dentro do cinema, tematizando, por exemplo, a luta de classes e o homem comum no seu dia-a-dia, como também experimentaram o uso novas linguagens, novos movimentos de câmera, atores não profissionais, uma montagem desvencilhada da necessidade de uma linearidade temporal, caracterizando, portanto, uma época de grande liberdade formal, alavancada em grande parte também por inovações tecnológicas, em que os problemas políticos se faziam imediatamente estéticos, e vice-versa. Foram cinemas que mais tarde também seriam caracterizados como “cinemas de autor”, em que o diretor geralmente

participava de todo o processo de filmagem, desde a elaboração do roteiro até a mesa de montagem. Assim, uma relação de maior proximidade do autor com sua obra podia ser identificada em todos os níveis, uma vez que ele não é mais um contratado entre muitos, como acontecia no esquema hollywoodiano. Agora que ele tinha mais liberdade de escolha, sua relação com o filme passava a ser mais carnal e ele então se aproximava do ator, da câmera, e em último caso, da matéria do filme, a película. Essa aproximação também se deu em parte pelo advento das câmeras mais leves e portáteis e de gravadores de som magnéticos e síncronicos que permitiram uma maior mobilidade na ocupação do espaço pelos atores e equipe de filmagem. E foi a partir desse novo tipo de relação entre autor e obra que se tornou possível a esses diretores mais liberdade para imprimirem sua marca autoral em seus filmes.

Esse frescor na produção cinematográfica desse período, que reuniu intensa experimentação de linguagens e um olhar mais comprometido na abordagem dos temas, fez com que o cinema encontrasse um lugar privilegiado nas discussões em torno das artes. Época de intensa produção teórica e crítica, cujo símbolo maior foi a revista *Cahiers du Cinéma*, para a qual cineastas como Godard e Truffaut escreviam regularmente. Assim, após um período de predomínio de Hollywood no cinema dos anos 30 e 40, os cinemas novos do pós-guerra vieram reivindicar um cinema que não estivesse a serviço do entretenimento, mas uma arte cinematográfica que forçasse o pensamento.

No cinema documentário não foi diferente. Segundo Julieta Roitman, “com o advento dos novos métodos de filmagem (câmeras leves com som direto e síncronico) e o esgotamento do modo expositivo do cinema documentário, diversas vertentes cinematográficas confrontaram o modelo clássico de representação, criando novas propostas de registro, montagem e relação com os atores sociais. A principal delas foi o Cinema Direto, cujas mais importantes variantes são o cinema direto americano e o cinema verdade francês”⁸. Essas duas correntes iriam influenciar enormemente o modo de se fazer documentário a partir de então, incorporando outras formas de discurso, como o televisivo, o do cinema de ficção e das artes plásticas, ao mesmo tempo em que também sendo incorporado por estes.

O cinema direto americano se distanciou do documentário tradicional de cunho didático e propagandístico, em que era clara a intenção de transmitir um conhecimento

8 ROITMAN, Julieta. *Op. cit.* Pag. 54

a partir de um discurso narrado de forma impessoal e objetiva. Assim, o cinema direto não mais intencionava expor uma idéia se utilizando de recursos como a voz *off* de um narrador, entrevistas, reconstituições encenadas e trilha sonora de efeitos dramáticos adicionada posteriormente. Esse novo cinema documentário se baseava no princípio da não-intervenção, da imparcialidade e no descontrolo do que estava sendo filmado, como se o papel do cineasta fosse estar no lugar certo e na hora certa para captar uma realidade da forma mais objetiva possível. Nesse sentido, os avanços tecnológicos que possibilitaram desvencilhar o tripé da câmera, fazendo com que ela se movesse no ritmo do cineasta, do seu andar, da sua respiração, assim como o aperfeiçoamento do som sincrônico aumentaram a impressão de realidade e favoreceram a crença de que era possível fazer filmes como espelho do real. Imagens tremidas, nem sempre bem iluminadas e desarmônicas marcavam esse novo modo de fazer documentário que se opunha a certo formalismo do documentário tradicional. Esses cineastas, de nomes como Robert Drew, Richard Leacock e D.A. Pennebaker radicalizaram a crença na objetividade ao defenderem um cinema puramente observacional, eliminando assim qualquer traço que pudesse revelar uma dimensão interpretativa. Assim, esses cineastas pretendiam a invisibilidade e se encontravam sempre atrás das câmeras.

Para nós é fácil hoje em dia ignorar esse tipo de discurso ao encará-lo de forma utópica e ingênua, mas foi uma forma de apropriação da imagem altamente eficaz, possibilitada por um regime discursivo que até hoje persiste no jornalismo televisivo, mas é claro que sem a força de antes. Para nós que já desmistificamos o caráter de imparcialidade e objetividade das imagens, esse tipo de pressuposto parece não fazer muito sentido. Ao pensarmos que a operação cinematográfica já começa com o enquadramento, e esse ato de enquadrar é já resultado da escolha dos elementos que vão ser filmados, se torna impossível a crença num olhar despretenhoso. Assim, esse ato de enquadrar partiria sempre de uma atitude interessada e operaria num processo de seleção de tais coisas ao invés de outras. O que a esses cineastas interessava era provocar um sentimento de real acreditando ser possível reduzir ao máximo a interferência humana, ou seja, o aspecto subjetivo por trás das imagens. Acreditavam ser possível um acesso direto à realidade e nesse sentido eles tinham uma pretensão de significar uma verdade. Dessa forma eles aproximavam o cinema de uma operação científica.

As contribuições que o cinema verdade francês vão trazer ao pensamento cinematográfico tocam justamente nos conceitos de realidade e verdade e é a partir dele que a meu ver as transformações vão se dar de forma mais significativa.

Primeiramente, o cinema verdade francês divergia do cinema direto americano ao se basear nos princípios de intervenção e de interação entre os atores/personagens e a equipe de filmagem. Dessa forma, explicitava-se a relação entre aqueles que filmam e os que são filmados. Nesses filmes era recorrente o cineasta se dirigir aos entrevistados e dar espaço para que estes emitissem sua opinião, falassem de si mesmos sem o filtro de um narrador, fazendo com que fossem de fato peças-chave na construção do filme e “transformando os tradicionais objetos de pesquisa em sujeitos do processo”⁹. Além disso, ao incluir os elementos de filmagem, como a equipe e a câmera no interior do próprio filme, o cinema verdade chamava a atenção para que o que estava sendo mostrado na tela tinha sido pensado, interpretado e produzido, que o filme era resultado de um processo construído, e não apenas fruto da captação de uma realidade. Era um cinema fundamentado no encontro e que assumia a câmera, por exemplo, como fator possibilitador das relações de troca. Essas características auto-reflexivas eram utilizadas não só como estratégias narrativas, como também para denunciar o caráter ilusionista predominante no cinema de uma forma geral ao contestar a concepção de que a realidade já estaria dada e pronta para ser filmada. “Nessa concepção de cinema não há nem verdades externas a serem registradas nem verdades internas dos personagens a serem exteriorizadas, mas verdades fílmicas a serem cridas no processo”¹⁰, produzida pela interação entre os indivíduos.

Estamos diante da emergência de uma nova linguagem dentro do documentário, diretamente ligada a outra forma de se relacionar com o outro, com o tema em questão e com o próprio filme, cujas características principais serão a evidenciação do processo criativo, na qual o diretor vai ser incorporado às imagens como elemento da narrativa; os objetos de pesquisa até então encarados como tal se tornarão sujeitos ativos do filme; o aparecimento de temáticas mais subjetivas ligadas a aspectos do cotidiano, muitas vezes banalizadas e destituídas de importância. Nesse sentido, ao se distanciar da linguagem objetiva e de intenções puramente informativas e didáticas, foi aberta uma brecha dentro do campo do documentário que pôde ser preenchida por um tipo de discurso que passou a incorporar elementos da ficção, um

9 *Ibidem* Pag. 59

10 *Ibidem* Pag. 58

discurso mais poético, pessoalizado, subjetivo e irônico no lugar de um discurso unidirecional sobre o mundo.

Esse cinema que colocou em questão a presença do diretor corporalizado no filme e que soube absorver o discurso subjetivo para dentro da obra, representará uma importante ponte para o surgimento dos documentários autobiográficos nas décadas seguintes e terá como grande representante o cineasta Jean Rouch. “Se para Rouch a essência do fazer etnografia e do cinema é a relação – enquanto gênese, possibilidade e resultado de uma narração – esta relação é entre sujeitos e o conhecimento na Antropologia e no cinema surgem como possibilidade de subjetividade”.¹¹ Para tanto cabe um análise um pouco mais atenta sobre alguns aspectos do percurso desse cineasta que trouxe diversos procedimentos da ficção para dentro do documentário, como o discurso em primeira pessoa por exemplo, desestabilizando para sempre as fronteiras entre um e outro.

11 GONÇALVES, Marco Antonio. *Op. Cit.* Pag 21.

1.1 O cinema moderno de Jean Rouch

*“Para mim, como etnógrafo e cineasta, não existe quase barreira entre filme documentário e filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, e etnografia, a ciência dos sistemas de pensamento dos outros, é um permanente cruzar de um universo conceitual para outro; ginástica acrobática, em que perder o pé é o mínimo dos riscos”.*¹²

Concentrarei-me nos filmes *Eu, um negro* (1958) e *Crônicas de um Verão* (1960) por entender que são filmes bem distintos um do outro e que levantam questões igualmente importantes para o campo do documentário.

Para uma breve apresentação desse cineasta, cabe dizer que ele realizou mais de cem filmes em sua carreira, em sua grande maioria realizados na África e ligados à Antropologia. Seu olhar de cineasta foi formado pelo estudo antropológico que o colocou em contato com diferentes culturas e o ensinou a perceber no Outro a possibilidade de compartilhar experiências, as quais foram refletidas no seu cinema. Assim, ele levou a discussão da sua produção não só para dentro do cinema, como também para o campo da antropologia, contribuindo para uma nova etnografia imagética através das suas experimentações.

Um dos aspectos mais relevantes da obra de Rouch e claramente uma herança da Antropologia, foi o fato de que ele propôs outra relação entre observador e observado, que fugisse ao olhar etnocêntrico “que faz do outro um instrumento para reforçar o seu próprio modo de conhecimento e identificar o mundo à sua própria maneira de pensar o mundo”¹³. Para isso, ao invés de perseguir um discurso unificador e homogêneo, ele deu preferência à sua hibridização, fazendo coexistir uma multiplicidade de “consciências” no interior da obra. “Sabe-se que até o início dos anos 1960 aqueles que eram mostrados nas telas, aqueles que tinham suas vidas observadas e propaladas através de sons e imagens, não tinham direito à voz”¹⁴. Rouch transforma os tradicionais objetos de pesquisa em sujeitos do filme, não só permitindo que eles falem por si, mas também que eles tomem decisões narrativas,

12 ROUCH *apud Ibidem*. Pag.9.

13 GONÇALVES, Marco Antonio. *Op. Cit.* Pag 18.

14 FREIRE, Marcius. *Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução*. In: Estudos Socine de Cinema: ano V. São Paulo, 2003, Panorama. Pag. 22.

como quando, onde e como serem filmados. Rouch ao mesmo tempo em que provoca atitudes nos seus personagens, incitando-os a responder perguntas, deixa-se levar pelas suas escolhas, cedendo espaço para que o acaso aconteça. O diretor está o tempo todo entrando e interagindo no universo do outro, mas também se deixando arriscar por um sentimento de confiança que possa provocar surpresas, seja para o bem ou para o mal. No entanto, a diferença significativa é que em *Eu, um negro*, Jean Rouch radicaliza a presença do outro ao fazer com que os personagens participem não só como atores do filme, mas também como narradores. E é justamente no âmbito da narração que o jogo de ficcionalizações vai ser possível.

Eu, um negro acompanha um grupo de jovens nigerianos migrantes e desempregados que aceitaram a proposta de Rouch de fazerem um filme sobre si mesmos, no qual eles poderiam se expressar da maneira que quisessem. Eles então passam a ser identificados por nomes fictícios que se referem à cultura americana e aos filmes americanos, como no caso de Edward G. Robinson. No letreiro inicial do filme, os nomes reais desses personagens aparecem numa parte do quadro e na coluna ao lado estão relacionados os nomes fictícios. Nesse momento, ao deixar clara a existência de dois nomes para uma mesma pessoa, um de origem africana e outro de americana, a ficção invade a realidade e vice-versa. Alguns personagens são escolhidos para serem os narradores de suas histórias junto com Rouch e no início já começam se apresentando em seus duplos nomes. Teremos assim múltiplas identidades, múltiplos narradores e pontos de vista.

