

Miragens de si

Ensaaios autobiográficos no cinema



Julieta Roitman

Puc-Rio 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Julieta Roitman

**Miragens de si:
ensaios autobiográficos no cinema**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luiz de França Costa Lima Filho

Rio de Janeiro
Abril de 2007



Julieta Roitman

**Miragens de si – ensaios autobiográficos
no cinema**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Luiz de França Costa Lima Filho

Orientador
Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues

Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Fernando Antonio Soares Fragoso

Escola de Comunicação
UFRJ

Profº João Pontes Nogueira

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2007.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Julieta Roitman

Julieta Roitman graduou-se em Comunicação Social na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2004. Atualmente, é coordenadora de Inclusão Visual do FotoRio. Pesquisa e trabalha com temáticas ligadas à fotografia, cinema e vídeo.

Ficha Catalográfica

Roitman, Julieta

Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema / Julieta Roitman ; orientador: Luis de França Costa Lima Filho. – 2007.

141 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia.

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Autobiografia. 4. Ensaio. 5. Cinema. 6. Subjetividade. I. Lima Filho, Luis de França Costa. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Ari, Paulina, Manuela e João, que tanto me apóiam e inspiram.

Agradecimentos

Ao CNPQ e à Puc-Rio, pelos auxílios que permitiram a realização deste trabalho;

Ao meu orientador, Luiz Costa Lima, por sua erudição e paciência;

Aos queridos professores da graduação Fernando Fragozo, Consuelo Lins e Mauricio Lissovsky, pelas contribuições e pelo carinho;

À Albertina Carri, Andrés Di Tella e German Kral, pela disponibilidade e abertura ao diálogo;

À Claudia Sanz, por sua leitura no momento certo;

À Mariana, pela amizade e por todos os textos e filmes compartilhados;

Aos tantos amigos que me acompanharam neste período, principalmente Carol, Nina e Rita;

Aos meus pais e minha irmã, por tudo;

Ao meu amor, João.

Resumo

Roitman, Julieta; Lima Filho, Luiz de França Costa. **Miragens de si - ensaios autobiográficos no cinema**. Rio de Janeiro, 2007. 141p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação *Miragens de si - ensaios autobiográficos no cinema* procura investigar a produção contemporânea de novas formas de escrita de si, especificamente no campo do cinema documentário. Para tanto, aborda as particularidades do cinema subjetivo caracterizado por unir a estratégia de deriva do pensamento tipicamente ensaístico com as referências biográficas e afetivas próprias da autobiografia. Problematizando as formas de inscrição de si e de interação entre as esferas pública e privada, a dissertação descreve e analisa três filmes argentinos produzidos na última década: *La televisión y yo* (2003) de Andrés Di Tella, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri e *Imágenes de la ausencia* (1999) de German Kral.

Palavras-chave

autobiografia; ensaio; cinema; subjetividade.

Résumé

Roitman, Julieta; Lima Filho, Luiz de França Costa. **Mirages de soi - essais autobiographiques au cinéma**. Rio de Janeiro, 2007. 141p. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

La dissertation *Mirages de soi - essais autobiographiques au cinéma* cherche à investiguer la production contemporaine de nouvelles formes d'écriture de soi, spécifiquement dans le champ du cinéma documentaire. Pour de telle façon, aborde les particularités du cinéma subjectif caractérisé par joindre la stratégie de dérive de la pensée typiquement essayistique avec les références biographiques et affectives propres de l'autobiographie. Tout en problématisant les formes d'enregistrement de soi et d'interaction entre les sphères publique et privée, je décris et analyse trois films argentins produits dans la dernière décade: *La televisión y yo* (2003), d'Andrés Di Tella, *Los rubios* (2003), d'Albertina Carri et *Imágenes de la ausencia* (1999), de German Kral.

Mots clefs

autobiographie; essai; cinéma; subjectivité.

Sumário

1	Introdução	10
2.	Em direção ao ensaio autobiográfico	18
2.1.	A escrita de si	18
2.2.	Princípios da autobiografia	22
2.3.	Alteridade e subjetividade em construção	27
2.3.1.	O auto-retrato e as imagens	37
2.4.	O filme-ensaio	40
3.	Cinema subjetivo e seus documentos	46
3.1.	Cinema do real?	46
3.2.	Movimentos no documentário	51
3.3.	Palavra que uso me inclui - Documentário subjetivo	63
4.	Filiações – memórias do presente	83
4.1.	Os filmes	86
4.2.	Inscrições de si	103
4.3.	Costuras entre imagens íntimas e coletivas	110
4.4.	Descaminhos do tempo	115
5	Considerações finais	122
6	Bibliografia	126
	Anexo	131

Lista de figuras

Figura 1 – <i>Los rubios</i>	Capa
Figura 2 – <i>La televisión y yo</i>	17
Figura 3 – <i>Imágenes de la ausencia</i>	45
Figura 4 – <i>La televisión y yo</i>	82
Figura 5 – <i>Imágenes de la ausencia</i>	102
Figura 6 – <i>Los rubios</i>	121

1 Introdução

“Mas será razoável que eu, tão particular na prática,
pretenda tornar-me público em conhecimento?”

Montaigne

“Embora não seja difícil aventurar as razões dessa adesão – a necessária identificação com outros, os modelos sociais de realização pessoal, a curiosidade não isenta de *voyeurismo*, o aprendizado do viver – a notável expansão do biográfico e seu deslizamento crescente em direção aos âmbitos da intimidade fazem pensar num fenômeno que excede a simples proliferação de formas dissímeis, os usos funcionais ou a busca de estratégias de mercado, para expressar uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea”.

Leonor Arfuch (tradução minha)

Como delinear um objeto específico nos dias de hoje, quando as disciplinas e os campos de conhecimento se encontram intimamente interligados a ponto de possibilitar que uma única manifestação cultural – um conto, um filme, uma página da Internet – seja passível de uma pluralidade quase desorientadora de enfoques e abordagens? Disposta a enfrentar esta questão, decidi empreender uma pesquisa sobre filmes situados entre a autobiografia e o ensaio, gênero híbrido que fala por si mesmo dessa característica dos nossos tempos. Nesses filmes, os autores – termo que renasce com novos contornos após o anúncio de sua morte em meados do século XX – se apresentam em cena com seus corpos, suas vozes, suas histórias. São filmes em primeira pessoa, que confundem realizador e personagem e têm como princípio a aproximação afetiva à narrativa de experiências pessoais.

Para abordá-los, traço uma breve, e incompleta, genealogia das formas de escrita de si em seus vários e interligados gêneros: autobiografia, memórias, ensaio e auto-retrato, passando para o âmbito do audiovisual com os filmes-ensaio e chegando finalmente ao que chamarei de documentários subjetivos. O cinema documentário, campo que inclui tendências e formas narrativas diversificadas, nas últimas décadas vem caminhando em direção a formas híbridas de representação, entre as quais os filmes subjetivos ganham cada vez mais adeptos entre jovens cineastas.

Sem querer determinar uma causalidade simplista para o crescimento dessas formas audiovisuais de escrita de si, pode-se afirmar que o fenômeno está vinculado às novas configurações estabelecidas na relação entre visibilidade e a subjetividade contemporânea. De fato, nosso cotidiano está condicionado por um ver e ser visto constantes, o que torna a produção de imagens um campo de investigação chave para indagações sobre memória, identidade e relação público/privado. Vivemos sob o domínio do olhar, num mundo mediado por imagens técnicas e inundado por elas. As câmeras de vigilância estão por toda parte, ou ao menos a ameaça irônica de sua presença: “Sorria, você está sendo filmado”. Com a chegada dos equipamentos digitais a preços acessíveis, o registro da vida individual e familiar se tornou incessante, quase obsessivo, problematizando os conceitos de memória e de temporalidade.

Assim como, paradoxalmente, a crescente primazia do instante e do tempo real nos leva a um interesse renovado por tudo relativo ao passado que possa nos apontar para algum futuro – vide a atual proliferação de museus, monumentos e até parques temáticos históricos –, o incessante bombardeio de informações públicas que nos alcançam dentro de nossas casas também nos impele a uma aproximação com o nosso próprio passado pessoal.

Para traçar os contornos da subjetividade contemporânea, não há como fugir da discussão sobre as imbricações entre o público e o privado que fazem emergir na atualidade um sujeito performático, em trânsito, com múltiplas identificações, muitas vezes narcísico. Uma subjetividade que, engendrada no olhar do outro, incita permanentemente à performance. Não há mais esconderijos para o privilégio da invisibilidade; esta nova configuração da visibilidade contemporânea devassa qualquer tipo de intimidade pessoal e extingue as delimitações precisas entre as esferas pública e privada. O olhar pela fechadura perde o seu encanto e se expande para as telas, sejam elas pequenas ou grandes, telas de cinema, de televisão, de computadores e até de celulares.