No lugar de um texto narrativo em forma de relato, próximo àquele do meio jornalístico, o filme nos apresenta uma narração em primeira pessoa, coloquial, dramatizada e subjetiva, que mistura elementos informativos do cotidiano desses personagens com um universo do imaginário. Essa intenção de colocar num mesmo plano de importância esses dois universos, a percepção de uma realidade e a construção dela pela imaginação como duas coisas indissociáveis, é que deu força ao seu cinema e desestabilizou o lugar privilegiado que a realidade, a objetividade e o pensamento racional sempre tiveram sobre a ficção, a subjetividade e as manifestações do corpo. Rouch nos evidencia isso e nos permite repensar uma característica do pensamento ocidental que tendeu a “desvalorizar ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação como fomentadora de erros e falsidades”¹⁵.

¹⁵ DURAND, Gilbert *apud* GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado – etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008. Pag.

A inexistência do som direto é mais um elemento que libertava o filme de sua apreensão puramente realista, pois acabou funcionando como um fator que poderia ser usado de forma inventiva. Nessa dessincronia, havia um tempo desde a captação das imagens e a feitura da sua banda sonora, em que os narradores/personagens dificilmente se lembrariam das situações com tanta exatidão. A narração em voz *over* era então improvisada na forma de diálogos inventados ou comentários mais descritivos depois que Rouch mostrava o filme pra eles, a partir mais de um compromisso com o imaginário desses personagens do que com uma memória que se pretendesse fiel aos acontecimentos. Essa permissão à fabulação fez com que eles pudessem se expressar subjetivamente, através de seus pontos de vista, desejos, frustrações, fantasias, reflexões, perspectivas, etc. É dessa forma que o conceito de verdade/realidade fílmica ganha sua expressão plena. A verdade já não mais existiria em estado bruto, mas seria construída por aqueles envolvidos no processo do filme. Isso faz ecoar em nós a famosa expressão de Rouch que nos diz que somente pela ficção seríamos capazes de acessar a realidade.

“Eu poderia fazer um documentário cheio de figuras e explicações. Isso seria insuportável, Então eu contei uma história com personagens, suas aventuras e seus sonhos. E não hesitei em introduzir as dimensões do imaginário, do irreal – quando o personagem sonha que está boxeando, ele boxeia. O problema em si é manter uma sinceridade frente ao espectador, nunca mascarando o fato de que este é um filme”¹⁶.

Essa escolha de construir o texto narrativo *a posteriori* deu mais liberdade para que os corpos se movimentassem sem a necessidade de estarem parados falando diretamente para a câmera em tom de entrevista. Sabemos que eles estão falando, pois seus lábios estão se mexendo, mas não há a preocupação de captar esse som, assim os personagens falam, depois saem e dão de costas para a câmera, esta se distancia e se aproxima dos personagens também com mais liberdade. São sempre corpos em trânsito, dispersos na paisagem, que ocupam espaço e passam uma sensação de descontrole, no sentido de não serem disciplinados. Corpos mostrados em seu vigor: trabalhando, carregando peso, dançando, suando, correndo, brincando, lutando, dando cambalhotas na praia. Corpos que raramente se encontram parados. Assim como Jean Rouch, eles parecem estar sempre em busca de algo, mas que nesse caso a meu ver se

16 ROUCH *apud* GONÇALVES, Marco Antonio. *Idibem* pag. 118.

relaciona com uma necessidade de sobrevivência. Há uma cena particularmente forte de exibição do corpo feminino, em que a personagem Dorothy Lamour se despe para a câmera, numa relação de frontalidade impressionante. Enquanto ela tira a roupa e inicia um processo de sedução com a câmera, ela fala e parece estar sendo dirigida por alguém. O narrador nos diz:

“Dorothy Lamour me esperará diante da porta porque a casa será minha e eu serei o chefe da casa. (...) E na nossa casa, em pessoa, eu terei a minha Dorothy Lamour e meu rádio. Ela me dirá palavras de amor. Ela tirará o vestido, porque gosto de ver os peitos dela. Ela tem sede de amor. Lá, na nossa cama, o que faremos só vai interessar a nós dois.”¹⁷

Por mais que essa narração expresse o desejo fantasioso do narrador em construir uma vida com Dorothy e de alguma forma tente complementar a imagem ao tentar criar um contexto para ela, a sensação que nos provoca é de curiosidade. Essa imagem potencializa o extra-campo, nos levando a querer saber o que e com quem ela está falando enquanto é filmada. Enquanto fala, por exemplo, ela olha em diagonal para alguém que não conhecemos. No entanto, essas explicações não aparecem e temos então um corpo que se mostra sem uma causalidade que o justifique, já que ela não está interagindo com ninguém aparente. E apesar do corpo feminino ter sido explorado em sua forma erótica e dionisíaca ao longo da história do cinema, a diferença aqui é que ele vai ser mostrado com uma frontalidade impressionante e fora de contexto, sem uma narrativa que o sustente. Essa descontextualização do corpo nu vai ser uma característica forte das experiências artísticas nos anos seguintes, em especial com o uso do vídeo, que vai levar a exposição dos corpos a espaços de galerias e museus, questionando a fronteira do corpo nos seus aspectos público e privado. Mais pra frente falaremos mais disso quando analisarmos a relação entre corpo e vídeo.

Outro fator fundamental de análise é como o diretor aparece no filme. Vimos que o cinema verdade vai ser caracterizado pela evidenciação da equipe de filmagem e da câmera nas imagens. Nesse filme, Rouch além de diretor, assume o papel de co-narrador, aquele que vai ser responsável por atribuir um plano de ordenação cronológica da semana. Sua voz *over* no início vai apresentar o lugar, seus

¹⁷ Essa transcrição foi feita a partir da cópia com subtítulo português distribuída pela Vídeo Filmes em DVD, 2006.

personagens com nomes americanos e nos dizer que o filme foi feito em improviso. Mais adiante, quando entram as cartelas da semana, a voz de Rouch nos diz: “Sábado ao meio-dia Treichville revive. Hoje tudo é possível. Vamos à praia, vamos ao boxe, vamos dançar. Somos acordados”¹⁸. O filme que num primeiro momento nos apresenta um Rouch encarnado em seu papel de etnólogo narrando em terceira pessoa agora mostra o mesmo etnólogo mais participativo, que se inclui nas ações cotidianas desses personagens ao falar na primeira pessoa do plural. Assim, por mais que ele não apareça interagindo na imagem, ele se inclui como elemento narrativo através da narração.

Em outro filme de Rouch feito dois anos depois, sua presença no filme vai mudar completamente. Em *Crônicas de um verão* Rouch e Edgar Morin vão aparecer corporificados, fazendo perguntas, tecendo comentários, interagindo com seus personagens, no interior da própria imagem. No primeiro plano do filme, Rouch e Morin conversam sobre a proposta do filme com uma personagem chamada Marceline e a questionam se ela estaria intimidada frente à câmera. Os diretores tentam estabelecer uma conversa informal com ela – Rouch está sentado no chão e há garrafas de vinho sobre a mesa -, colocam em dúvida se a estratégia de posicionar os entrevistados em volta de uma mesa os deixaria intimidados. Além disso, eles dizem que sabem que querem fazer um filme em torno da idéia de como as pessoas vivem, mas que eles mesmos não sabem quais perguntas irão fazer. Nesse momento, os diretores assumem de forma mais contundente a intervenção e explicitam os problemas entorno fazer cinematográfico, como por exemplo, o papel da câmera, trazendo a reflexão da sua proposta de cinema-verdade pra dentro do filme. Rouch e Morin já apontam para uma característica que vai ser uma forte marca do cinema moderno e dos documentários autobiográficos mais especificamente: o acesso à subjetividade do realizador enquanto ato de criação durante a filmagem. Pensemos sobre o que o crítico de cinema Cléber Eduardo escreveu sobre o filme:

“(…) o cinema-verdade, oficialmente fundado por Rouch e Morin, estão (sic) em fina sintonia, na verdade muito ampla, com o cinema moderno. Temos nos dois casos uma disjunção dos elementos narrativos, a inserção de ruídos na produção de sentidos imediatos a partir da organização dos planos, o cinema se fazendo notar por meio da revelação do olho de quem dirige e, com essa articulação

18 *Ibidem*.

estilística, escancarando os artifícios ilusionistas para buscar outra forma de comunicação.”¹⁹

Essa outra forma de comunicação da qual o crítico fala não se refere só uma experimentação da linguagem, em que temos a presença em maior grau o realizador na tela, como também está intimamente vinculada aos temas que são privilegiados. *Crônicas de um verão* representa um marco na carreira de Rouch, pois ele vai deixar a África e se voltar para Paris, sua terra natal e berço da cultura ocidental, um universo, portanto, bastante conhecido e familiar a ele. Os diretores vão investigar o cotidiano dos parisienses a partir de uma pergunta aparentemente simples mas que se revela em sua complexidade ao longo do filme: “como você vive?” ou “você é feliz?”. Essas perguntas em si já são subjetivas e as respostas a elas aparecem com múltiplos sentidos. Funcionam como estímulos para as pessoas falarem sobre si mesmas e se mostrarem na suas individualidades. Assim, esses personagens se unem aos personagens iniciais de Rouch, Morin e Marcelline.

“Cada um dos entrevistados compõe personagens a partir da verbalização de pensamentos e sentimentos que tanto informam sobre o perfil psicológico deles como nos dão a visão de cada um sobre seu posicionamento na configuração social e política. Não importa as respostas e afirmações se verdadeiras ou se invenções. Importa a crença nelas por parte de quem responde, a verdade na forma-resposta, a inventiva autenticidade de encenação.”²⁰

Há duas entrevistadas em especial que nos surpreendem ao se deixar conhecer mais profundamente, nos contando fatos extremamente pessoais das suas histórias. Uma delas é uma imigrante italiana que é interpelada por Morin. Os dois estão sentados e aparecem na imagem, num enquadramento em que ela está frontal à câmera e Morin no canto direito do quadro de costas. Ela nos revela, dentre outras coisas, do seu problema com álcool, da dificuldade que teve em adaptar a um novo lugar, da sua solidão e da sua “quase” felicidade. Sua fala é sempre muito emocionada, num tom confissão, no que ela aparenta estar sempre à beira do choro. A outra, Marcelline, uma judia que carrega o peso de ter passado pelos campos de concentração e ter se separado de sua família. Essa, no entanto, não é uma entrevista nos moldes da primeira: a personagem caminha pela rua, num quase flutuar, se deixando cambaleiar de um lado

19 EDUARDO, Cléber. Revista Contracampo. www.contracampo.com.br/60/cronicadeumverao.htm

20 *Ibidem*

pro outro em estado de transe, enquanto na voz *over* ela evoca lembranças da sua família, como se estivesse escrevendo uma carta para seu pai. São dois exemplos que mostram pessoas em suas fragilidades, em conflitos existenciais muito ligados a um esforço de memória sobre acontecimentos passados. São momentos fortes de exposição e desnudamento dessas personagens, resultado em grande parte do envolvimento que Rouch e Morin tiveram com essas pessoas. Aqui os temas não passariam tanto pela diferença cultural (por mais que Rouch tentasse trabalhar num sentido oposto, o exotismo sempre estaria presente em seus filmes africanos), permitindo que os conflitos psicológicos ganhassem um peso maior. Tanto em *Eu, um negro* como em *Crônicas de um verão* existiria o que Philippe Lejeune compreende por “escrita em colaboração”, uma vertente da autobiografia em que “o esforço da memória e o esforço da escrita são assegurados por pessoas diferentes”²¹.

É notável, portanto, nos dois filmes de Rouch um forte entrelaçamento da vida dos personagens com a do realizador, através de um tipo de envolvimento que passa necessariamente pelo sentimento de afeto. Aliás, essa é uma característica que fundamenta o cinema de Rouch no momento em que ele entra no espaço do outro ao mesmo tempo em que intencionando que esse outro também entre em seu espaço, interfira nos seus filmes. Essa é a natureza do encontro e aí está a beleza da sua obra. O olhar distanciado ou mesmo invisível do diretor é transformado em um olhar presente, compartilhado e participante do processo de subjetivação do outro.

Não podemos nos esquecer que as condições técnicas, como a sincronização do som e as câmeras mais leves estão intrinsecamente ligadas a mudanças estéticas ao possibilitarem uma nova forma de se relacionar com o mundo, que dependessem menos de uma mediação externa. E uma das conseqüências disso foi levar o realizador a se voltar para seu próprio universo, que passaria a evidenciar seu olhar no próprio processo fílmico, deixando transparecer suas escolhas e suas incertezas. Isso fica bastante claro em *Crônicas de um verão*, por exemplo, em que os cineastas passam a ser identificáveis como sujeitos que se fazem conhecer em suas subjetividades, mesmo que parcialmente. Dessa forma, haveria aí uma mudança crucial para o despontamento de um olhar autobiográfico no cinema, que nos anos seguintes iria ser potencializado pelo surgimento do vídeo e das câmeras pequenas capazes de serem manuseadas com

21 LEJEUNE, Philippe *apud* FREIRE, Marcius. *Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução*. In: Estudos Socine de Cinema: ano V. São Paulo, 2003, Panorama. Pag. 21.

muito mais facilidade, em condições desfavoráveis de iluminação e sem a limitação do tempo de filmagem pela película.

No cinema de Rouch identificamos pontos importantes para a compreensão de um novo documentário no âmbito do surgimento de um cinema moderno, como também traços importantes no que se referem diretamente à problemática da autobiografia no cinema.

Desde já gostaria de introduzir uma outra idéia, que servirá como ponte para o tema seguinte. A *mise en scène* clássica procurou construir a imagem de um sujeito sustentado por um corpo coeso e de identidade facilmente reconhecível. A principal contribuição do cinema moderno pós anos 60, encabeçados por nomes como Jean Rouch e Godard, foi justamente a de quebrar com esse pressuposto realista, fazendo surgir sujeitos não mais marcados por sua unidade, mas sim pela fragmentação, dispersão e heterogeneidade. Sujeitos que se apresentam em múltiplos estados, como é o caso da imigrante italiana que se diz triste numa entrevista e “quase feliz” na seguinte, ou então no caso dos personagens de *Eu, um negro*, que se utilizam de diferentes identidades ao falarem de si mesmos. As histórias então passaram a ser construídas por vários pontos de vista, a narrativa ora assumindo o ponto de vista de um personagem, ora de outro, ora da própria câmera encarnada pelo olhar do diretor. Esse cinema então se encontraria numa nova tendência, em que os sujeitos edificados em torno de uma unidade facilmente identificável seriam substituídos por personagens mais complexos e imprevisíveis, que se deixariam conhecer nas suas mutações, nas suas transformações no tempo.

Assim, o que está sendo pensado mais atentamente sobre o cinema de Rouch faz parte de um universo de problemas político-estéticos que se abrem para outras possibilidades de abordagens sobre os sujeitos em sua relação com o espaço. A criação de novas realidades, o descontrole do objeto narrado, a investigação sobre si no mundo, sobre o mundo com a presença do realizador, tudo isso é parte da forma como o corpo vai se tornar questão central. Dessa forma, “observamos o corpo como lugar da construção de sentidos, espaço de investigação e criação de novas realidades, em conexão com diferentes meios e que se apresenta como aparelho produtor de linguagem.”²²

22 MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo. Ed Senac São Paulo, 2008, pag.141.

Essa atenção ao corpo vai encontrar espaço fértil nos experimentos em vídeo, na medida em que essa nova tecnologia permitirá não só uma maior proximidade com o corpo do artista, como também representará uma abertura para a experimentação de novas formas de representação distintas do cinema. As experiências no corpo do artista serão tematizados como nunca antes, configurando-se outra importante ponte para a proliferação dos filmes autobiográficos.

2. Corpo e Vídeo

No início dos anos 60, o vídeo foi utilizado primeiramente por artistas plásticos, que o enxergaram no seu surgimento uma maneira de explorar a imagem eletrônica que fosse alternativa à televisão. Em 1965 a Sony lançou seu primeiro equipamento portátil de vídeo que foi conhecido como Portapak possibilitando o uso da imagem em movimento de forma que ela pudesse ser captada e vista ao mesmo tempo. Nesse mesmo período ocorre um processo de democratização dos instrumentos tecnológicos que facilitam “o acesso à edição, o processamento eletrônico e à pós-produção de das imagens e sons do vídeo.”²³

Assim, o vídeo no início foi definido como um instrumento de reflexão sobre o meio televisivo, questionando-o nos seus fundamentos enquanto emissor de um discurso de massa, homogeneizante e objetivo sobre o mundo. Ao mesmo tempo havendo um sentimento de negação à sua lógica hegemônica enquanto um meio de comunicação de massa, como também de afirmação, em que ela seria investigada sobre suas qualidades e especificidades. Os video-artistas então começaram a desconstruir os símbolos televisivos, intervindo na imagem e som eletrônicos ao introduzir o ruído e a abstração como forma de criar novas experiências artísticas. Segundo Christine Mello, uma das linhas de força do vídeo estaria baseada na desintegração das formas, numa clara intenção de se distanciar da realidade objetiva. A outra seria calcada nas idéias de simultaneidade e imediatismo, pensada por artistas para produzirem trabalhos da ordem do efêmero, do inacabado, do acontecimento, da experiência da arte como processo. Introduzo aqui uma terceira linha de força que eu entendo ser igualmente importante: a aproximação do vídeo com esfera da intimidade. Segundo Philippe Dubois, “os únicos terrenos em que [o vídeo] foi verdadeiramente explorado em si mesmo, em suas formas e modalidade explícitas, foram o dos artistas (a videoarte) e o da intimidade singular (o vídeo familiar ou o vídeo privado, o documentário autobiográfico etc.)”²⁴. Voltaremos a esse segundo tópico mais pra frente.

Nam June Paik pode ser entendido como artista-síntese desse momento. Em 1969 ele realiza a obra *Distorted Television* na qual usa a imagem do discurso de um candidato à presidência dos Estados Unidos para distorcê-la. Ele coloca um ímã

²³ *Ibidem*, Pag.73.

²⁴ DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo, Cosac Naify, 2004. Pag. 60

próximo ao aparelho de televisão para desviar seu fluxo eletrônico, produzindo a imagem de um rosto caricaturado, descentralizado e quase irreconhecível. Em 1973, Nam June Paik nos apresenta *Global Groove*, um vídeo em que o artista se utiliza de vários efeitos eletrônicos a partir da imagem de um casal dançando rock, de modo que ele marca uma certa certidão de nascimento do vídeo. Nele são usados

“inúmeras incrustações em muitas camadas, sobreimpressões e janelas, *chroma key* e colorização eletrônica, gerador de formas, silhuetas recortadas, circuitos fechados, *feed-backs* abstratos, *mise-en-abîme* de imagens, zonas saturadas, uso do som como desencadeador de efeitos ópticos, montagem sincopada, decupagem acelerada, mixagem de material original ou emprestado (*found footage*) etc”, sendo que Philippe Dubois considera a sobre-impressão, os jogos de janelas e a incrustação (ou *chroma key*) os “três grandes procedimentos que reinam nesse terreno.”²⁵

A sobre-impressão consiste na sobreposição de várias camadas de imagens, sendo que umas sempre serão mais translúcidas que outras, nos permitindo ver através delas. Já o trabalho com as janelas experimenta o uso de várias imagens recortadas e justapostas uma ao lado da outra, produzindo um quadro dividido onde sabemos quando uma começa e a outra termina. A incrustação por sua vez se faz através da separação de uma forma do seu fundo através da diferença do sinal de um tipo de frequência cromática. Dessa forma, um mesmo corpo pode ocupar múltiplos fundos e espaços.

Pensar com essas definições sobre certa especificidade do vídeo se faz importante porque elas colocam em questão justamente o conceito fundamental e primeiro do cinema, que é a noção de plano cinematográfico como um “bloco de espaço e tempo, necessariamente unitário e homogêneo, indivisível, incontestável, que funciona como núcleo de Todo o filme”²⁶. Esses tipos de imagens compostas dificultam, por exemplo, a classificação dos planos na escala tradicional uma vez que ela foi pensada antropomorficamente, ou seja, o corpo humano em sua unidade seria a principal referência de medida. Ao sobrepor planos próximos com planos gerais, justapô-los ou fazer com que um mesmo corpo possa ser separado do cenário, pertencendo a espaços diferentes num mesmo quadro, aquela noção de plano perde força, e pede por outra fundamentada nas idéias de heterogeneidade, multiplicidade e

²⁵ *Ibidem* Pag. 78

²⁶ *Ibidem*, Pag. 75

descontinuidade. Imagens construídas sob a lógica de vários pontos de vista.

Philippe Dubois também pensou que a melhor forma de conceber a organização dos planos no meio videográfico seria através da definição de mixagem ao invés de montagem. Esta última seria marcada pela idéia de um encadeamento “horizontal” dos planos, numa relação de sucessividade, portanto. Enquanto que no vídeo, a lógica predominante seria a da acumulação “vertical” dos planos, em que várias imagens coexistem, se misturam e se interpenetram num mesmo quadro. A alternância pela montagem paralela ou o campo/contra-campo daria lugar a uma simultaneidade de tempos e espaços diversos que se distanciam dos “modos de encadeamento regidos por uma verossimilhança do humanismo perceptivo ou por uma causalidade na continuidade”²⁷. Assim, a própria noção clássica de profundidade de campo, fundada na verossimilhança do olhar humano, teria que ser repensada nesses vídeos, já que várias dessas imagens não encontrariam correspondência no mundo real. A inserção do vídeo no campo do experimentalismo permitiu a convivência de várias formas de representação de mundo em que a interferência do artista se fazia fundamental. Nesse sentido, a representação do corpo foi diretamente afetada.

Three Transitions (1973) é um vídeo de Peter Campus sobre três transformações que se passam no seu corpo. Na primeira ele se coloca de costas para a câmera e frente a uma parede de papel amarelo e age na intenção de adentrá-la, ao mesmo tempo em que seu duplo atravessa a parede e conseqüentemente o seu corpo na direção contrária. Na segunda o artista se posiciona frente à câmera, enquadrando-se do pescoço pra cima, e começa a passar uma camada de um creme na testa e aos poucos vai cobrindo o rosto inteiro. Ao mesmo tempo, à medida que ele vai preenchendo seu rosto com essa camada, uma outra imagem do próprio artista vai aparecendo nas partes que estão sendo cobertas pelo creme. Assim, como a cobertura pelo creme não se dá de forma homogênea, o outro duplo que aparece de dentro da própria imagem faz surgir um rosto fragmentado de uma mesma pessoa que parece corroê-lo por dentro, como se esse creme fosse um ácido capaz de desintegrar instantaneamente seu rosto para fazer emergir outro dentro dele mesmo. Na terceira, Peter Campus queima a sua imagem que aparece num papel/espelho que ele segura de frente para si. São três exemplos, num mesmo vídeo, em que o artista faz conviver um corpo natural e orgânico com um corpo artificial e maquínico. Ao mesmo tempo em

²⁷ *Ibidem*, Pag. 91

que o identificamos como um corpo vivo podemos fragmentá-lo, destruí-lo e desintegrá-lo ao infinito para depois recompô-lo novamente, pois ele também é pura imagem. “O corpo torna-se um campo de passagens entre elementos orgânicos e sintéticos, uma estrutura híbrida, fluida e dinâmica, como uma comunidade em que todos os elementos acionam intercâmbios, ou mesmo como um ambiente capaz de ser transformado e moldado.”²⁸

Esse tipo de representação fragmentada não é exclusividade do vídeo, pois ela já tinha sido invocada pelo cinema de Dziga Vertov e Abel Gance, por exemplo, ao explorarem as técnicas de sobre-impressão e divisão em janelas. Mas é na imagem eletrônica que ela vai poder ser experimentada e potencializada num grau máximo.

O exemplo de Peter Campus é importante porque nele vemos não só um sentido de experimentação da representação do corpo através da tecnologia, como também o surgimento de um ato que vai ser recorrente no campo da videoarte, assim como na prática auto-biográfica: o artista voltando-se para si mesmo, posicionando a câmera frontalmente ao seu corpo. Em *Three Transitions* encontramos uma câmera fixa num tripé enquadrando um corpo apático, duro, quase robótico, virtual, como se a experimentação formal estivesse de alguma forma separada do indivíduo artista. Ou seja, ao mesmo tempo em que usa seu corpo para promover uma experiência artística, esta não se dá completamente *no* seu corpo, mas sim *através* dele, pois depende da interferência dos efeitos eletrônicos para ser efetivada. Aqui, o vídeo não é apenas um meio de captação/transmissão, mas também produtor de uma imagem que não seria possível somente com a câmera. No entanto, ao utilizar o *seu* corpo ao invés de outro, ele se coloca como parte indispensável do processo e isso provoca uma mudança naquele que assiste pois o espectador sabe que aquele que está representado enquanto ser objetificado na tela é também sujeito criador.