Desses novos limites móveis e fugidios entre o público e o privado, que causam novas formas de interação social, podem surgir interessantes processos de entrecruzamentos que devem ser explorados. A questão é: como problematizar artisticamente essa questão sem cair em mostras de puro exibicionismo? Ao começar a pensar nos filmes que escolhi para abordar, deparei-me com duas impressões opostas: por um lado, a admiração por textos e filmes em que o autor

se coloca em cena, corporalmente ou por meio de seus pensamentos e inquietações, e mostra as contradições de seu olhar sobre o mundo. Por outro lado, a percepção da proximidade dessas obras ao binômio exibicionismo/*voyeurismo* tão presente nas mídias de massa que nos cercam: *reality shows*, revistas de fofocas, *blogs* e autobiografias das últimas celebridades instantâneas. A questão que inicialmente me inspirou foi entender o que diferencia estas duas abordagens.

Ao refletir melhor, porém, percebi que esse primeiro impulso era por demais simplista e que muito mais interessante seria a pergunta contrária: o que têm em comum um filme testemunhal, um diário íntimo trancado a sete chaves, um vídeo-arte de auto-retrato e o *fotolog* de uma vizinha, por exemplo? Ao abordar os dilemas da subjetividade contemporânea, Leonor Arfuch (2002, p.18) sugere a noção de espaço biográfico para dar conta da multiplicidade e do alcance de fenômenos de valorização da experiência própria que toma formas intertextuais. Essa diversidade de estratégias de auto-representação define, de alguma forma, os modos de ser da atualidade, influenciando idéias, comportamentos, hábitos de consumo etc. Embora as narrativas vivenciais e auto-referentes estejam espalhadas na malha cultural da nossa sociedade em forma de autobiografias, memórias, livros de auto-ajuda, auto-ficções, *reality shows*, *blogs*, *fotologs* e afins, o cinema ocupa uma posição de destaque na produção e, principalmente, difusão de modelos subjetivos.

Por isso, o documentário subjetivo deve ser pensado de forma relacional com outras práticas contemporâneas de exposição do eu. Por outro lado, não podemos esquecer da dupla descendência desses filmes, não só do desejo tipicamente moderno de falar si, mas também das experimentações próprias do cinema moderno e de suas vanguardas. Na história do cinema encontramos alguns exemplos de precursores dos filmes ensaísticos e subjetivos, entre os quais vale destacar os nomes de Agnès Varda, Chris Marker, David Perlov e Jonas Mekas, realizadores que alteraram as formas tradicionais do documentário, dando lugar à explicitação do olhar subjetivo do diretor e à possibilidade do aparecimento da dimensão ficcional na encenação de si.

A partir dos anos 90, essa tendência se torna mais forte, com um número cada vez maior de filmes em primeira pessoa. Após assistir a um grande número deles, apreendi uma característica comum a todos: o risco que envolvem. Como veremos mais adiante na análise dos filmes, os dois riscos sempre 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.

Enquanto a idéia de sujeito clássico, centrado e unificado, já não dá conta das experiências fragmentadas da atualidade, as premissas de morte do sujeito preconizadas pelo movimento pós-estruturalista nos anos 60 também se encontram ultrapassadas, nesta que é a época de um retorno revigorado da subjetividade. Da necessidade de pensar o sujeito, e conseqüentemente o autor, a partir de novos pressupostos e necessidades, ao lado da facilidade tecnológica de produzir relatos, imagens e sons de si mesmo a custos reduzidos e do constante estímulo, por vezes exigência, da sociedade contemporânea pela performatização dos sujeitos, surge uma grande quantidade de produções híbridas auto-referenciais.

Nesta dissertação, centro-me em três documentários argentinos que têm em comum um olhar extremamente subjetivo, voltado para as experiências pessoais de seus autores, mas sem perder o interesse por temas coletivos. O social e o pessoal são pensados como noções que mantêm continuidade entre si. De formas distintas, esses filmes são três exemplos de como cineastas da geração argentina pós-ditadura militar lidam com a tensão entre memória familiar e memória nacional.

La televisión y yo (2003), de Andrés Di Tella, oscila entre documentário histórico, sobre o princípio das transmissões televisivas na Argentina, e ensaio autobiográfico, sobre a herança familiar do diretor e sua relação problemática com o pai. Num piscar de olhos, Andrés passa de sua primeira memória televisiva, aos sete anos de idade, às primeiras imagens veiculadas no país, e a seguir a uma seqüência de seu filho vendo desenhos animados. Assim, conjuga na primeira pessoa o cruzamento entre história pessoal, familiar e nacional.

Los rubios (2003), de Albertina Carri, parte de uma experiência pessoal e da abordagem extremamente subjetiva de um tema que é, ao mesmo tempo, uma das grandes feridas da sociedade argentina: a brutal ditadura militar que durou de 1976 a 1983. Os pais de Albertina, militantes e intelectuais de esquerda, foram

seqüestrados quando ela tinha três anos de idade, e essa ausência serve como *leitmotiv* para as reflexões e questionamentos de Albertina, que em seu filme utiliza entrevistas, ficção, animação e até mesmo uma atriz para representar a si mesma.

Com um resultado menos bem-sucedido que os outros dois, *Imágenes de la ausencia* (1999), de German Kral, gira em torno da separação dos pais do diretor, ainda criança, e a ausência do pai durante muitos anos de sua vida. Morando na Alemanha, German mescla essa falta com saudades de sua cidade de origem, Buenos Aires, e volta à Argentina para filmar o reencontro com seu pai e seu país. Extremamente centrado na autobiografia e com uma narração bastante dramática, *Imágenes de la ausencia* encontra trilhas de escape quando passeia por imagens que não se fecham na história pessoal de German.

La televisión y yo, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* são filmes que se fazem no processo, sem certezas ou finais pré-estabelecidos. Levantam questões que dizem respeito ao campo privado da vida de seus diretores, principalmente em relação aos seus pais, mas catalisam discussões que somente poderiam ser suscitadas por meio deles e, de alguma forma, cobram do espectador uma intensa ativação de sua bagagem afetiva e de suas próprias vivências.

Depois de iniciada a escrita da dissertação, perguntaram-me o porquê da escolha de filmes limitados a uma única nacionalidade e, já que fiz essa opção, por que não escolher filmes brasileiros, visto que temos alguns bons exemplos de filmes subjetivos na produção nacional? Devo admitir que minha primeira resposta foi atrelar essa escolha à grande admiração que senti por *Los rubios* desde a primeira vez que o assisti, mas a verdade é que isso não explica porque os outros títulos deveriam ser também argentinos. Passei meses assistindo a todos os documentários argentinos a que tive acesso e inclusive fiz uma viagem à Argentina para pesquisar *in loco*. Dentro do panorama mundial de produção de documentários subjetivos, por que esses três foram escolhidos?

Ao envolver-me com questões da memória, da escrita de si e de imagens auto-referentes, instintivamente privilegiei um recorte temporal e espacial que me permitisse também construir uma espécie de autobiografia própria, pois minha mãe é argentina, eu mesma nasci em Buenos Aires e vim morar no Brasil ainda pequena. Além de visitas constantes a solo portenho, mantenho a fluência da língua e o misto de admiração e curiosidade por seus escritores, sua música, por

seu humor típico, seu histórico engajamento político e, principalmente, pela permanente contradição entre apego patriótico e desejo latente de deixar o país. Entranhar-me em filmes que colocam em questão as formas culturais próprias da Argentina também foi uma forma de me aproximar de códigos que me constituem, recriando fragmentos das minhas próprias lembranças e identificações. Dentro da limitação inevitável que sempre encontramos ao tentar vasculhar nossas próprias razões, sinto que esta é minha resposta mais justa – e coerente com a proposta do trabalho – sobre minhas escolhas.

Estrutura da pesquisa

O eixo temático da pesquisa é a interligação entre a escrita de si moderna, a tradição do cinema documentário e os filmes escolhidos para análise. O trabalho foi, então, dividido em três capítulos que criam, no conjunto, um contorno mais geral do desenvolvimento das narrativas ligadas à subjetividade e, ao mesmo tempo, uma aproximação mais minuciosa a esses filmes específicos.

O primeiro capítulo (*Em direção ao ensaio autobiográfico*) investiga algumas manifestações da escrita de si precursoras dos gêneros auto-referenciais, como os *Ensaio* (1588) de Michel de Montaigne e as *Confissões* (1770) de Rousseau. Estabelecendo a modernidade como condição da própria existência do sujeito histórico e de múltiplas manifestações no espaço autobiográfico, esse capítulo transita entre autobiografia, ensaio e auto-retrato, pretendendo mostrar os possíveis entrecruzamentos e principais características dessas formas narrativas, mais tarde pinçadas pelo cinema.

O segundo capítulo (*Cinema subjetivo e seus documentos*) examina o campo cinematográfico, especificamente o cinema documentário, problematizando sua tradicional vinculação com uma pretensa verdade e com um suposto acesso direto ao real. Traça um breve histórico dos movimentos documentaristas do século XX a partir da classificação proposta por Bill Nichols em seis diferentes modos de representação. O objetivo aqui é ressaltar a pluralidade de escolas e tendências em que o cinema documentário já se desdobrou, chegando ao momento de grande hibridação que funda o cinema subjetivo. Por fim, discute as diversas caracterizações do documentário performático – ou ainda autobiográfico, ensaístico, subjetivo, numa profusão de

nomes que mostra a dificuldade de classificá-lo – e a convergência de recursos técnicos e expressivos e as influências que o compõem. Ao final, apresenta breves descrições de alguns filmes precursores dessa tendência.