Ao mesmo tempo em que a investigação em torno das especificidades e possibilidades visuais da imagem do vídeo se davam nas criações de Peter Campus e Nam June Paik, outra vertente de videoartistas se utilizou do vídeo sem as sofisticções formais dos primeiros, mais como suporte capaz de gravar imagens em movimento com facilidade de manuseio, e geralmente levado para o ambiente íntimo dos artistas – sem que isso signifique necessariamente trabalhar com cenas familiares e reconhecíveis do nosso cotidiano. Vito Acconci foi um deles. Em 1971, ele realiza

²⁸ MELLO, Christine. *Ibidem*. Pag. 141

Pryings, um vídeo no qual ele filma o rosto de uma mulher em plano-sequência que luta para manter seus olhos fechados enquanto ele faz força para abrí-los. Trata-se de um embate corporal entre dois corpos, corpos que demonstram suas potencialidades e intensidades na interação entre eles. A diferença é que nesse caso, não há a utilização de efeitos, mas a escolha pela fixidez da imagem, gravada em plano-sequência, na qual ele nos permite acompanhar de perto a duração dessa experiência. Do lado de cá, Letícia Parente realiza *Marca Registrada* (1975), em que vemos a artista costurar a própria pele, no caso a sola de seu pé, ininterruptamente por dez minutos. No final, reconhecemos o que está escrito: “Made in Brasil”. São alguns exemplos de uma infinidade que poderiam ser citados aqui.

“Com a utilização do recurso criativo do tempo real no vídeo, é possível observar que a obra passa a existir não mais como produto, ou como resultado de uma manifestação acabada, mas como processo de elaboração, que precisa ser vivenciado processualmente, na duração do ato, em seu inacabamento, como referência à vivência de um acontecimento.”²⁹

Nesse período temos uma infinidade de manifestações como essas e para tanto se criou o conceito de arte corporal (*body art*), na qual o artista utiliza seu corpo como meio de expressão e/ou suporte de suas obras. Essa expressão é mais frequentemente associada a *happenings* ou *performances*, apresentações realizadas em tempo real para um determinado público, que misturam elementos do teatro, da música e das artes visuais realizados com alto grau de improvisação. No entanto, esta última foi facilmente incorporada ao campo da vídeo-arte, enquanto a primeira ficou mais ligada às artes cênicas. É, portanto, uma linguagem preponderantemente corporal, que permite ao espectador compartilhar dessa experiência ao mesmo tempo em que ela é processada. Trata-se de uma recusa a um corpo escondido e mascarado, conformado aos sistemas de significação e valores estabelecidos. Uma atitude política que iria criticar a histórica submissão dos corpos às ideologias dominantes, ligadas a aspectos de classe, patriarcais, colonialistas e heterossexistas. Assim,

“a emergência do corpo do artista está ligado aos problemas de subjetividade e de sociabilidade inerentes ao capitalismo recente (...), caracterizado por uma 'economia política mundialmente dominante', que exige dos indivíduos que eles submetam seus corpos a fim de responderem de forma mais

²⁹ *Ibidem*. Pag. 145.

eficaz aos 'imperativos racionais... (produção, consumo e ordem)'"³⁰.

À concepção do artista enquanto gênio mitificado, idealizado e intocado, opõe-se outra, que faz do corpo não mais apenas o conteúdo da obra. Agora ele se utiliza da sua própria carne enquanto matéria e suporte. Assim, ao trazerem a experiência para o plano das sensações, eles estão trabalhando com a idéia de sujeitos desejan-tes, moventes, instáveis e complexos. Uma recusa a toda intenção de cristalização, associada a um sujeito cartesiano e essencialista. O plano das sensações seria esse em que as coisas são mais fluidas e de difícil categorização, por isso menos palpáveis e definitivas. A própria idéia de *performance* passa pela noção de uma experiência efêmera.

A intenção era trazer a arte para o plano do vivente, desconstruindo a maneira de se pensar corpo e espírito, arte e vida, como coisas separadas. Nesse sentido, tanto os estudos nos campos da psicologia como da antropologia, ao levantarem as questões sobre o inconsciente e o comportamento de outros povos, funcionaram como importantes propulsores para se quebrar com certas concepções de verdade sobre o homem.

A partir dessa interação entre artista e vídeo, pudemos assistir a uma explosão de obras que propuseram uma representação do corpo muitas vezes associada às questões de violência, sexualidade, medo, dor, esforço físico e risco, por exemplo. Noções que nos remetem necessariamente a um universo animalizado, do homem primitivo, e que por isso funcionam como ato de afirmação de uma racionalidade diferente daquela constituída historicamente, fundamentada na centralidade de um "eu" inserido num contexto de regras e valores bem demarcados pelas ideologias dominantes. Em *Sobremesa* (1970), o artista brasileiro Paulo Herkenhoff faz um vídeo em que ele filma a si mesmo mastigando e ingerindo notícias de jornais que tratam do universo da arte institucionalizada. O ato banal de ingestão, associado diretamente à alimentação do homem é aqui re-significado, uma vez ele não mais significa fonte de prazer e de nutrientes. Ao comer aquilo que não foi feito para ser comido, ele nos traz à tona a imagem de um homem irracionalizado e acaba por fazer disso um ato político, transferindo-o para o interior do seu corpo.

³⁰ Critical Art Ensemble, *Flesh Machine: Cyborgs, Designer Babies and New Eugenic Conciouness*, Brooklyn, Automeia, 1998, Pag. 11 *apud* JONES, Amelia. *Le Corps de L'artiste*, Paris, Ed. Phaidon, 2005, Pag. 21.

Dessa forma, o corpo passa a ser excessivamente exposto e também a ser valorizado como tal. É muito comum vermos artistas cujas propostas envolvem a utilização do corpo nu. Assim como aqueles que usam em seus trabalhos elementos da ordem do que é interior ao indivíduo, que se encontra sob a superfície da pele. Os fluidos corpóreos, por exemplo, como o sangue, o suor, a saliva, também são tematizados nessas múltiplas formas de representação. Ao trazerem elementos da ordem do íntimo e do privado para a superfície tornando-os públicos, esses artistas tencionaram essas duas instâncias que “se configuraram na Modernidade” como dois “âmbitos claramente delimitados: o espaço público e o privado, cada um com suas funções, regras e rituais que deviam ser prudentemente respeitados”³¹. Exemplos disso são os trabalhos de Dennis Oppenheim, *Tooth and Nail* (1970) e *Waterways: 4 Saliva Studies* (1971), de Vito Acconci. Nesse sentido, a câmera de vídeo num primeiro momento e mais tarde as câmeras digitais representariam uma ponte significativa entre esses dois espaços, redefinindo constantemente as fronteiras entre eles.

Até agora falamos de uma série de trabalhos que agrupamos a partir do conceito de arte corporal. Filmes realizados em vídeo com o corpo do artista, que passeiam por diferentes linguagens através de uma mescla de imagens, que partem da idéia de um sujeito fragmentado, cujo objetivo é pensar sobre um determinado assunto ou questionamento. Além disso, muitas vezes evidenciam a relação com a câmera e o processo fílmico, nos revelando uma dimensão de pesquisa, ensaio e experimentação constante. Essas são características que certamente os aproximariam da prática autobiográfica. Mas então, por que não poderíamos chamá-los de vídeos autobiográficos?

Uma das palavras-chave quando pensamos em autobiografia é *subjetividade*. Não é à toa que até agora quase não a tenhamos utilizado. A diferença principal a meu ver, então, reside aí. Por mais que seja possível encontrar nos trabalhos dos videoartistas a manifestação de um “eu”, nosso acesso a ele seria restrito, estaria sempre ligado a aspectos que fogem ao “sujeito-artista”. Para se referir à obra de videoartistas como Marcel Odenbach, Raymond Bellour se utiliza da expressão “auto-retrato”, cujo meio ideal de realização seria a vídeo-arte. O auto-retrato se distinguiria da autobiografia porque privilegiaria superposições a limites temporais, a referências do passado cronológico de uma vida. Ele nos diz: “Contrariamente à autobiografia,

³¹ SIBILIA, Paula. *O show do eu - a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 2008, Pag. 63.

que narra uma vida, o auto-retrato narra apenas um Eu; o fato é que ele não depende propriamente dos eventos, e sua progressão se identifica apenas com seu movimento em torno da questão interminavelmente retomada “Quem sou eu?”³².

Penso que esse questionamento em torno do “eu” na videoarte aparece de forma bem diferente quando o comparamos aos filmes autobiográficos. Sendo um fragmento, um fotograma no sentido estrito do retrato, não necessariamente teríamos acesso à subjetividade do artista, a aspectos ou situações da sua história de vida, ao que caracterizaria sua personalidade ou mesmo às suas visões de mundo de uma forma mais ampla. É como se a maioria desses vídeos nos projetasse sempre para fora, num efeito de reflexão sobre algo mais abstrato e coletivo, enquanto que nos filmes autobiográficos haveria também essa possibilidade, mas a força seria sempre centrípeta, num esforço constante de retorno à experiência pessoal do realizador, em que seriam colocados em relevo aspectos particulares da sua história, da sua personalidade, enfim, da sua vida individual. Além disso, a própria idéia de narrativa acaba se tornando problemática quando pensamos nesse conjunto de vídeos, já que eles seriam da ordem do efêmero e, portanto, não apresentariam uma lógica de sucessão temporal. Quando os assistimos, percebemos a passagem temporal durante o vídeo, mas é como se esse tempo não se relacionasse com nenhum outro, fazendo do presente o único tempo possível de acessar. Dessa forma nos distanciamos da idéia de narrativa a qual estamos mais acostumados, e a que fica mais evidente no caso da autobiografia, aquela que situa o personagem num determinado tempo, mas que também reflete sobre acontecimentos do passado ou aponta para situações do futuro.

Por mais que eu esteja propondo aqui uma certa demarcação, buscando semelhanças e diferenças entre dois campos que compartilham uma mesma vontade do artista em se expressar por imagens e sons através do seu corpo como uma forma de representação e reinvenção de si, essa linha limítrofe ora se fortalece, tornando-se mais visível e definida, ora perde força e se torna mais translúcida.

Os dois vídeos de Vito Acconci *Undertone* (1972) e *Theme Song* (1973) servem como bons exemplos de vídeos que reúnem elementos mais específicos ao campo da videoarte como também outros mais próximos de uma prática autobiográfica. Vito Acconci se utiliza de poucos elementos: uma mesa no centro do quadro, a câmera posicionada numa extremidade da mesa um pouco acima da altura

³² BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas, Papirus, 1997. Pag. 288

desta e o diretor sentado na outra extremidade, frontalmente à câmera. Enquanto fala de suas fantasias sobre uma mulher que estaria embaixo da mesa, seus olhos estão fechados, suas mãos também estão posicionadas embaixo da mesa, ou seja, fora do campo de visão do espectador, numa referência a um ato masturbatório. Esses momentos são intercalados com outros em que ele parece emergir desse transe, abrindo os olhos, posicionando suas mãos sobre a mesa e olhando diretamente para a câmera. Ele diz: “Eu quero que você sente aí porque eu preciso ter alguém com quem eu possa falar. (...) Eu preciso que você ocupe esse lugar no final da mesa (...) Eu preciso saber que eu posso contar com você”. Sua fala então é direta com o espectador, que é interpelado a se sentir no lugar dessa pessoa a quem ele se dirige. Já no segundo vídeo, o diretor se encontra deitado no chão e coloca a câmera colada a seu rosto. Ele então acende um cigarro, liga um rádio que está fora do quadro e começa a cantarolar a música que está tocando, sempre olhando diretamente para a câmera. Após poucos instantes ele inicia um diálogo imaginário com alguém que ele tenta convencer a ir pra junto dele. Mais uma vez é com o espectador que ele dialoga.

Em ambos o diretor se posiciona frontalmente em relação à câmera, evidenciando seu caráter de encenação e realiza uma verborragia insistente na qual ele confia sua solidão e a necessidade de ter alguém próximo a ele. O tom de humor e ironia estão presentes, assim como a repetição de gestos e frases são traços marcantes nos dois. O fato de privilegiar a linguagem verbal para falar sobre seus desejos e sua solidão traduzem mais claramente a expressão de uma subjetividade. No entanto continua sendo um fragmento, um esforço de falar sobre uma situação pessoal de forma descontínua, sem inseri-la num contexto mais amplo da sua vida. Assim, poderíamos considerar esses dois vídeos como vídeos-transição, de um autor que continua dando importância ao seu corpo como meio de expressão e suporte da obra, e que também introduz através da sua fala um discurso que revela uma carga de interioridade psicológica.

Assim, através desse esforço de buscar semelhanças e diferenças entre a vídeo-arte e os documentários autobiográficos, suas intercessões e distanciamentos, o que nos interessa é pensar em que sentido a vídeo-arte significou uma exploração desse olhar autobiográfico ao utilizar o vídeo de forma pioneira para produzir uma multiplicidade de representações desse “eu-artista”. Nesse intuito de voltar o olhar para si, a presença anunciada do autor passa a aparecer naturalmente na tela, produzindo uma variedade de trabalhos em que o seu corpo passa a ser utilizado como

suporte da obra. É dessa forma que gostaria de ampliar o conceito de arte corporal, pensada sempre no âmbito da vídeo-arte e das artes plásticas, para torná-la pertencente também ao campo do cinema, mais especificamente à prática autobiográfica dentro do documentário, onde penso que o corpo do artista apareceria de forma mais radical. Pois nesses filmes também temos a presença inevitável do realizador na tela, fazendo com que a obra seja produzida não mais somente *a partir dele*, como numa relação causal, mas *nele* mesmo, no decorrer da experiência fílmica - numa relação processual, portanto. Nesse sentido, analisar a forma como ele se coloca na tela através do seu corpo e da sua voz configuram-se como elementos fundamentais e indissociáveis do filme e importantes para a compreensão das estratégias narrativas pensadas pelo diretor.