O terceiro capítulo (*Filiações – memórias do presente*) parte da análise dos três filmes já citados (*La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia*), investigando seu duplo movimento de olhar para dentro de si, marcadamente pela narração em *off* em primeira pessoa, e de olhar para fora, vinculando-se à memória coletiva de seu país, a Argentina. Optei por apresentar os filmes separadamente, mas discutir as questões suscitadas por eles sempre de forma relacional.

O interesse pelo documentário subjetivo vem crescendo marcadamente nos últimos anos, mas ainda assim é escassa a literatura sobre o assunto. Além disso, encontrei uma bibliografia dividida em dois campos: de um lado alguns livros, dissertações e teses que têm como tema o cinema documentário, ou mesmo o performático, e que se fecham na problemática específica desse domínio. Por outro lado, publicações que discutem de modo geral as formas midiáticas de narrativas do eu, principalmente as veiculadas pela Internet, sua temporalidade e sua específica relação entre público/privado. Por isso, mesmo que em forma de abordagem inicial, pareceu-me relevante refletir sobre esses campos de forma integrada. O documentário subjetivo, como fenômeno próprio dos processos da subjetividade contemporânea e devedor da escrita de si moderna, não apenas trouxe um novo fôlego ao documentário, como conjuga em si inúmeras possibilidades políticas e poéticas provindas da literatura, da ficção, das narrativas da memória etc.

Assim, o giro subjetivo e a ênfase biográfica marcam o mercado contemporâneo de bens simbólicos, priorizando o ponto de vista da primeira pessoa e as narrativas de experiências pessoais. Com a crescente espetacularização da vida privada, a atividade artística tem em suas mãos a possibilidade de criar uma forma auto-reflexiva de expressão, capaz de manter um olhar crítico sobre sua própria performatização. Partindo da constatação de que a subjetividade contemporânea encontra-se num momento de impasse e transformação, marcado pela visibilidade de narrativas de si e pela exposição da intimidade, pretendo com este trabalho examinar a potencialidade expressiva que essa configuração artística traz em seu bojo.



Figura 1 - La televisión y yo

2 Em direção ao ensaio autobiográfico

2.1. A escrita de si

Podemos dizer que a principal característica do espaço biográfico é sua diversidade formal, que não se restringe a um somatório de gêneros literários e derivados, mas se caracteriza como o próprio horizonte de inteligibilidade do cenário contemporâneo, onde se constrói uma subjetividade plural e dialógica¹. Antes de Leonor Arfuch, Philippe Lejeune criara o termo espaço autobiográfico, como veremos mais adiante, e Nora Catelli dedicou um livro com esse mesmo título, em 1991, à discussão dos gêneros autobiográficos e de sua teorização no âmbito literário, não incluindo outros suportes e manifestações midiáticas.

O espaço biográfico tem como fio condutor a memória, seu funcionamento e temporalidade próprios, e como principal atributo o convite à intimidade. Público/privado/íntimo, ficção/documento, autobiografia/autorretrato/ensaio, o espaço biográfico é constituído por discursos complexos e paradoxais, não apenas dicotômicos, que têm como potencialidade a mobilização sensível e intelectual de seus receptores, interpelados por um sujeito que expõe seus próprios limites e a impossibilidade de alcançar uma definição absoluta e verdadeira de si mesmo e do mundo.

Imersos neste vasto campo do espaço biográfico, caracterizado pela exaltação do vivencial, e certamente flertando com muitas outras formas de escrita de si, a principal filiação dos filmes que abordo neste estudo se encontra entre a autobiografia e o ensaio, ambos gêneros tendencialmente literários e nascidos nos braços da modernidade. Podemos falar então de **ensaio autobiográfico**, uma junção da estratégia de deriva do pensamento tipicamente ensaístico ancorado em

¹ Noção apresentada por Leonor Arfuch, que tem como base o pensamento do russo Mikhail Bakhtin sobre Dialogismo e as relações dialógicas como princípios constitutivos da linguagem.

referências biográficas e uma memória afetiva próprios da autobiografia. A aproximação entre literatura e cinema, aqui, não se pretende direta ou literal, mas condizente com a escolha de uma abordagem transversal que assume a impossibilidade de compreender domínios artísticos e culturais como processos autônomos e fechados em si. Além disso, o jovem cinema recém completou seu primeiro centenário, mais uma razão para buscarmos em outras bandas as formas narrativas que até hoje influenciam a linguagem audiovisual.

Não é por acaso que alguns dos cineastas que iremos pesquisar falam de uma cine-escritura, em referência ao artigo de Alexandre Astruc *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*, de 1948. A câmera-caneta é prevista por Astruc como um novo rosto da vanguarda cinematográfica, o anúncio de uma era em que o cinema poderia ser pensado como meio de expressão de qualquer setor de pensamento. Ela concentra no autor (diretor/roteirista/produtor) todas as funções, já que é em seus “escritos diretos sobre a película” que Astruc considera estar o futuro do cinema, muito distante do cinema-espetáculo.

Se no Brasil e em toda a América Latina o cinema ainda luta para ter uma produção contínua e consistente e um público fiel, descambando freqüentemente para produções comerciais – em seu pior sentido – e forteente vinculadas aos modelos estrangeiros de *blockbusters*, há felizmente muitas exceções que nos fazem acreditar no cinema como expressão de um pensamento experimental, como o que Astruc idealizara.

Sandra Kogut é diretora de *Passaporte húngaro*, um dos filmes que melhor representa os documentários subjetivos brasileiros da última década. O filme trata da busca de Kogut para conseguir a nacionalidade húngara, herdada de seus avós, que fugiram na Segunda Guerra para o Brasil. Ela nos leva a acompanhar suas tentativas de enfrentar os enormes entraves burocráticos para que alguém que não fala húngaro possa conseguir essa nacionalidade, embora fique claro em diversos momentos que é exatamente isso que faz o filme acontecer: Kogut inclusive nos acena para o fato que teria sido muito mais fácil consegui-la diretamente do Brasil. Sobre esse diário de viagem, um ensaio sobre os cruzamentos da identidade pessoal, familiar e nacional, Sandra Kogut declarou em uma entrevista, lembrando Astruc: “Sempre achei que a câmera podia ser uma caneta, ou vários tipos de objetos portáteis e cotidianos”.

Também vale destacar o primeiro título dado por Andrés Di Tella ao filme que pesquisamos aqui, *La televisión y yo: Apuntes para um film sobre la televisión* e o subtítulo que acabou acompanhando o título definitivo: *notas en una libreta*. Segundo o diretor, ambos os nomes são diretamente influenciados pelo filmes de Pasolini e pelo universo borgeano², porque se trata de escrever esboços e apontamentos para um filme futuro que na realidade nunca existirá: o filme é essa própria escritura esboçada.

Como em *Los rubios*, quando Albertina Carri, em voz em *off*³, explica à sua reduzida equipe como quer filmar o próximo plano, com indicações de uma panorâmica que parte da imagem de uma câmera de vídeo e termina num *close* da atriz, que inicia por declamar, por sua vez, um texto em primeira pessoa como se fosse a própria Albertina falando do assassinato de seus pais. Plano que em nenhum momento do filme se realiza desta maneira: apenas como discurso verbal da diretora para sua equipe.

Ora, é claro que há muitas referências literárias nesses filmes – que não por acaso muitos chamam de cinema autobiográfico ou filme-ensaio –, mas há também uma discussão sobre o dispositivo posto em ação em cada obra, literária ou cinematográfica, que deve ser considerado e analisado, até mesmo porque é intrínseco à escrita de si um olhar auto-reflexivo que interroga suas próprias possibilidades de produção e as explicita.

Portanto, não vamos trabalhar no interior dos gêneros existentes, mas perscrutar, nas fronteiras de alguns deles – autobiografia, auto-retrato, ensaio –, as características exportadas da literatura para o cinema subjetivo e aquelas que não existiam antes. Para melhor compreender o campo em que a escrita de si ganha forma, convém conhecer algumas teorias e marcos históricos de seus diferentes gêneros.

O discurso auto-referente encontrou na história da cultura ocidental diversos meios de expressão, mas é com a modernidade que a narrativa da trajetória de uma vida, e a própria existência do sujeito histórico, ganham valor em múltiplas manifestações: diários íntimos, confissões, memórias, todas incluídas no que

² Referente a filmes como *Appunti per un film sull'India* do cineasta italiano e ao escritor argentino Jorge Luis Borges. (Depoimento dado por Andrés Di Tella no livro *Andrés Di Tella: Cine documental, archivo personal*, 2006).

³ Voz vinda de fora da imagem, não sincrônica a ela, sobreposta posteriormente na edição.

estamos chamando de espaço biográfico. Não é à toa que o espelho aparece entre os séculos XV e XVI, início de uma modernidade que institui o indivíduo como modelo e referência.

A decadência dos modelos de representação coletiva e a secularização da história trazem uma valorização das experiências pessoais e dão aos seus relatos uma dimensão psicológica desconhecida na Antigüidade. É a partir do Renascimento que surge uma literatura da interioridade acompanhada do reconhecimento das idiosincrasias individuais, com o eu tendo uma existência independente de alicerces externos.

Desde então, com especial destaque a partir do século XVIII, o indivíduo adquiriu privacidade, autonomia, estudos, legislação, meios de expressão. Estes, inclusive, estão no cerne do que chamamos de era moderna, época em que as formas de subjetivação se encontram entre as maiores frentes de lutas e espaços de resistência cultural.

A modernidade contém em si uma configuração de um sujeito auto-referencial constituído por práticas psicológicas e de interiorização que plasmam os processos públicos e coletivos, outrora soberanos. Sempre na berlinda cultural e política, a subjetividade foi abordada por grandes modelos de interpretação teórica acerca de suas funções, problemáticas e representações (marxismo, psicanálise, com especial ênfase no lacanismo, estruturalismo etc). Entretanto, a partir da crise epistemológica pós-estruturalista de finais do século XX, surgiram novas interrogações sobre as delimitações do sujeito e o conceito de verdade, noções decisivas neste projeto de pesquisa sobre textos e filmes auto-referenciais.

O que está em questão é a contingência do encontro entre o sujeito e o mundo. Quando o indivíduo psicologicamente orientado adquire a convicção histórica de sua existência e passa a cultivar sua subjetividade, a literatura insere a primeira pessoa como presença singular no mundo. Ou seja, não podemos falar de literatura da interioridade, nem mesmo de individualidade, antes do início da época moderna, já que os modelos coletivos de atuação religiosa ou política imperavam sobre um eu carente de dimensão psicológica.

No livro *Sociedade e discurso ficcional*, Costa Lima dá exemplos de textos auto-referentes anteriores ao Renascimento, mas que não podem ainda ser chamados de autobiográficos, pois não possuem indícios de introspecção. O

primeiro deles é *Abelardo e Heloísa*, escrito entre 1132 e 1136, que apresenta o indivíduo apenas como realidade empírica, sem manifestar quaisquer conflitos psicológicos, ou ainda *Secretum*, que Petrarca escreveu em 1343, onde já há indícios de introspecção, mas ainda muito voltada para o divino, carente de uma secularização da experiência intelectual e da conduta de vida.

Noções como segredo, solidão, leitura silenciosa e espaço privado não faziam sentido algum até fins do século XVII, quando vemos explodir com força uma recém nascida subjetividade que jorrava sobre o papel como querendo fixar seu direito a pensamentos íntimos. É claro que, anteriormente à proliferação de diários íntimos, era comum a prática da escritura epistolar, forma escrita que já incluía um outro ao qual se destinava, porém os diários e autobiografias iniciam uma forma discursiva que leva a noção de individualidade a outro patamar.

Eis um paradoxo, que, mutante, se mantém até hoje. Com a modernidade, o indivíduo e suas questões íntimas foram ganhando cada dia mais destaque, porém os gêneros auto-referenciais, confessionais, da escritura íntima, sempre estiveram apartados da grande literatura, deixados nas periferias das narrativas dignas de estudos literários e talvez por isso mesmo adquiriram tantas formas e ramificações. Na passagem do século XX ao século XXI, ápice do interesse – por vezes obsessão – pela esfera do privado, quando os maiores índices de audiência televisiva em todo o mundo são dos muitos *reality-shows* veiculados como o paraíso dos *voyeurs*, no meio cinematográfico as produções de documentários subjetivos ainda são algo menor, um fenômeno interessante, porém periférico. Mais uma vez se insinua a constatação de que talvez isso seja uma benção criativa, que permite a essas experimentações audiovisuais ganhar contornos variados e livres.

2.2. Princípios da autobiografia

Logo no início da época moderna, no século XVI, temos com Montaigne e seus *Ensaio*s o gesto inaugural da escrita em primeira pessoa e no século XVIII o surgimento da escrita autobiográfica, que se converteu em um modelo seguido até

os dias de hoje, enquanto o ensaio aparece em alguns casos mais isolados. Sem seguir uma ordem cronológica, prefiro primeiramente traçar linhas gerais sobre a autobiografia, passando então para o ensaio, pois este nos dá mais trilhas para que depois sigamos ao que chamamos de filmes-ensaio.

Vejam os primórdios da autobiografia, gênero canônico no qual se produzem narrativas identitárias há pelo menos três séculos, centradas numa vida particular que inevitavelmente deixa entrever outras vidas, com suas características familiares, geracionais e locais, numa busca incessante de deixar pegadas e garantir uma singularidade.

As *Confissões* (1770) de Rousseau, obra fundadora do gênero autobiográfico, conjugou a escrita em primeira pessoa dirigida a um destinatário e o discurso prototípico de revelações íntimas de segredos e situações marcantes de uma vida, apresentando a necessidade de se ver livre das opressões sociais (que mais tarde Foucault chamaria de sujeições) e opor a individualidade ao entorno social.

A grande inovação de *Confissões* é sua tentativa de oferecer ao leitor um eu transparente através do qual fosse possível enxergar os conflitos internos e as verdadeiras motivações de seu protagonista. Rousseau, por um lado, não tentava esconder seus segredos mais vis, mas por outro lado deixava claro que sua intenção de sinceridade absoluta é inatingível. Rousseau é marcado também por um individualismo que hostiliza o mundo em que vive, repleto de hipocrisias, mas ao mesmo tempo se mostra como um homem comum, que erra e sofre como todos os demais.

A autobiografia, desde seu início, nos fala de situações cotidianas, explora os detalhes da vida caseira, lembranças de uma infância longínqua, embora nunca perca de vista a idéia de protagonismo histórico, da exaltação dos grandes feitos empreendidos pelo autobiografado. Essa idéia já havia sido posta de ponta-cabeça nos *Ensaio*s de Montaigne no século XVI, que escrevia em primeira pessoa, buscando temas cotidianos de sua vivência, e é também um ponto chave da problemática que muitos dos documentários subjetivos latino-americanos de diretores filhos da geração dos anos 60 colocam: a voz daqueles que não foram protagonistas, que lidam com os fracassos e conquistas de seus pais e os desdobram em novas configurações e temáticas.

Costa Lima também aponta *Confissões* como o paradigma da autobiografia moderna ao se interrogar sobre o estatuto do gênero autobiográfico enquanto “forma historicamente reconhecida de comunicação, seja literária ou não” e sobre os discursos que o atravessam, não pondo em questão sua pretensão de veracidade. Rousseau marca um novo lugar para o autor, que empreende uma busca de auto-descrição livre de quaisquer máscaras sociais, e principalmente para o leitor, sentencioso e exigente de uma coerência das motivações do eu do autor desde a sua infância.

O novo lugar destinado ao leitor é então o de juiz, embora o próprio Rousseau entenda como é problemático, numa posição tipicamente moderna, considerar-se esses escritos como documentos, almejando uma transparência inatingível. A posição discursiva individualizada que o eu adquire, principalmente a partir do século XVIII, é definida pela inter-relação entre o sujeito e o mundo. Na história, este sujeito atravessa experiências calcadas em coordenadas histórico-culturais, enquanto na ficção ele aparece como um suporte de invenção.

Nas autobiografias se dá a construção de uma identidade pretensamente unívoca, coerente em todas suas ações, na qual a individualidade se apresenta como uma identidade constante que permite que vejamos a nós mesmos como únicos. Contra uma visão da autobiografia presa a uma referencialidade histórica e à certeza (ou necessidade) de uma identidade, pode-se pensar que a autobiografia gira em torno de um eu construído por um outro, o que levar a crer que, mesmo nos textos em que o autor apresenta uma tentativa de relatar sua vida cronologicamente, na verdade ele está tecendo uma forma de auto-interpretação:

“Não, a autobiografia não pode ser tomada como um documento histórico, pois é apenas o testemunho do modo como alguém se via a si mesmo, de como formulava a crença de que era o outro que atendia pelo nome de eu (...)” (Costa Lima, 1988, p.294).

A autobiografia se situaria então no diálogo entre essas duas posições, por depender da formação e do depósito de imagens tornadas memória, não se prestando à história nem se entregando à ficção. Encontra então sua maior singularidade: engendrar-se na certeza da existência de um leitor, mas nunca permitir a este a plena partilha de seu universo.

Apenas como curiosidade, atentemos para a definição de autobiografia do Dicionário Houaiss: “narração sobre a vida de um indivíduo, escrita pelo próprio,

sob forma documental ou ficcional”. A ambigüidade sempre esteve presente neste gênero que é intrinsecamente fronteiro, embora muitos ainda não o vejam assim.

A abordagem de Costa Lima, que localiza a autobiografia entre a história e a ficção, enquanto formas discursivas próprias, desloca o incensado conceito de “pacto autobiográfico” do teórico francês Philippe Lejeune. Para falar de autobiografia nos termos da teoria literária é preciso citar Lejeune, que teve como preocupação central em toda sua obra teórica a construção de uma definição formal para o gênero autobiográfico em suas diversas manifestações culturais. Lejeune propôs o conceito de pacto autobiográfico como forma de delimitar as fronteiras entre autobiografia e ficção a partir de sua forma de leitura. O leitor teria o pacto como garantia de uma atitude sincera do autor/narrador/personagem ao relatar sua vida. Essas idéias foram apresentadas por Lejeune em 1975 com a publicação de *O pacto autobiográfico*, mais tarde retomadas por ele, em 1983, em *O pacto autobiográfico (bis)*.