Partiremos agora para a análise de dois documentários autobiográficos contemporâneos, herdeiros das discussões levantadas pelo cinema-verdade e posterior ao vídeo – cada um a seu modo dialogando com essas influências. A escolha dos filmes se deu tanto por terem me mobilizado enquanto espectadora, como também por serem documentários em primeira pessoa que inovam em linguagem e trazem à superfície questões relevantes sobre essa prática para pensarmos o lugar do documentário entre os domínios do “real” e da ficção, e refletirmos acerca das formas particulares do realizador se colocar no filme.

3. Corpo como estratégia narrativa nos filmes autobiográficos

“Comecei cheio de questões e termino com outras. Para ser sincero, menti pouco no diário. Minha principal farsa foi sempre escrever na primeira pessoa do singular. Uma concessão literária. Era a única forma de descrever pensamentos. Em vários momentos eu disse que liguei, visitei todos os locais e encontrei pistas. Mentira. Claudia, minha mulher, dividiu a busca comigo. Em outros momentos optei por marcar aqui uma solidão. Confesso que exagerei. Conte também com Jurandir, em São Paulo. Liguei para ele nos momentos de desespero. Não foram poucos.”³³

Os filmes autobiográficos são resultado de realizadores que encontram no cinema um meio de se expressarem e de narrarem suas experiências pessoais. Uma vez que o realizador é ao mesmo tempo o protagonista da história, sua presença física é inevitável e acaba por se tornar um traço marcante nesses filmes.

Dessa forma é também um tipo de cinema em que o corpo do artista funciona como mecanismo propulsor, suporte e aglomerador, pois é nele e a partir do contato dele com o mundo que o filme vai se dar. Ele é o ponto de partida, aquele que emite idéias, as gerencia e recebe seus efeitos, “efeito bumerangue”, em que o percurso sempre implicará num retorno a si mesmo. E é claro que esse retorno nunca se dará no mesmo lugar de partida, pois esse percurso implicará necessariamente em mudança, resultado da interação entre realizador e mundo. Bergson nos dá um exemplo esclarecedor: se colocamos açúcar no café, o resultado dessa interação não será açúcar + café, e sim café doce. É nesse sentido que pensamos a mudança (que Bergson chamará de *mudança qualitativa no tempo*), e o fato do realizador exprimir seus sentimentos e nos evidenciar o processo fílmico torna essa mudança mais perceptível aos olhos do espectador.

Nos filmes autobiográficos, é muito comum que haja um esforço do realizador em confrontar a própria memória, produzindo assim ressignificações e releituras das histórias pessoais. No caso de *Tarnation*, isso acontece no âmbito privado de uma

³³ GOIFAM, Kiko. Diário de 33, transcrito do site www2.uol.com.br/33/800/diario

estrutura familiar. Já em *Los rubios*, sua investigação extrapola o universo familiar para refletir sobre a memória coletiva de uma ditadura militar.

Independente do tema principal, são filmes em que o realizador interpela a si mesmo, se dirige, ou melhor, ele age numa dupla direção: uma em relação ao filme como um todo, em que sua atenção vai se dar em torno dos enquadramentos, das pessoas entrevistadas, da seleção de perguntas etc, e outra em relação a si mesmo. Essa última é, na verdade, uma resposta a como ele vai se deixar inserir na imagem, uma vez que ele é parte do processo de produção da obra, e portanto é nele que as transformações se dão e são evidenciadas. E é justamente por isso que esses filmes lidam com outra sobrecarga do corpo: o realizador não é somente o diretor, mas também aquele que é afetado diretamente com o filme, já que este diz respeito à sua própria história.

O crítico Luiz Carlos Oliveira Jr., analisa a inscrição do corpo na imagem, comparando aqueles gerados digitalmente, como é o caso de *Sin City* e *Homem-Aranha*, com um conjunto de filmes de ficção contemporâneos, que fazem parte de uma tendência que ele denomina como *Estética de Fluxo*. Cineastas como Claire Denis, Hou Hsiao-hsien e Naomi Kawase que fazem um “verdadeiro exame da pele e da materialidade do corpo”.³⁴

“O corpo retorna sempre à imagem, seja como nostalgia, como lacuna onde ele se inseriria mas já não consegue se impor, seja como resistência, como luta em meio ao que simbolizaria sua desapareição. É perante o risco de um escasseamento da experiência do corpo no cinema que surge, na contrapartida, uma intensificada atenção ao corpo – e, por conseguinte, uma nova sensibilidade do espaço”³⁵.

É interessante pensarmos essa diluição da experiência do corpo no cinema de super-heróis adaptados das histórias em quadrinhos como o contraponto extremo aos filmes autobiográficos, pois naqueles temos o afastamento do corpo do artista do processo de produção da obra, enquanto que nestes sua presença é intensificada. O autor ainda brinca: “Foi-se o tempo em que o suor na testa do herói podia inscrever no filme o *trabalho* do diretor para conceber aquele plano”.³⁶

³⁴ JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira. *A estética do fluxo no cinema contemporâneo*. Projeto Experimental em Cinema, Rio de Janeiro, 2006, Universidade Federal Fluminense. Pag. 54

³⁵ *Ibidem*, Pag. 54

³⁶ *Ibidem*, Pag. 64

Quando se trata dos filmes autobiográficos, não estamos falando apenas de uma presença quantitativa do corpo do realizador na tela, mas sim de uma presença qualitativa, noção aqui utilizada como estados de emoção. É o caso de quando o realizador deixa transparecer suas fraquezas, alegrias, preocupações, medos, etc. São momentos em que a sua subjetividade extravasa para a tela e é quando ficam mais evidentes os processos de construção da subjetividade desse sujeito. “O corpo do cineasta autobiográfico é um corpo potente, seja em sua decadência, seja em sua força: mas o corpo está ali, aos olhos do espectador, e não é mais possível não vê-lo ou não ter a consciência dele.”³⁷

Em alguns filmes, como *Passaporte Húngaro*, *33* e *Los Rubios*, uma nova dobra do assunto pode ser levantada. São exemplos em que o corpo do realizador é exigido de uma outra forma: pela necessidade de percorrer espaços - o que faz desses filmes espécies de *road-movies* ou **documentários de busca, conceito este proposto por Jean-Claude Bernadet**. Não estamos necessariamente falando de processos que envolvam cansaço e suor, e sim de filmes que colocam o realizador em contato com lugares de afeto que dizem respeito às suas memórias. Esses lugares, ao mesmo tempo que remetem a fatos do passado, possibilitam também uma descoberta – ou redescoberta -, como é o caso da ida ao campo, em *Los rubios*, ao estado de nascimento em *33* e ao país dos antepassados, em *Passaporte Húngaro*. Assim, por mais que sejam lugares a princípio familiares, não deixam de ser desconhecidos. É como se ao serem revisitados, eles não só potencializassem a emergência das memórias, como também acrescentassem em termos de imprevisibilidade, o que faz com que o realizador seja interpelado a reagir e a responder a esses estímulos, e portanto, a se colocar no filme.

Na contramão dos *road-movies*, há uma enorme gama de filmes autobiográficos feitos quase inteiramente dentro de casa. Eles se apropriam de um aparato técnico leve e barato, geralmente uma *hand-cam* que acaba se relacionando de maneira íntima com o realizador. Muitas vezes a câmera funciona como interlocutor direto, um melhor amigo, fazendo com que o cineasta dialogue com ela e atue para ela. Isso proporciona um caráter mais performático a esses filmes, além de potencializar um sentido de exploração de si mesmo. São filmes como *Tarnation*, *In the bathtub of the world* (2001), de Caveh Zahedi e *Kroppen Min* (2002), de Margreth Olin.

³⁷ CARDOSO, Juliana. *A poesia do eu no cinema contemporâneo*. 2006, Rio de Janeiro, Projeto Experimental, Universidade Federal Fluminense. Pag. 67

Partiremos agora para a análise de dois filmes realizados no ano de 2003, *Los Rubios*, da diretora argentina Albertina Carri, e *Tarnation*, do americano Jonathan Caouette. Filmes bastante diferentes entre si e que suscitam novas questões a partir do que foi discutido anteriormente acerca do cinema-verdade francês e da influência de uma estética do vídeo. Daremos especial atenção ao modo como os realizadores aparecem em sua fisicalidade, pois isso significa entender as estratégias narrativas utilizadas por esses cineastas. Além disso, ao analisarmos esses filmes devemos tentar pensá-los ao lado das questões discutidas até aqui sobre a proposta de cinema-verdade de Rouch e das transformações imagéticas surgidas com a exploração do meio videográfico. Vimos como em Rouch a dimensão ficcional e subjetiva foi introduzida nos seus filmes através da narração fabulatória, da encenação, do tom confessional, do discurso em primeira pessoa do realizador, da sua corporificação no quadro. E depois então, seguimos para pensarmos as diversas formas de representação desse realizador na tela a partir da utilização de um novo suporte: o vídeo. Vimos como esse meio inaugurou uma outra relação com o corpo do artista e funcionou como um grande propulsor de experimentações em torno da imagem.

3.1. *Los Rubios*

Nos primeiros planos, o filme se apresenta sem muita clareza sobre seu tema e proposta: imagens de um ambiente rural, animação com bonecos playmobil, imagens do trânsito de uma cidade, a leitura de um texto em voz alta de caráter político – em que a impressão de planejamento prévio se aproxima da encenação, e portanto da ficção –, e por último, uma pequena sequência de planos em que vemos uma equipe a procura de informações. Em seguida, uma senhora aparece na janela de uma casa e acaba sendo entrevistada pela equipe. Seu discurso relembra fatos que fazem parte da história de Albertina, o que nos leva a incluí-lo dentro de uma forma documentária. Essa confusão inicial provocada pela mistura de diferentes linguagens também vai se dar quanto à identidade da diretora. A primeira pista nos é dada de forma subliminar no momento inicial da busca por informações, em que a diretora aparece carregando a câmera na sua mão. A segunda pista é mais clara e nos é apresentada quando a senhora na janela pergunta o nome da diretora e se diz lembrar de uma família em que havia uma menina chamada Albertina. Em seguida, é a diretora quem faz as perguntas, o que é, aliás, o único momento em que ela assume o papel de entrevistadora.

Depois dessa breve apresentação de si mesma, a diretora nos revela que a partir daquele momento, ela será representada por uma atriz – ela então cria um duplo de si mesma. A atriz escolhida para representá-la é, aliás, bem diferente fisicamente de Carri, ou seja, não há uma preocupação com a verossimilhança desse duplo. O único traço que as une talvez seja os óculos em armação preta e grossa que ambas usam. O motivo da escolha pela atriz nos foi revelado em uma entrevista em que a diretora disse ser vítima do peso envolvido em ser filha de desaparecidos, o que automaticamente gerava um sentimento de piedade nos outros. Assim, a diretora ao fazer com que uma atriz a interpretasse, pôde brincar com a ficção e com o humor, além de levar o espectador a um distanciamento, obrigando-o a se colocar numa posição de menos conforto e mais questionamento.

“Para mi era importante pararme frente a la película como en presente, también por eso el uso de la actriz, como directora de cine y no solamente como hija de desaparecidos, porque eso me definiza directamente y, más allá de que obviamente soy una víctima del terrorismo del estado, en términos públicos, políticos y sociales, yo no me veo a mi misma como víctima em mi vida privada, por suerte. Por eso la elección de la actriz, pues a mi me parecía importante ese pequeño distanciamento para que la gente se

pueda identificar con un planteo que hago yo, Albertina como directora de cine, Albertina con 30 años, Albertina presente, y no quedar atrapada en la niña a la que mataron sus padres a los 3 años, pues eso me coloca inmediatamente en el lugar de víctima y al espectador lo coloca directamente en el lugar de catarsis.”³⁸

Nos planos que se seguem, Albertina quando é mostrada na tela aparece sempre na prática da direção: dirigindo a própria atriz, escolhendo o enquadramento, segurando equipamentos, refletindo sobre o porquê do projeto não ter sido financiamento pelo governo, falando ao telefone para encontrar a locação que eles iriam filmar em seguida. Assim, além de funcionarem como evidência do processo, ao se mostrar dessa forma ela acentua a sua função de diretora e acaba dividindo com a atriz tanto seu papel de personagem-protagonista como o de narradora. A característica tão comum em filmes autobiográficos em que o próprio realizador posiciona a câmera para si mesmo aqui não acontece. Albertina quando aparece está sempre sendo filmada por outra pessoa e nunca olha diretamente para a câmera.