Lejeune, um dos maiores nomes dos estudos autobiográficos, tinha como preocupação central em sua pesquisa postular uma definição para o gênero e uma garantia de identidade daquele que escreve, fiando-se na premissa de que é possível aplicar determinadas regras para localizar o texto autobiográfico e que este é por si só referencial; ou seja, o nome próprio do autor garantiria a existência de uma pessoa real e identificada. Sua definição é dividida em quatro categorias: a forma linguística, narrativa em prosa; o sujeito, história individual; a situação do autor, autor e narrador idênticos; e a posição do narrador, narrador e personagem idênticos e narração retrospectiva.

Como base de suas reflexões, a grande contribuição de Lejeune foi considerar a autobiografia também uma forma de leitura, e não somente de escrita, por exigir um pacto entre o autor e o leitor. Entretanto, sua definição da autobiografia como “um relato retrospectivo que uma pessoa real faz de sua própria existência, acentuando sua vida individual e, particularmente, a história de sua personalidade” necessariamente faz convergir a tal ponto a identidade entre o autor, o narrador e o personagem, que o leitor tem a liberdade de duvidar da veracidade do enunciado do que está escrito, mas nunca dessa tríplice identidade acordada. Isto nos autoriza a perguntar:

Como o leitor poderia questionar o quão real é uma pessoa (ao mesmo tempo autor, narrador e personagem)? Como avaliar o conceito de realidade numa

narrativa que, inevitavelmente, inclui em si o ‘ficcional’, mesclando memória e fabulações?

Contra-pondo-se à perspectiva normativa de análise autobiográfica de Lejeune, em *Autobiography as de-facement* (1979), Paul de Man afirma a inutilidade de tentar apreender a autobiografia por meio de definições e regras e definir quais obras se enquadram ou não em tal classificação. De Man vai além ao não pensar a autobiografia como um gênero literário e questionar o horizonte de verdade como critério de diferenciação desse tipo de textos. “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.”⁴

Embora Lejeune tenha posteriormente alargado o uso do termo autobiografia e mesmo usado pela primeira vez o termo “espaço biográfico” aqui adotado em referência a novas e expandidas formas de discursos auto-referentes, inclusive de experiências cinematográficas⁵, o pacto que nos interessa pesquisar não tem qualquer relação com a veracidade e a comprovação de uma identidade, como o proposto por Lejeune, mas com a construção do sujeito durante o processo de relatar-se e o reflexo desse processo na própria identidade do leitor.

Se nos afastarmos então da questão puramente identitária e do culto ao passado, iremos nos aproximar cada vez mais de desdobramentos da autobiografia clássica em terrenos como o auto-retrato, o ensaio e outras formas de escrita de si não nomeadas como um gênero próprio, mas que mesclam características da autobiografia, da ficção, da meditação, do diário etc.

Assim, podemos falar de escritas de si em vez de separar em gêneros diferentes formulações de discurso auto-referentes, e da impossibilidade constitutiva de se retratar o eu sem recriá-lo durante o processo. Muitos artistas modernos e contemporâneos contribuíram com esse debate ao trazer à tona outras formas de narrativas auto-referentes não limitadas ao relato de suas próprias vidas, textos/filmes/fotografias/performances em que o autor se expõe de alguma forma, mostra suas intenções, seus pensamentos, “pinta seus sentimentos”, e assim

⁴ “Então, a autobiografia não é um gênero ou uma modalidade, mas uma figura de leitura ou de compreensão que ocorre, em diferentes graus, em qualquer texto.” (De Man, 1979, tradução minha).

⁵ Em 1987, Lejeune escreve um artigo chamado “Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire”, no qual amplia a esfera do autobiográfico para todo texto onde transpareça a intenção do autor em expor seus pensamentos.

transforma as motivações e a configuração de um leitor/receptor/participante cada vez mais subjetivado.

2.3. Alteridade e subjetividade em construção

“A vida é um movimento desigual, irregular e multiforme.”
Montaigne

Infelizmente, não há nada mais comum que adotarmos vícios de pensamento para encontrar relações fáceis entre diferentes instâncias; por isso, é tentador pensar de maneira evolucionista, marcando o século XVIII como o reinado da autobiografia clássica, diretamente vinculada a um sujeito unívoco e metafísico, que se centra na certeza de uma identidade e na veracidade dos fatos de sua vida relatada. E contrapor a isso experiências narrativas auto-referentes contemporâneas como aquelas que pressupõem um sujeito fragmentado e uma não-linearidade temporal: enfim, uma concepção intersubjetiva de expressão de si.

Para não cair nessa premissa, melhor não considerar apressadamente que qualquer tipo de narrativa cronológica de uma vida é algo ultrapassado ou não pode conviver com traços metafóricos ou fragmentários de um auto-retrato, até porque, como já vimos, a autobiografia permite uma instigante alternância entre história e ficção. Mais interessante será buscar outras formas narrativas que tenham deslocado o discurso autobiográfico em seu próprio meio.

De maneira que iremos desconfiar das explicações mais fáceis e prestar atenção às variadas e múltiplas formas e características que a escrita de si apresentou em diversos momentos e que podem ajudar-nos na composição e compreensão da sorte de ensaio autobiográfico que emerge no cinema documentário nos últimos vinte anos.

Uma subjetividade ao mesmo tempo fragmentada e múltipla encontra voz em diversos discursos não essencialistas, caracterizados por processos de co-invenção do sujeito pela escrita e vice-versa, desde os princípios da época moderna. Não se trata de um sujeito que, ao chegar em idade avançada, decide puxar pela memória – e confirmar nos documentos guardados – toda a história de

sua vida, destacando os momentos marcantes, representativos de uma personalidade que lhe dê gosto imaginar que é a sua. Trata-se de um sujeito certo de sua incapacidade de definir quem é, mas que busca por meio do processo de escrever (ou filmar) conhecer (e cuidar) a si mesmo em sua multiplicidade. É de suma importância destacar que muitas dessas estratégias discursivas atuais derivam de exemplos dos últimos quatro séculos de literatura que, em alguns casos, são anteriores ao período do surgimento da autobiografia.

Em *Toward an anti-metaphysics of autobiography* (1993), Julia Watson critica o modelo tradicional de autobiografia iluminista, cunhado no século XVIII e centrado em um sujeito unívoco, e busca um novo modelo autobiográfico – dialógico e vinculado a um sujeito histórico. Utilizando um tom predominantemente negativo direcionado à autobiografia clássica, Watson busca exemplos de alternativas discursivas autobiográficas em obras porta-vozes de novas subjetividades que, segundo a autora, criam a escrita auto-referente de modo dialógico e fragmentário: *Confessions of an english opium eater* (1822), de Thomas De Quincey, *The notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910), de Rainer Maria Rilke, e, pioneiramente, os *Ensaio*s de Montaigne (1588), obra em que nos deteremos, fundadora de uma escrita que se perfaz no próprio processo, que fala de si para falar dos outros, que se ensaia. Emprego aqui o verbo ensaiar como uma tentativa de experimentar a si e ao mundo por meio da narrativa. Entre as estratégias narrativas que Watson cita, resalto a não linearidade temporal, o uso da metáfora, de colagens e da fragmentação.

Sobre as novas narrativas autobiográficas, Watson destaca a contínua relação que estabelecem entre memória pessoal e coletiva, partindo de um processo intersubjetivo e contextualizado historicamente. Se Andrés Di Tella, por exemplo, pretendia inicialmente produzir um filme sobre a história da televisão Argentina, logo, inevitavelmente, esse percurso o levou à história de sua família, à sua relação específica com o pai e o trouxe de volta à interrogação sobre as formas de comunicação em seu país. Daí surgiu o filme *La televisión y yo*.

Podemos pensar em modelos alternativos de autobiografia, que deslocam sua narrativa e o próprio conceito de subjetividade dela derivado; o sujeito passa a ser pensado de forma relacional, já que sua singularização não se situa no próprio indivíduo, mas em suas interações com os outros e com o mundo. O eu se mostra em suas múltiplas pertencas, assumindo o trânsito entre os diferentes sistemas

simbólicos que o compõem a partir de suas próprias experiências e memórias. Como isso é percebido nos filmes?

German Kral é aspirante a cineasta desde muito jovem, e é assistente de direção de Win Wenders, e também é um filho abandonado por seu pai ainda criança, e ainda é um argentino saudoso de suas referências culturais. Filmou *Imágenes de la ausencia*. Andrés Di Tella é um renomado diretor de documentários, e também é neto de Torcuato Di Tella e seria o herdeiro do grande império industrial Di Tella, e ainda tem ascendência indiana. Por fim, Albertina Carri lança seu grito de protesto: “Não sou somente filha de desaparecidos, também sou diretora de cinema, deixem-me ser outras cosas, liberem-me dessa carga. Sempre vou ser filha de desaparecidos, até o dia da minha morte, mas também vou fazer muitas outras coisas”⁶. Ela dirigiu *Los rubios*. Nos três filmes a explicitação da rede de fragmentos que atravessa o sujeito expõe um agenciamento político que dá voz à multiplicidade de referências que nos constitui.