De uma forma geral, as discussões sobre a estética do vídeo levantadas no capítulo anterior não encontram tanto eco nesse filme. A diretora utiliza a câmera digital para produzir imagens mais límpidas que prezam pela harmonia do quadro. No entanto, há momentos em que uma certa “natureza” do suporte fica mais evidente, em oposição ao que entendemos como uma imagem mais propriamente cinematográfica. São nos casos das entrevistas que não foram planejadas e acontecem na rua, por exemplo, como também nos planos em que a própria equipe é filmada. Chamo atenção particular para os planos que se dão dentro do carro, pois os enquadramentos são geralmente menos estáticos e mais desarmônicos, já que há a interferência do movimento do carro, assim como a falta de recuo, evidenciando a maleabilidade e a facilidade que essa tecnologia tem em penetrar nos espaços.

O fato de a diretora optar por exprimir suas emoções através de outro corpo talvez seja o traço mais marcante dessa obra. É como se ela quisesse deixar claro que é impossível não sentir nostalgia, saudade, raiva e outros sentimentos que possam

³⁸ ROITMAN, Julieta. *Ibidem*. Anexo 1: “ Para mim era importante tanto me colocar no filme no tempo presente, por isso o uso da atriz assim, como também no papel de diretora, e não somente como filha de desaparecidos, porque isso me definia automaticamente, e por mais que obviamente eu seja uma vítima do terrorismo do estado, em termos públicos, políticos e sociais, eu não me vejo como vítima na minha vida privada, por sorte. Por isso a escolha da atriz, pois me parecia importante esse pequeno distanciamento para que as pessoas pudessem se identificar com um questionamento que faço hoje, Albertina como diretora de cinema, Albertina com 30 anos, Albertina presente, e não ficar presa à menina a qual mataram seus pais quando tinha 3 anos, pois isso me coloca imediatamente no lugar de vítima e coloca o espectador automaticamente num lugar de catarse.”

envolver a perda de pais assassinados por um regime militar. Mas também é como se ela fizesse disso potência criadora, pela qual encontrasse outra forma de lidar com a sua própria história, no presente.

O único momento em que a diretora se permite mostrar de forma mais emotiva acontece já depois de uma hora de filme, no plano que se segue ao depoimento de uma senhora rodeada de meninos, que diz com descaso se lembrar de quando os militares chegaram em busca dos Carri, família de pessoas loiras, que mantinha um depósito perto dali cheio de máquinas de escrever e panfletos de cunho político. Depois, no carro com a equipe, Albertina se diz estar muito nervosa e fuma um cigarro. O que parece tê-la incomodado não foi o fato de a senhora ter se lembrado de uma família de loiros ao invés de morenos ou de ter inventado sobre as máquinas de escrever. Mas sim o nível de indiferença e a naturalidade com que narrou fatos de tamanha violência. Era nítido que a essa senhora não importava o que tinha se passado com aquela família. Esse momento explicita o fato de que é no corpo de Albertina que as emoções tocam mais profundamente, e é nele que as reações vão surgir. Nesse curto espaço de tempo Albertina se distancia do papel de diretora e se deixa ver mais como protagonista.

Essas zonas de conflito geradas pelo filme acabam provocando movimentos de aproximação e distanciamento do espectador com os atores do filme, o que torna impossível ao espectador se colocar de uma mesma forma do início ao fim. O distanciamento é provocado geralmente nos momentos em que a vertente da ficção se sobressai, deixando claro que ali houve um ensaio, uma direção e uma interpretação. No entanto, não é sempre que isso acontece. Naqueles em que há uma carga emocional muito grande, como num momento em que a atriz está sentada olhando em direção à câmera em plano médio, e sua fala está embebida de alto teor confessional, isso acaba nos fazendo acreditar na possibilidade de que a atriz realmente tenha vivido aquelas situações narradas, por mais que o aparato técnico e a direção de ator tenham sido mostrados logo antes.

Já os momentos de maior aproximação talvez sejam aqueles em que a narração em voz over se sobressai. Pois é nela que está contida a carga emocional e é por ela que a artista vai compartilhar sua subjetividade. Apesar da voz da narração pertencer à atriz, nesse caso não há dúvidas sobre a autoria do texto. Além disso, a narração se dá majoritariamente em off, e o fato de não estarmos vendo a pessoa que fala provoca menos estranhamento.

Enfim, esse movimento de aproximação e distanciamento ocorre porque sabemos que aquele corpo que fala e se exprime não é o mesmo daquele que abriga os sentimentos. E, portanto, a confusão existe porque há vezes em que nos damos conta disso, e em outras não. Dessa forma, é um corpo que ganha força pela sua negação, pois nos momentos em que ela está sendo representada pela atriz, isso só se faz possível pela sua presença fora da tela. Ao criar um duplo de si mesma ela acaba afirmando sua presença mais do que se escondendo no fora de campo, como uma sobra forte e constante. Esse é um aspecto, que entre outros, revela a qualidade de experimentação do filme, no sentido de que noções como certeza, verdade e objetividade dão lugar a um todo incerto, permeado de imaginação, subjetividade e descontrolo, o que lhe confere um aspecto híbrido e inacabado. Em determinado trecho do filme, a narração em voz *over* nos diz: “Tenho que pensar em algo que seja cinema. A única coisa que tenho é a minha memória confusa e contaminada de todas essas versões. Acho que em qualquer tentativa de me aproximar da verdade estarei me afastando dela”. A impossibilidade de uma verdade única é aqui explicitada, e assim, uma vez isso identificado e aceito, a diretora vai poder criar em cima dessas várias versões. Como não há fatos ou documentos que possam explicar o momento exato do desaparecimento dos seus pais, Albertina acaba fazendo um filme sobre a ficção da memória a partir de um sentimento de ausência.

Mas então, como representar a memória?

Em *Los Rubios*, temática e forma se complementam. A característica fragmentária e fluida da memória vai ser tratada por um corpo que também se assume múltiplo e que vai ser representado de diferentes maneiras: como fotógrafa e diretora, loira e morena, colorida e em preto e branco, através de bonecos-playmobil e de uma atriz. Assim também a propriedade de não-linearidade temporal da memória vai ser assegurada tanto por uma montagem que vai justapor planos fora de uma lógica de causa e efeito, como pela narração que desrespeita uma ordem cronológica de início, meio e fim.

Já sabemos, portanto, o porquê da escolha da atriz por parte da diretora e como isso possibilita a ela uma maior liberdade de criação. Mas, então, como isso se dá para o espectador? Como se relacionar com um filme cuja força advém igualmente tanto de elementos da ficção (a presença de uma atriz declarada, a encenação, a câmera fixa) como de elementos associados à forma documentária (acaso, não encenação, entrevistas, câmera na mão, evidenciação do processo)?

Possíveis respostas a essas perguntas talvez tenham que passar pela importância dada ao lugar da resignificação e da reinvenção quando se trata de pensar sobre si mesmo. Todo esse processo envolve a criação constante de imagens de si, seja quando a diretora está dirigindo a atriz, seja quando ela está recriando seu passado através de bonecos playmobil. É como se o espectador para se relacionar com o filme tivesse que aceitar esse caráter imaginativo como pressuposto, e de alguma forma deixar de lado os questionamentos sobre o que é real e inventado, se é ficção ou documentário. “Aceitar ou não essas diferenças, torná-las claras ao espectador, é um dos fatores que distingue, de forma geral, os filmes entre si³⁹”. Dessa forma, o conceito de verdade fílmica encontra novamente pertinência, assim como os ensinamentos de Jean Rouch acerca do valor dado ao imaginário e ao irreal na construção dos seus filmes.

No caso de Rouch, por mais que *Eu, um negro* estivesse mergulhado no universo de sonho e fantasia, ainda há um esforço para registrar o cotidiano de jovens africanos. Rouch, então, faz surgir uma realidade com a intenção de transformá-la, evidenciando a desigualdade social e a exploração a que são submetidos seus personagens. Em *Crônicas de um verão*, por mais que esse viés político se dilua nas entrevistas mais subjetivas, como a da imigrante italiana, ele é ressaltado quando Rouch investiga nas relações de trabalho possíveis causas de felicidade ou infelicidade. E nesse sentido, para transformar uma realidade, é preciso identificá-la, torná-la visível e palpável a quem está de fora⁴⁰. Em *Los Rubios*, é a própria impossibilidade de reconstrução de um fato histórico pela memória que é tematizada, e isso fica claro a partir dos depoimentos polifônicos e das faltas de documentos que possam explicar o desaparecimento dos pais da diretora. O título do filme é em si mesmo uma brincadeira com a ficcionalização da memória, uma vez que duas entrevistadas disseram se lembrar que a família Carri era constituída de pessoas loiras, fato esse depois negado pela diretora.

Assim, a particularidade desse filme se dá justamente pela sua capacidade de evidenciar a coexistência entre imaginação e várias realidades, se utilizando de uma atriz encarnada de diretora para tematizar o objeto mais virtual de todos, a memória. Para tanto, classificar *Los Rubios* a partir da noção clássica de documentário se torna

³⁹ FILHO, Luis Augusto Coimbra de Rezende. *Documentário e Virtualização: Propostas para uma Microfísica da Prática Documentária*. Tese de Doutorado-UFRJ Pag. 90

⁴⁰ Curioso seria imaginar um filme de Rouch criado a partir da narração de *Eu, um negro*, por exemplo. Que imagens ele criaria para essas falas?

uma tarefa difícil, pois significaria reiterar as noções de realidade como objeto, do papel do documentarista enquanto sujeito e o de documentário como representação de uma realidade. Pois apesar de ser um filme construído em torno de uma argumentação que aponta para um mundo histórico, essas noções parecem não ser suficientes e aplicáveis a esse filme. É nesse sentido que ele aprofunda a discussão que Rouch começava já nos anos 60, e nos interessa para pensar “os caminhos que levam o documentário a evoluir para a ficção, e a ficção a evoluir para o documentário”, além de expressar “também as contradições de uma subjetividade tal como nós a vivemos atualmente. (...) Não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade”⁴¹. No caso dos filmes autobiográficos essa dialética se torna evidente na medida em que o realizador começa a confrontar a sua memória com a de outras pessoas, o que acaba por revelar essa subjetividade dinâmica entre os envolvidos no processo. Em *Los Rubios* isso fica tão mais evidente a partir do momento em que o filme se relaciona com a história política de um país cujas lembranças da ditadura militar ainda estão muito vívidas no imaginário coletivo.

⁴¹ BERNADET, Jean-Claude. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, Pag. 151

3.2 *Tarnation*

Tarnation é um filme de Jonathan Caouette em que ele narra sua história pessoal inserida num contexto familiar de relações extremamente turbulentas e permeada de fatos trágicos. Jonathan então, desde pequeno, encontra no ato de se filmar um catalisador de emoções, uma forma de exorcizar suas angústias. Com um acervo de imagens de arquivo gigantesco à sua disposição, o diretor já aos trinta anos constrói seu filme com essas fotografias e vídeos de vários momentos da sua vida, desde infância e adolescência até o presente de onde ele fala. E assim, com essa larga escala temporal utilizada, o diretor nos dá livre acesso à intimidade da sua vida e ao processo de construção de sua personalidade a partir de uma multiplicidade de *jonathans*.

Os créditos iniciais nos mostram imagens de uma estrada, intercaladas com imagens chocantes de uma mulher que mais tarde saberemos que é a mãe de Jonathan. A primeira seqüência de planos se passa num presente (a cartela diz NY, 2002), em que o diretor acorda de um pesadelo com a mãe e é consolado pelo seu namorado. Logo depois temos a impressão de que esse sonho era como uma visão e a sua mãe estava de fato hospitalizada em decorrência de uma overdose de Lithium, e, portanto, com risco de vida. Jonathan, então, mostra todo o seu nervosismo para a câmera, chora, tenta vomitar e diz estar tendo um ataque de ansiedade. Esse início já nos permite identificar traços marcantes de sua personalidade, como o fato de ser homossexual, de ser uma pessoa emocionalmente abalada e que possui uma mãe doente. É assim que ele se apresenta e é assim que ele quer ser conhecido pelos espectadores. Essa seqüência é claramente encenada: os planos são próximos e fixos e há uma construção narrativa explícita. Percebemos que ela foi criada para funcionar como “mote” introdutório para que a partir daí a história se desenrolasse, impulsionando o diretor a relembrar fatos de sua vida. Assim podemos resumir o filme: um passado revisitado e representado por meio de imagens de arquivo pessoais, através de uma linha cronológica construída com a ajuda de cartelas explicativas ao longo do filme. Diferente de *Los Rubios*, em que o processo é “moldado pelo presente, seguindo a marcha dos acontecimentos”⁴², em *Tarnation* o filme se dá pela associação das imagens do passado atualizadas no presente pela montagem e pelos

⁴² MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005, Pag. 152.

efeitos de edição, verdadeiras mixagens de imagens através das técnicas de sobre-impressão, janelas, alteração da velocidade, correções de cor, dentre outros. Ambos os filmes tematizam a própria história familiar, mas se distanciam na forma de representá-la: ao passo que um parte da escassez de documentos históricos e por isso cria imagens para preencher essa falta, o outro trabalha com uma abundância de imagens pré-existentes e encontra sua força ao recriar em cima destas.

Após os créditos, a seqüência seguinte é um resumo da história da sua família até sua adolescência. Ele privilegia os fatos mais importantes, que vão desde o casamento dos seus avós, o nascimento de sua mãe e seu acidente trágico na infância cujo tratamento englobava sessões de choques elétricos, a separação dos seus pais, a fuga de sua mãe para uma cidade vizinha, sua internação em um hospital psiquiátrico que levou Jonathan a ser adotado ainda bebê por uma família desconhecida, até o primeiro vídeo que ele faz de si mesmo aos onze anos de idade. Nessa primeira seqüência temos majoritariamente cartelas e fotos, como num *slide show* sem pausas, em que o diretor não só vai abusar da quantidade de imagens mas também dos efeitos de edição. Tanto as fotos originais como os vídeos vão ser manipuladas e aparecerão multiplicados, re-coloridos e movimentados através de *zoom in* e *zoom out*. Assim, em pouquíssimo tempo, teremos acesso a uma multiplicidade de rostos e informações, num fluxo incessante de imagens e sons. O próprio diretor nos apresenta um motivo curioso para isso: “Eu imaginei *Tarnation* como um novo modo de se ver o documentário, como se imitasse meu processo mental, permitindo ao público a experiência de olhar como se estivesse dentro da minha cabeça”⁴³. Esse ritmo vai ser imposto em todo o filme, e na prática isso vai se dar por uma montagem que privilegia a ação à uma dimensão mais contemplativa.

Ao pensar sobre essas duas dimensões, me permito aqui um breve parênteses com o intuito de compararmos *Tarnation* e os filmes-diário-poesia de Jonas Mekas. Mekas também trabalhava em seus filmes com um acúmulo de imagens de arquivo, modificadas em sua aceleração já no momento da captação e sobrepostas umas sobre as outras depois na montagem. No entanto, seus filmes estariam mais próximos dessa outra dimensão mais contemplativa. Essa diferença, ao meu ver, se daria na forma de filmar o mundo: através de um ato mais observacional do que interativo, privilegiando o homem em relação com o espaço ao seu redor, seja a natureza do campo ou a

⁴³ ROITMAN, Julieta. *Ibidem*. Pag, 79.

concretude da cidade. Além disso, em filmes como *Lost, lost, lost* (1971) ou *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty* (2001), o peso dado aos acontecimentos factuais é mínimo, ou seja, estes não são utilizados no sentido de fazerem uma marcação no tempo que nos permita entender cronologicamente o que é mostrado. Já em *Tarnation*, o lirismo cede lugar ao grotesco, a um excesso de informação num espaço mínimo de tempo, obrigando o olhar a um certo deciframento, a querer saber quem são aquelas rostos modificados ou a procurar uma identidade naqueles corpos transfigurados.

Podemos dividir as imagens em movimento majoritariamente em dois grupos: um composto por imagens em que o diretor filma a si mesmo e outro em que o diretor filma seus parentes. Não vou incluir aqui as imagens em que ele se deixa ser filmado, pois estas são muito poucas e por isso são menos significativas para uma compreensão do todo. Assim, num primeiro momento, vou concentrar minha análise no primeiro grupo, pois é nele que o corpo do diretor aparece mais evidenciado na tela.

Jonathan filma com câmeras portáteis diferentes - Super-8, Betamax, VHS e Mini-dv - as quais ele parece se relacionar intensivamente, como se fosse uma extensão do seu corpo. Ainda adolescente, Johnatan inicia suas experimentações em vídeo e começa a representar uma série de personagens criadas por ele. A primeira personagem é Hillary, uma mulher aparentemente muito nervosa e amedrontada, que fala em tom confessional, se dirigindo diretamente à câmera, como se esta estivesse no lugar de um público imaginário. A personagem diz ter sofrido agressões do marido e por isso fala baixo e por vezes olha para o lado e para trás, como se estivesse procurando se esconder dele. Sua fala tem sotaque do interior e ela está vestida com uma blusa branca e um lenço na cabeça, típicos de uma dona de casa. A imagem é chocante. Jonathan representa nessa idade uma perfeita mulher do interior, descontrolada e traumatizada por violência doméstica. Seu gestual é feminilizado, ele arruma o cabelo e a blusa, cobre a cara como sinônimo de vergonha, passa um sentimento de fragilidade e medo, além de chorar enquanto fala. O plano fechado nos permite encarar sua expressão facial mais de perto e nos faz perguntar como é possível uma criança representar tão bem uma situação de tamanha carga dramática, pertencente a um universo tipicamente de adultos. É, portanto, uma criança precoce, de uma personalidade com grande potencial criativo, em que fica claro seu interesse pelo universo trágico. É dessa forma espetacularizada que o diretor vai aparecer na tela em grande parte do filme: mesclando humor e drama, fantasiado e nu, olhando

diretamente para a câmera, experimentando encenar personagens imaginários, preocupado com a *mise-en-scène*, fazendo da câmera sua grande interlocutora, como se ela fosse responsável por dar sentido à sua existência. Nas palavras de Rouch, “ela torna-se uma espécie de estimulante psicanalítico que permite às pessoas fazerem coisas que elas normalmente não fariam”⁴⁴.

Rouch já em *Crônicas de um verão* começava a explorar essa potencialidade da câmera que funcionaria como estímulo aos discursos da ordem da confissão. E isso fica claro em dois momentos-chave do filme: as cenas de Marceline, a judia que relembra sua vivência do Holocausto, e da imigrante italiana, que fala sobre sua descrença no amor e a experiência da solidão numa cidade estranha, ambas já analisadas anteriormente. No entanto, diferente de *Crônicas de um verão*, em que Rouch e Morin posicionam a câmera a uma certa distância dos seus entrevistados, mantendo um nível de formalidade comparável a uma relação entre analista e paciente, em *Tarnation* a câmera não tem limites. E é claro que isso só é possível por tratar-se do universo pessoal do diretor, basicamente a sua casa e seus familiares, em que ele tem toda a liberdade para agir da forma que quiser, não havendo espaços proibidos ou pessoas com as quais ele precise manter certa distância formal. É uma câmera que não poupa nada, e faz com que a intimidade seja mostrada em todas as suas formas.

Nesse sentido, há um excessivo uso de planos próximos e movimentos de *zoom in*, em sua grande maioria enquadrando rostos, seja quando filma seus familiares, seja quando ele vira a câmera para si mesmo. O close é aqui usado num triplo viés. Primeiro, como forma de exploração dos corpos em sua relação com a câmera e dos efeitos dessa relação refletidos nas imagens. Uma busca por experimentação estética, portanto, em que o recorte aproximado de uma parte pertencente a um todo maior significa novas possibilidades do olhar, possibilidades essas que ampliam a percepção humana. Segundo, como forma de acentuar a carga emotiva da história, como geralmente utilizado pelo cinema clássico-narrativo. Por esse viés entende-se o rosto como o lugar privilegiado da expressão dos afetos e sua exposição na tela agiria no sentido de intensificar as emoções. Uma terceira leitura possível diz respeito a uma intenção de desvelamento, como se chegar perto desses corpos pudesse revelar uma dimensão mais verdadeira dos sentimentos. Nesse sentido, a câmera funcionaria como

⁴⁴ ROUCH, Jean apud RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2004. Pag. 197. Tradução minha.

a lupa de um paleontólogo, instrumento capaz de trazer à tona verdades até então desconhecidas ou aquilo que se pretende esconder do outro.

O interessante é observar que essa busca por uma explicação verdadeira de sua história, e portanto de um auto-conhecimento, é menos da ordem da introspecção e mais da espetacularização. Dessa forma, o diretor faz conviver duas dimensões aparentemente opostas, o espetacular e o íntimo, num tipo de ato confessional alterdirigido que vem se proliferando nos últimos anos à medida que aumentam as possibilidades de se tornar visível nas mais variadas telas. No caso de *Tarnation*, são privilegiadas as imagens de arquivo em que os sujeitos aparecem encenando para a câmera. Segundo Paula Sibília, isso seria um indício de que

“o eixo em torno do qual as subjetividades se constroem’ estaria se modificando. Abandonando o espaço interior dos abismos da alma ou dos sombrios conflitos psíquicos, o *eu* passa a se estruturar em torno do corpo. Ou, mais precisamente, da imagem visível do que cada um é. (...) Nesse novo contexto, o aspecto corporal assume um valor fundamental: mais do que um suporte para acolher um tesouro interior que devia ser auscultado por meio de complexas práticas introspectivas, o corpo se torna uma espécie de objeto de design. (...). A profusão de telas multiplica ao infinito as possibilidades de se exibir diante dos olhares alheios e, desse modo, tornar-se um *eu* visível”.⁴⁵

Além disso, outra particularidade desse filme é que o espetacular está a serviço do choque. São corpos facilmente associados ao universo do bizarro, do descontrole e da loucura. E nesse sentido, a edição ocupa um lugar fundamental para exacerbar ainda mais essa intenção. Cabe, portanto, retomar a discussão em torno das escolhas de edição exploradas ostensivamente pelo diretor.

Num primeiro momento, podemos pensar acerca da natureza das imagens. Jonathan Caouette faz uma miscelânea com imagens de origens as mais diversas: fotografias, filmagens em super-8 e em diferentes câmeras de vídeo, trechos de videoclipes e filmes famosos, imagens de televisão, comerciais e curtas-metragens protagonizados por ele. Assim, essas imagens são trazidas à tona como fazendo parte de sua memória, numa associação heterogênea que foge a uma relação causal explícita - por mais que o diretor se proponha a enfatizar o aspecto cronológico no filme. Essa combinação aparentemente “aleatória” de imagens, pensadas como se fossem lembranças editadas imitando o processo mental do diretor, é um aspecto que dá força

⁴⁵ SIBÍLIA, Paula. *Ibidem*. Pag. 111

ao filme. Há um momento, por exemplo, em que a tela é dividida em três janelas: numa temos Jonathan dublando uma música melódica que entra como trilha sonora para esse clipe, numa outra temos a imagem de sua avó, e por fim temos a imagem de um filme que parece ser um musical infantil. Esse clipe dura quase dois minutos e as janelas são alternadas por trechos de diferentes procedências.

Além disso, os efeitos de edição são também responsáveis por acrescentar camadas de estranhamento aos corpos já transfigurados pelo excessivo uso de maquiagem, diferentes cortes de cabelo, roupas extravagantes e gestual desnaturalizado. Para tal, o diretor multiplica uma mesma imagem infinitamente, divide a tela em vários quadrados, cada um sendo ocupado por um *jonathan* diferente, aumenta e diminui a velocidade das imagens dentro do quadro, sobrepõe imagens umas às outras, se utiliza do *zoom* para explorar uma parte do corpo, congela um passagem em movimento gerando formas estranhas, dentre outros.

Fora isso, a cor também é aqui utilizada com o fim de transformar a imagem original. Um exemplo é quando o diretor ainda criança faz uma encenação em que o seu rosto está coberto de sangue. A imagem aparece quadruplicada no quadro e um filtro vermelho é jogado por cima da imagem aumentando assim a sua carga de dramaticidade. Há uma outra imagem em que vemos em close um aparelho respiratório sendo colocado na boca de uma pessoa em câmera lenta. Essa imagem é intercalada com fotos da mãe de Jonathan ainda jovem carregando-o no colo. Elas revezam no quadro e em determinado momento ouvimos um barulho de trovão ao mesmo tempo em que a foto da mãe se torna azulada e logo em seguida o plano da boca aparece de um ângulo diferente e mais próximo ainda, no qual é aplicado um efeito que produz uma imagem tremida, como se a pessoa estivesse tendo um colapso. Assim, o diretor usa todas as ferramentas de edição que estão à sua disposição para acentuar esse universo do grotesco. Ele está o tempo todo dialogando com o universo do bizarro, acentuando o aspecto de monstruosidade dos corpos através da exploração de expressões que remetem à loucura, descontrole, medo. Ele passeia pelos sentimentos extremos, em que o corpo, e principalmente as expressões faciais, são tratados em sua potência máxima.