Em *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção*, Daniela Versiani define os gêneros literários auto-referentes (autobiografias, diários, memórias, auto-retratos etc) como discursos de construção de *selves* que criam um circuito comunicativo de negociações e identificações entre sujeitos. Em diferentes momentos, desde o século XVI até hoje, esses textos e seus autores estiveram constantemente assombrados pelos perigos do narcisismo e da busca por uma referencialidade inatingível. Alguns se deixaram enredar pela ilusão de estarem enraizados em um eu fixo e imutável, mas outros se aproximaram do que se poderia chamar de heterobiografias (ou alterbiografias?).

São discursos que englobam a alteridade e se interessam pelas contradições inerentes à proposta de falar de si. Isto porque os discursos que dão voz a diversas subjetividades ainda se encontram no espaço autobiográfico, embora por meio de modelos distantes da autobiografia clássica. *Los rubios*, *La televisión y yo* e *Imágenes de la ausencia* se encontram em etapas distintas de distanciamento do modelo autobiográfico tradicional e de uma subjetividade não reduzida ao eu e ao culto ao passado, mas considero que os três filmes caminham nessa direção dentro de suas estratégias, e possibilidades, específicas.

⁶ Ver entrevista completa com Albertina Carri no Anexo (p.132-137).

Sinto não poder precisar exatamente que direção é essa – até porque a inexistência e maleabilidade são suas marcas distintivas –, mas certamente acercam-se do auto-retrato e do ensaio, que, antes de gêneros ou deslocamentos da narrativa autobiográfica, se caracterizam como formas de um pensamento experimental⁷, como tentativas de experiências de si e do mundo por meio de uma escrita polifônica.

Todos os autores que pesquisamos sobre a temática da escrita em primeira pessoa, íntima, apontam Montaigne e seus *Ensaio*s como precursores de uma escrita funda(dora)da no/do sujeito individual – alguns chegam mesmo a chamá-lo de inventor da intimidade –, e parece legítimo, então, vinculá-la a uma forma de subjetividade própria ao fim do século XX, assumidamente aberta, contraditória, fragmentada, fluida.

Se pensarmos o ensaio no decorrer dos últimos quatro séculos, veremos que Montaigne, ao escrever sua obra, foi o pai de uma forma que, como já explicita seu título, é plural e engendrada na tentativa, no esboço, na divagação. Cada escritor que posteriormente se propôs a essa aventura teve que criar sua própria inflexão ensaística, seja na literatura ou no cinema, devido à impossibilidade de se definir as características do ensaio. Muitas vezes, ainda, o termo ensaio é usado para fins absolutamente distantes do gesto inaugural de Montaigne, como o costume atual de designar como ensaio qualquer monografia acadêmica, desde *Ensaio sobre as tecnologias digitais da inteligência* ou *Ensaio sobre a tristeza*, até *Ensaio de imunização oral de camundongos* ou ainda *Ensaio sobre o cultivo de tilápia do Congo*.⁸

Nascido e batizado no século XVI, o ensaio escapa do discurso escolástico impessoal. Em *Limites da Voz*, Costa Lima define o gesto inaugural de Montaigne como o ponto zero entre os antigos e os modernos quanto à autonomia do eu, e associa aos *Ensaio*s e à sacração do indivíduo inscrito em si a emergência da literatura moderna, que se contrapôs às belas-letas do Renascimento. Por mais que utilize frequentemente exemplos como recurso para a apresentação de um determinado tema, Montaigne se opõe à exemplaridade típica da Antiguidade que

⁷ Idéia desenvolvida por Silvana Rodrigues Lopes em *Do ensaio como pensamento experimental*. In: Siqueira, 2006.

⁸ Apesar do efeito de humor causado por tais títulos, todos esses trabalhos realmente existem.

permitia enxergar, no particular, regras para o geral. Outro paradigma negado por Montaigne é o relato de sua vida em tom autobiográfico, já que ele próprio descreve seu método de escrita como errante, repleto de acidentes do vivido. Quando Montaigne lança mão do registro de um fato pessoal e cotidiano, este serve como impulsor de uma reflexão que vai além do acontecimento em si, pois “em verdade o homem é de natureza muito pouco definida, estranhamente desigual e diverso” (Montaigne, I, p.14).

Aos 38 anos de idade, Michel de Montaigne se retirou de seus cargos públicos para viver sozinho, em sua propriedade, imerso no mundo das letras, dedicando seus escritos ao amigo morto Étienne de La Boétie. Marcado por essa ausência, Montaigne tenta extrair do vazio um retrato de si mesmo, já que não encontra subsídios para fazê-lo do amigo ou da amizade que tiveram – apenas da falta que esta faz ao sujeito que escreve. Costa Lima indica o vazio encontrado na própria escrita e atualizado por ela como a base dos *Ensaaios*. Certamente, o sujeito em Montaigne não é pleno, vive da falta. No ensaio *Do Exercício*, um dos primeiros a referir-se a experiências pessoais, o eu é tematizado a partir da experiência de perda de consciência numa queda de cavalo e da sensação de perda dos sentidos (de si). Mas por mais que Montaigne tenha como objetivo último conhecer-se a cada momento, reconhece as dificuldades inerentes a tal empresa:

“Sou muito ignorante do que me diz respeito. Admiro a segurança e a expectativa que todos têm de si, sendo que não há praticamente nada que eu saiba que sei, nem que ouse garantir que possa fazer. (...) tão em dúvida sobre mim como sobre qualquer outra coisa.”(II, p. 453).

Se à primeira vista essa ausência pode parecer um simples pano de fundo de contextualização da produção de Montaigne, numa leitura mais atenta percebemos que a perda, o vazio, é o que gera a própria escrita e constitui esse sujeito consciente de sua fragmentação. Ao estudar a sacração do indivíduo por Montaigne, Costa Lima ressalta as fissuras inerentes a essa concepção moderna, tanto do sujeito quanto da própria literatura. Um vazio, constitutivo do sujeito em processo de auto-escritura, que desloca a idéia do sujeito criador da totalidade de sua obra por aquele que também é criado por ela. Um vazio que, ao invés de ser encoberto como em grande parte das biografias literárias e cinematográficas, é explicitado e co-habitado pelo próprio realizador, tanto nos *Ensaaios* como em alguns filmes auto-referentes que iremos analisar.

Para Costa Lima, nos *Ensaaios* “a forma constitui o ímã que o fecunda”, questão de extrema importância para nossa discussão, pois sua forma influenciou a de todas as obras ensaísticas escritas posteriormente – embora cada uma delas recrie essa forma de uma maneira própria – e se engendra a partir da busca e conseqüente frustração dos ideais do eu e do retrato, sempre constituídos pelo vazio implicado na escrita. Os *Ensaaios* não é epistolar, pois não tem um destinatário definido, não é filosofia, pois não segue qualquer esquema canônico, nem é autobiografia, pois não confia na própria memória como índice referencial.

Em seus primeiros textos, no início da década de 1570, Montaigne ainda buscava escrever de acordo com as regras escolásticas, com passagens regulares e divididas por assuntos, recheadas de exemplos. Já no livro III, presumidamente escrito entre 1583 e 1585, como chama a atenção Pierre Villey em suas observações introdutórias ao capítulo V – *Sobre versos de Virgílio* –, Montaigne se permite perder-se em digressões, deixando livres sua imaginação e suas idéias, como nas conversas entre amigos. Há uma tentativa de se afastar de certas amarras da linguagem escrita, uma aproximação com a linguagem mais cotidiana: “Falo com o papel como falo com o primeiro que encontro” (III, p.5). Percebe-se, assim, que a forma que define os *Ensaaios*, que vai se aproximando cada vez mais de um auto-retrato, é constituída no decorrer da escrita, como num processo de gradual encontro com uma forma de escrita própria.

A situação que se estabelece no Romantismo com a consagração da literatura, quando o ensaio tem expansão e popularidade bem menores que a autobiografia, parece reforçar a hipótese de que esta esconde um vazio que o ensaio insiste em deixar aparecer, e por isso mesmo é um gênero afastado das estantes de *best-sellers* (Costa Lima, 2005, p.93). Sem pretender trabalhar sobre simples contraposições, podemos dizer que o ensaio, distanciando-se das outras formas de escrita íntima e testemunhal, cresce a partir do incerto, da impossibilidade. Se bem que isto pode nos levar de volta à questão do vazio, podemos pensar também na idéia de fracasso. O fracasso inevitável da memória. O fracasso do escritor ao retratar-se.

Andrés Di Tella considera o fracasso como motor de sua produção cinematográfica, desde o seu desencanto com o documentário tradicional, em suas malogradas tentativas de falar da história com H maiúsculo, passando pelos fracassos políticos argentinos (tema de praticamente todos os seus filmes), o

fracasso de sua família, que perdeu o comando de um verdadeiro império industrial, até seu fracasso pessoal como realizador, ou, melhor dizendo, sua abertura ao fracasso como realizador, pois, segundo Andrés, “ultimamente estou cada vez mais resgatando essa idéia do filme-ensaio como possibilidade de erro” (Firbas e Monteiro, 2006, p.49).

A partir de alguns trechos dos *Ensaaios* de Montaigne, Costa Lima apresenta uma interessante inversão, e conseqüente fracasso, do que ele chama de ideal do eu e do ideal do retrato, ambos substratos da escrita ensaística e temas chave para nossa discussão. Do primeiro, se espera uma constância de si contida em seu próprio íntimo, onde, sem testemunhas, encontra-se a objetividade e a resistência aos nossos maiores temores. Entretanto, quando se refere à realidade, na qual acidentes e indecisões aparecem no lugar de um ideal de constância, Montaigne se obriga a assumir a heterogeneidade e multiplicidade que constroem um eu passível de ser retratado. Assim, a constância somente ganha sentido quando submetida à força do hábito e do costume, fatores agregadores da ação individual frente à impossibilidade do ideal do eu. Ou seja, Montaigne acaba por reconhecer as falhas e fissuras encontradas no sujeito, que para se fazer homogêneo precisa do costume para se tornar viável.

Quanto ao ideal do retrato, o que Montaigne busca retratar é sua própria interioridade, desviando o que seria um olhar puramente autobiográfico para um retrato vivo que pretendia mostrar “meu ponto de vista, não a medida das coisas”, citação que muito diz da compreensão de sujeito/objeto de Montaigne. Mas Costa Lima aponta, observando o fracasso desse ideal de um retrato vivo e honesto, uma inversão entre o retrato e o retratado que, ao não seguir mais modelos pré-definidos, se constitui no processo de retratar-se.

Ação de co-invenção entre sujeito e objeto, caráter de inacabamento. No ensaio autobiográfico, o que está em jogo é o próprio processo. Como esta característica pode ser transposta para as telas? *Los rubios* é um filme que foi sendo construído durante quatro anos, período no qual Albertina Carri filmava, reescrevia o roteiro e editava o material simultaneamente, sem saber exatamente no que este se transformaria. Albertina assumiu uma liberdade na qual *Los rubios* se tornou um projeto que, segundo ela, “não sabia se iria tornar-se um longa-metragem, um curta-metragem, ou ainda 150 horas gravadas na minha videoteca”. Ou seja, a modulação ensaística de *Los rubios* dotou o filme de uma grande

liberdade sobre seus possíveis rumos e de um caráter de inacabamento, que não se refere a algo que tenha ficado pela metade, mas a uma condição de deriva, uma abertura ao processo como este se apresenta enquanto está sendo feito.

O ensaio trabalha então à margem das certezas estabelecidas e possui um estatuto indefinido, situado entre a arte e a ciência. Adorno, em *O ensaio como forma*, de 1958, nos fala, novamente, da característica de inacabamento do ensaio, em oposição a qualquer tipo de sistema metódico⁹, chegando a chamá-lo de vagabundagem do pensamento:

“O ensaio exige mais que o procedimento por definições, a interação de seus conceitos no processo da experiência espiritual. Nesta, eles não constituem nenhuma continuidade operacional e o pensamento não avança unilateralmente, os momentos se entrecruzam como num tapete” (Adorno, 1986, p. 176).

Adorno nos oferece a linda imagem de uma constelação para descrever as articulações de idéias e poesia realizadas ao redor do ensaio, negando uma organização sistemática do saber. Dota ainda o escrever ensaístico de um caráter de resistência a um pensamento homogeneizador por meio de novas conexões de sentido, daquilo que é fragmentário, mutável e transitório – se pensarmos bem, como nós mesmos.

Essa imagem do ensaio como constelação não me sai da cabeça. Uma constelação é um conjunto de estrelas que, próximas umas das outras a partir da visão dos homens aqui da Terra, parecem adquirir formas variadas (como a constelação da Ursa Maior ou de Centauro). Ou seja, uma constelação possui uma qualidade sempre relacional, tanto das próprias estrelas entre si quanto do céu com quem o observa. A constelação é múltipla, depende do olhar imaginativo do outro e nos dá a impressão de que, noite após noite, está sempre em movimento.

O ensaio trabalha a partir do movimento, este é o conceito-chave, que não permite a fixidez, a segurança e o controle. Ao contrário, ressalta o fracasso, a impossibilidade, a fragmentação, o subjetivo. Antônio Sanseverino associa essas características aos traços de melancolia e ironia presentes em muitos textos ensaísticos, também manifestos em *Los rubios, La televisión y yo e Imágenes de la ausencia*:

⁹ Costa Lima acrescenta: “O ensaio não é bem contra o método, mas sim contra sua pretensão totalizante” (Costa Lima, 1988, p.98).

“Talvez, por isso, a presença da melancolia (dor pela perda, dor pela percepção da finitude, dor pela falta de razão para agir, dor pela imobilidade, dor pela fragmentação do discurso) e da ironia que corrói o sentido pleno do discurso para apontar o vazio sobre o qual a linguagem paira. Talvez seja pela impossibilidade de se definir crenças e certezas que a melancolia e a ironia sejam traços tão recorrentes na forma do ensaio”. (Sanseverino, 2004, p.105).

Ao assistir a dezenas de filmes inseridos no espaço autobiográfico, notei que o tom melancólico da narração é um elemento recorrente, como que ressaltando a difícil tarefa de falar de si e expor a própria história familiar. A meu ver, o grande pulo do gato é saber alternar essa melancolia com doses de ironia, coisa pouco comum nos filmes. Para dar alguns exemplos de produções em que a ironia rompe com a seriedade excessiva na narrativa, podemos citar *Daguerréotypes* (1975), de Agnès Varda, *Sans Soleil* (1982) de Chris Marker, *Nobody's Business* (1996) de Alan Berliner, *Um passaporte húngaro* (2001) de Sandra Kogut e *Los rubios* (2003). A ironia funciona como um introdutor da noção de jogo, deslocando a voz autobiográfica do papel de autoridade, brincando com sua produção e com os diversos elementos que dispõem: animações, fotografias, filmes antigos etc.

O ensaio também se caracteriza por sua capacidade de autodesignar-se, de chamar a atenção do leitor para a natureza do que lê, no momento em que está sendo escrito. No caso dos filmes, esse procedimento fica muito evidente, já que comumente usam narração em *off*, comentando posteriormente a imagem que acompanha, como quando German comenta o quanto se sente próximo às pessoas que aparecem na seqüência da comemoração de aniversário da morte de Gardel, de tanto revê-las na sala de edição. Esses procedimentos são como avisos luminosos para o leitor/espectador: “Veja, este é um filme, ou este é um livro, sou eu que o escrevo, e você faz parte disso, pois é a você que me dirijo”.

Se pensarmos na estrutura do ensaio tal como é apresentado por Montaigne, apreenderemos outros conceitos importantes para a nossa reflexão. Seu modo de escrever se embasa numa relação dinâmica e produtiva entre sujeito e objeto, que se encontram em tensão, mas nunca em campos opostos: um sempre implica o outro e o questionador se encontra sempre na posição de ser questionado. O ensaio é sempre auto-implicativo.

Montaigne tenta entender a si mesmo, mas esbarra na impossibilidade de apresentar qualquer sistema totalizante como diferenciador seguro entre o verdadeiro e o falso. Então, mesmo tendo um ser humano singular como centro de

suas reflexões calcadas numa vida real, transforma a escrita em um jogo no qual se imbricam verdade e ficção, sujeito e objeto, e o autor, perscrutando-se, só se completa se o leitor entrar também neste jogo.

A multiplicidade do eu visto como uma rede de significantes implica a consciência de que a verdade está imbuída de ficção, de que o eu que se apresenta é um construto e, diante de tal premissa, de que a própria questão da verdade sai de cena para dar lugar a fragmentos e fabulações, apresentando a escrita auto-referencial como lugar de auto-ficcionalização e de conexão com o mundo.

O ensaio oferece um campo fértil para o questionamento da pretensão de verdade, também encontrada no documento histórico (ou no documentário cinematográfico) e na própria identidade do ‘herói’ da autobiografia clássica. Não apenas não interessa uma linearidade temporal, mas tampouco uma verdade factual que defina uma totalização do eu. Como nos lembra Nietzsche, “o homem verídico acaba compreendendo que nunca deixou de mentir”.¹⁰ Isto não quer dizer que a memória, e até uma sinceridade rememorativa, não estejam presentes, mas construídas potencialmente como fabulação, abertas à possibilidade de co-existência de *passados não necessariamente verdadeiros*.

Essa idéia é apresentada por Deleuze, ao pensar, no contexto cinematográfico, num regime de imagens que escapa de um sistema verídico (que aspira ao verdadeiro, mesmo quando faz parte do chamado gênero ficcional), contrapondo-lhe um novo estatuto de narração guiado pela *potência do falso*. Ou seja, a narração falsificante abre espaço para a simultaneidade dos *passados não necessariamente verdadeiros* e diversas possibilidades de presentes que, como se define a partir de Borges, se bifurcam. Escapa assim de um sistema de julgamento, muito comum nos gêneros testemunhais como veremos no capítulo dedicado aos filmes, e da unicidade tanto de uma verdade final quanto da identidade autárquica dos personagens.