A esse caráter de experimentalismo podemos associar as primeiras experiências em vídeo realizadas por videoartistas, que num esforço de representar situações mais próximas às suas vivências do cotidiano, acabavam por desconstruí-los em prol de uma nova idéia. Dessa forma, essas manipulações da imagem videográfica

significavam uma busca estética que previam uma outra relação entre o corpo e sua representação.

A grande força do filme, a meu ver, se encontra aí: na maneira de representar a história de uma vida através de uma grande associação de imagens captadas ao longo de mais de vinte anos, unida a uma intensiva investigação dos poderosos efeitos digitais. Pois é a partir disso que o diretor constrói os personagens centrais da narrativa e dá sentido à sua história. Assim, para além do problema moral que o filme coloca, no final é possível se tirar uma conclusão bastante clara: seus avós são os verdadeiros monstros, responsáveis pelo estado de loucura de sua mãe, que fez com que Jonathan se tornasse vítima disso tudo ao crescer numa família em crise.

Por fim, ao compararmos *Los Rubios* e *Tarnation*, observamos que eles partem de estratégias bem distintas para tratar de um tema comum: sujeitos em crise, que expressam em imagens a busca por explicações de acontecimentos do passado como forma de melhor se relacionarem com o mundo presente.

Los Rubios, ao fazer uso de uma atriz para atuar no papel da diretora, consegue criar um universo bastante rico acerca das representações possíveis desse corpo autobiográfico. Segundo a própria diretora Albertina Carri, em citação descrita anteriormente, seria uma forma de se distanciar do papel de vítima, sendo ela filha de pais desaparecidos durante a ditadura militar argentina.

Já em *Tarnation*, temos um movimento contrário: uma exposição total do corpo do diretor, explicitada em performances gravadas ao longo de sua vida, para no final se colocar no papel de vítima de toda a loucura de sua família. Ele abusa de closes e efeitos de edição para deixar os corpos – os seus e de seus familiares - transfigurados, chocantes, monstruosos. Numa verdadeira exacerbação do desequilíbrio vivido dentro do âmbito familiar

Dessa forma, essa diversidade na representação de si nos abre caminhos para refletirmos sobre a força desse tema no cinema contemporâneo, comprovada por uma crescente quantidade de produções desse tipo, que se interessam por uma experimentação da linguagem cinematográfica.

Considerações Finais

Nesta pesquisa pretendi refletir sobre a autobiografia no campo do documentário, tentando, a partir de um recorte histórico, achar pontos de convergência entre dois filmes contemporâneos e duas vertentes teóricas: o pensamento teórico sobre o cinema-verdade de Jean Rouch e a relação entre corpo e vídeo, pensadas inicialmente através da vídeo-arte. A escolha dos filmes se deu porque num primeiro eles me afetaram e provocaram a minha curiosidade, para então ser impulsionada a querer descobrir mais sobre esse terreno um tanto movediço da autobiografia. Assim, pude identificar nesses filmes duas questões as quais foram aprofundadas nesse trabalho: o caráter ficcionalizante das narrativas de si, e as várias formas de representação do realizador na tela através do seu corpo, em que eu acabei privilegiando uma análise mais imagética do que sonora.

Nesse processo pude perceber como foi no cinema-verdade de Rouch que a dimensão do imaginário passou a ser mais fortemente assumida, representando um momento de virada para o documentário, que pôde exercitar o livre acesso ao domínio da ficção e conceder lugar privilegiado ao tema da subjetividade. Dessa forma, pude compreender essa capacidade tão forte que a autobiografia tem em aproximar o universo do documentário da ficção enquanto um processo não isolado, mas em diálogo com a própria história do cinema.

Além disso, a investigação acerca das possibilidades de representação e recriação da imagem potencializadas pelo surgimento do meio videográfico, me fez perceber o quanto a questão tecnológica encontra pertinência nos dias de hoje, uma vez que ela tem se embrenhado nos campos artísticos para ampliar e re-significar o espaço corporal ocupado por esses artistas.

“Os criadores encontram em suas poéticas o embate direto com o tempo ubíquo do ciberespaço e geram uma série de trabalhos que subvertem, alteram e ampliam o sentido inicialmente previsto para o contexto eletrônico-digital – seja em torno da discussão temporal, seja em torno das novas formas de experimentação estética, conseguindo a difícil tarefa de conciliar o circuito da arte às mídias de rede.⁴⁶”

46 MELLO, Christine. *Ibidem*, Pag. 219

Como estaria esse corpo sendo representado nas artes que trabalham com imagens em movimento? E aqui se coloca uma questão fundamental: será que nesse novo contexto eletrônico-digital estaríamos caminhando para uma afirmação potencial desse corpo ou então, em direção à sua rarefação?

Assim, a ligação com *Los Rubios* e *Tarnation* nos permitiu pensar como os problemas levantados nos primeiros capítulos estão atualizados na cena contemporânea, em que se faz visível um novo contexto eletrônico-digital, no qual artistas comprometidos com experimentações da linguagem audiovisual vêm produzindo novas formas de pensamento. E para irmos adiante e refletirmos sobre as portas que se abrem com a “evolução” da tecnologia, será preciso mais uma vez sair do campo do cinema em direção às outras linguagens artísticas.

Gostaria também de chamar a atenção para um aspecto que evitei desenvolver ao longo desse trabalho porque abordá-lo exigiria um sobre esforço e isso me afastaria do objetivo principal da pesquisa. Assinalo-o aqui na intenção de que seja lembrado em futuros trabalhos. Ele se refere à capacidade que certos filmes autobiográficos têm em problematizar a questão ética, à medida que muitos deles acabam envolvendo pessoas próximas e familiares. A diferença, portanto, não está em pensar o discurso do outro estando subordinado à visão do diretor, pois isso se coloca em qualquer documentário. Mas sim em pensar esse *outro* como ente próximo, um filho, um tio, uma mãe, relações em que o acesso à história dessas pessoas já estaria garantida de antemão, como parte do próprio passado do diretor. Nesse sentido, o acesso se faz mais ilimitado, pois não é preciso construir as bases de confiança para que essa relação eu/outro seja de fato efetivada, uma vez que ela já está estabelecida. Somos levados a pensar em que medida essa relações mais próximas podem servir de estratégias no jogo do documentarista para que ele consiga aquilo que está buscando. Isso se dá de forma mais visível em *Tarnation*, em que o diretor interpela e exhibe seus familiares sem qualquer intenção de poupá-los, como também de forma menos clara em *Los Rubios*, onde ao mesmo tempo em que a diretora mostra pela tela de uma televisão uma série de entrevistas com seus parentes ela diz em voz *over* que estas não lhe servem ou não explicam nada. São situações que nos levam a questionar “e se não fosse um parente ou um amigo?” e, portanto, só fazem sentido se pensarmos nesse âmbito das relações familiares em que esse limite ético se apresenta aparentemente dissolvido.

Uma segunda questão que suscitou meu interesse durante o percurso dessa pesquisa me levou a querer saber a expressão da autobiografia no cinema brasileiro. A discussão do lado de cá começou a surgir com mais força a partir dos filmes *33, Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut e *Santiago* (2006), de João Moreira Salles, a partir dos quais foram produzidos uma imensidão de textos teóricos, e aliás, essa foi a principal questão que explica o porquê deles não terem entrado como protagonistas nessa história. Assim, acredito que há ainda uma produção brasileira nesse campo por ser descoberta, especialmente no terreno dos curtas-metragens, visto que há uma enorme quantidade de filmes que a nossa historiografia ainda não conseguiu abarcar, ou então, produções ainda recentes que simplesmente não chegam ao cinema.

Por fim, devemos pensar a pertinência dessa escolha contextualizando-a numa época em que muito se fala sobre a proliferação das narrativas de si, nas mais variadas mídias, como reflexo da sede de visibilidade de um sujeito moderno em crise. E é por isso que esse campo acaba nos levando a refletir sobre o cinema no contexto de sua época.

Num momento em que as “categorias responsáveis pela relação de confiança que o indivíduo estabelece com o mundo⁴⁷” (religião, família, tradição cultural) estão em processo de enfraquecimento, outras categorias surgem para preencher esse vazio. Daí emergem as narrativas de si como importantes modalidades de afirmação desse sujeito em crise, pertencente a um mundo edificado sobre a fórmula do *ser=aparecer*, ou seja, em que para existirmos precisamos nos tornar visíveis. E é por isso que essas práticas são freqüentemente tachadas de narcisistas e puramente exibicionistas.

Acredito, no entanto, ser possível pensar esse conjunto de filmes (que aliás extrapolam os citados nesse trabalho) fora do âmbito puramente narcísico e exibicionista. E para isso proponho então que olhemos para eles a partir de um outro viés: o do desejo de transformação a partir da experiência consigo mesmo. Assim, faço das palavras do amigo Eduardo Leal as minhas, para que pensemos esse cinema como:

“Campo no qual se engendra a subjetivação e a distinção entre eu e outro; campo, enfim, de confronto com a finitude e morte. Esperamos dessa forma, pelo caminho privilegiado do trabalho de produção das fantasias, fazer com que se reencontre na experiência de si mesmo a potência da criação e de uma existência que, nos

47 CUNHA, Eduardo Leal. *Indivíduo singular plural*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2009, Pag. 31

limites da poética, possa produzir uma enunciação de si voltada não para a rotina, mas para o imprevisível, baseada não no controle, mas na liberdade, condição a nosso ver necessária para a transformação do mundo em que vivemos e para o enfrentamento das diversas formas de mal-estar da atualidade, das quais o sintoma mais evidente é, não por acaso, a melancolia, incapacidade de viver, incapacidade de enfrentar a morte, incapacidade de perceber o outro e a si mesmo.^{48,}

Sujeitos que se tornam ativos e que demonstram, através da tematização de si, uma vontade de descoberta de outras formas para se relacionar com o mundo; que colocam a mudança na ordem perceptiva, a partir do ato primeiro da tomada de consciência de si mesmos. Talvez se encontre aí o grande desafio da autobiografia no cinema documentário: **tornar possível, a partir de uma experiência de si, ultrapassar a dimensão individual e alcançar uma experiência coletiva.**

E assim, gostaria de fechar esse trabalho com uma homenagem à bela imagem da cineasta Agnès Varda, que esse ano veio ao Festival do Rio para apresentar a sessão de abertura de seu mais novo filme e talvez o último de sua carreira, *As praias de Agnès*, na qual eu estava presente. Neste filme autobiográfico, a cineasta de 81 anos revisita o seu passado, em que nesse caso vida (*bio*) se torna sinônimo de arte e Jacques Demy. Com sua vitalidade e irreverência inigualáveis, Varda nos dá um belo presente para pensarmos com fôlego renovado a potencialidade da autobiografia no cinema, na forma de mais uma obra que trata de arte, amor e amor pela arte.

⁴⁸ CUNHA, Eduardo Leal. *Indivíduo singular plural*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2009, Pag. 23.



“Lembro-me de mim, enquanto eu estou viva.”

Agnès Varda, em *As praias de Agnès*

Bibliografia

AVELLAR, José Carlos. *Eu sou trezentos*. In: *Cinemas n 36 - Objetivo Subjetivo*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2003.

BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas, Papirus, 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo, Martins Fontes, 1999 [1896].

CARDOSO, Juliana. *A poesia do eu no cinema contemporâneo*. 2006, Rio de Janeiro, Projeto Experimental, Universidade Federal Fluminense.

CUNHA, Eduardo Leal. *Indivíduo singular plural*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

DOANE, Mary Ann. *A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço*. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 2003.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

FILHO, Luis Augusto Coimbra de Rezende. *Documentário e virtualização: propostas para uma microfísica da prática documentária*. 2005, Rio de Janeiro, Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FREIRE, Marcius. *Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução*. In: *Estudos Socine de Cinema: ano V*. São Paulo: Panorama, 2003.

EDUARDO, Cléber. *Crônicas de um verão*. Disponível em: www.contracampo.com.br/60/cronicadeumverao.htm

GOIFMAN, Kiko. *Diários de 33*. Disponível em: www2.uol.com.br/33/800/diario.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado – etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2008.

JONES, Amélia. *Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale*. In: *Le corps de l'artiste*. Paris, Phaidon, 2005.

JUNIOR, Luiz Carlos Oliveira. *A estética do fluxo no cinema contemporâneo*. Projeto Experimental em Cinema, Rio de Janeiro, 2006, Universidade Federal Fluminense.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo, Senac São Paulo, 2008.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (Orgs). *O cinema do real*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. University of Minnesota Press, 2004.

ROITMAN, Julieta. *Miragens de si – ensaios autobiográficos no cinema*. Rio de Janeiro, 2007, Dissertação de Mestrado. PUC – Rio.

SABINO, Fernando. *O encontro das águas*. Curitiba, Travessa dos Editores, 1994.

SIBÍLIA, Paula. *O show do eu – A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.