A oposição é então deslocada do real x ficção para o verídico x potência do falso, conceito que nos ajuda a sair da dicotomia muitas vezes imposta entre documentário e ficção, pois ambos têm potencial para criar (criar, e não apenas registrar ou representar) verdades falsificantes.

¹⁰ *Apud* Deleuze, 1980, p.164.

2.3.1. O auto-retrato e as imagens

O auto-retrato, como o ensaio, foge a qualquer definição e não se restringe a um gênero. Muitas vezes ambas as nomenclaturas são confundidas, porém o auto-retrato é comumente pensado negativamente, opondo-se à autobiografia. Aqui, queremos apontar algumas de suas características que se aproximam do ensaio: o uso de sobreposições, metáforas, montagem e, principalmente, de uma narratividade descontínua. A questão então se desloca do “O que eu fiz?” para “Quem sou eu?”.

No campo de reflexões sobre o auto-retrato e as implicações existentes entre diversos domínios artísticos, o capítulo ‘Auto-retratos’ do célebre livro *Entre imagens* de Raymond Bellour iniciou grande parte da discussão sobre as hibridizações e inter-relações teóricas entre fotografia, vídeo, cinema e escrita nos anos 90. Nesse capítulo, como os outros autores que já citamos até aqui, Bellour aponta Montaigne como o precursor do ensaio, assim como da forma literária do auto-retrato, discurso que tem como matéria-prima a memória e a invenção. O auto-retrato aparece como uma narração de si, como uma tentativa de conhecimento de quem escreve e é, para Bellour, eminentemente moderno.

“O auto-retrato nasce, em Montaigne, de uma transformação dos procedimentos por meio dos quais a retórica antiga organizara a representação do mundo e do discurso, fixando a regra da invenção da memória. No auto-retrato, tudo isso reflui em direção a quem escreve para se conhecer melhor, descobrindo, porém, no ato de escrever, apenas uma prova fugidia de sua identidade” (Bellour, 1997, p.288).

Ou seja, o eu definido, centrado, sai de cena e nos deparamos com um deslocamento do sujeito por meio da própria linguagem. No auto-retrato, e voltamos aos *Ensaio*s de Montaigne, encontramos a solidão e o vazio característicos do indivíduo moderno. Ao auto-retrato sempre faltam certezas e sua condição primeira pode ser descrita como um exílio interior.

Com uma forte inflexão poética e metafórica, o auto-retrato trabalha com superposições e não se prende aos limites temporais, ao passado cronológico de uma vida. Para Bellour, ao escapar desse programa autobiográfico, embora para nós o auto-retrato ainda se encontre no horizonte do espaço biográfico, o auto-

retratista abre uma grande gama de possibilidades de como se apresentar, partindo de uma ausência e percorrendo uma via de fragmentos de lembranças e fantasias:

“O auto-retrato se reveste a partir do século XIX de todos os avatares da crise da representação, triunfando na literatura de hoje, de Nietzsche (*Ecce Homo*), Leiris (*La règle du Jeu*), a Malraux (*Antimemoires*) e Barthes (*Roland Barthes por Roland Barthes*)”. (Bellour, 1997, p.288).

O ponto central desse texto é pensar como o meio audiovisual se apropriou do discurso do auto-retrato e de suas principais características: o entrelaçamento de vozes e o posicionamento entre a ficção e o documentário, em um regime expressivo que transita sem dificuldades entre o literário, o pictórico e a performance, e é permanentemente assombrado pela estética do narcisismo.

Assim, para Bellour o auto-retrato não se limita a um gênero definido, mas se caracteriza como um domínio no limite entre diversos gêneros literários que encontram correspondência no cinema e no vídeo, domínio este “suficientemente incerto para se situar na fronteira de vários outros gêneros e tocar na essência o ato de escrever” (Bellour, p. 321). É exatamente nessa relação entre cinema e literatura que se baseiam muitos estudos sobre o chamado cinema subjetivo.

Essa multiplicidade de formas que o auto-retrato emprega é explicitado no exemplo que Bellour escolhe para iniciar o capítulo. Mergulhado no livro-testemunha de Stendhal *Vie de Henry Brulard*, no qual o autor, ao buscar uma forma de falar de si, emprega imagens – um total de 167 desenhos a bico de pena que compartilham com o espaço textual a tentativa de capturar uma verdade sobre si mesmo –, Bellour encontra uma amostra rara e pioneira da relação legível-visível que nos remete à já comentada idéia de uma câmera-caneta que escreve sobre a imagem. É curioso notar que Stendhal escreveu esse livro em 1835, justamente quando apareceram as primeiras experiências com a fotografia.

Segundo Bellour, o auto-retrato é um domínio no limite entre diversos gêneros literários, que no século XX deu voz ao que chamamos de cinema subjetivo ou performático. Bellour acredita que o cinema se comporta no espaço autobiográfico, em sentido estrito, de forma incerta, fragmentária e até mesmo limitada, e que esse espaço foi ocupado pelo que ele encara como seu outro extremo: o auto-retrato. Se, por um lado, parece muito radical essa separação entre autobiografia e auto-retrato como domínios estanques, o postulado de Bellour é compreensível como forma de apresentar a impossibilidade de se pensar, na

sociedade contemporânea, o mesmo eu consagrado pelas autobiografias clássicas, assim como de limitar esses auto-retratos à forma literária, ignorando as novas mídias que atualmente cercam o indivíduo.

A partir das reciclagens culturais, os auto-retratos trabalham sempre com a ambição utópica de reaproximar arte e vida. Bellour apresenta o argumento de que a cultura de massa substitui a antiga retórica no mundo contemporâneo, ao modelar as subjetividades com o movimento circular entre memória e invenção. Por isso, defende que o meio ideal de realização do auto-retrato é a vídeo-arte, que possibilita grande facilidade de manuseio, oferece a intimidade necessária para o indivíduo se retratar e representa a principal forma de resistência a uma pretensa universalização da televisão.

“Ele (o auto-retrato) é a forma e a força por meio das quais um indivíduo se vê levado a reinventar partindo de si mesmo essas formas ao mesmo tempo tentaculares e restritivas do universal”.

Ao analisar diversos filmes e vídeos que se orientam para o auto-retrato, Bellour conclui que o eu que aparece ali é um ser de dispersão, de excesso, de deriva, de jogo, que se expressa utilizando tanto as limitações quanto as aberturas apresentadas pelo audiovisual. Se o cinema não consegue assegurar o tal pacto autobiográfico de Lejeune, ele certamente criará novos horizontes em seus próprios termos, que, ao meu ver, não se afastam muito dos gestos montaigneanos.

“Este é um registro de acontecimentos diversos e mutáveis e de pensamentos indecisos e, se calhar, opostos: ou porque *eu seja um outro eu*, ou porque capte os objetos por outras circunstâncias e considerações. Seja como for, talvez me contradiga; mas, como dizia Dêmades, não contradigo a verdade. *Se minha alma pudesse firmar-se, eu não me ensaiaria (...)*” (Montaigne, Livro III, p. 27, Grifo meu).

Estabelecidas algumas características próprias de gêneros auto-referenciais tipicamente literários, mas que, como já aparece nas reflexões de Bellour, também se aplicam ao campo audiovisual, podemos começar a delimitar quais as funções e preocupações que perpassam cada um desses gêneros irão definir um domínio artístico que alguns chamam de cinema subjetivo ou performático ou ainda de filmes-ensaio. Mais uma vez, salta aos olhos a tensão entre a nossa necessidade de classificar tudo em que nossa atenção se fixa e a inviabilidade de tal propósito ao lidar com hibridizações e com uma constelação de intentos artísticos diversos.

Entre a autobiografia e o ensaio, que também podemos aproximar do autorretrato como Bellour o define, nos interessa a passagem ao cinema subjetivo do entrecruzamento incessante entre o sentido comum e o mistério, a gravidade e o humor, enfim, entre a poesia e a vida cotidiana, sempre conjugados na primeira pessoa do singular (Kovadloff, 2002).

2.4. O filme-ensaio

Atualmente, muito se fala de cinema ensaístico ou filme-ensaio como se fosse um fenômeno dos últimos anos, mas na história do cinema encontramos significativos exemplos dessa proposta de aliar à narrativa cinematográfica as características de escrita, de digressão e de um verdadeiro sistema de pensamento. Mais precisamente, podemos localizar nas vanguardas do princípio do século XX diversas tentativas de aproximar a linguagem cinematográfica da do ensaio, com diversas referências textuais, reposicionamento do gênero documentário, novas concepções de montagem e a utilização de diversos recursos gráficos.

Segundo Jean-Claude Bernardet (2004, p.1), *A Feitiçaria através dos Séculos* do dinamarquês Benjamin Christensen foi provavelmente o primeiro filme-ensaio da história do cinema, em 1921. Mas certamente o maior exemplo da utopia vanguardista de transformar o cinema no meio mais adequado para transmitir idéias e conceitos foi o cinema soviético. *Outubro* (1928), de Sergei Eisenstein, foi chamado pelo próprio como uma ‘série de ensaios’ referentes à Revolução Soviética de 1917, embora Eisenstein tivesse uma outra definição para seus filmes: cinema conceitual. Este seria calcado nos princípios básicos da escrita oriental, baseada em metonímias e metáforas, por meio da montagem, articulando conceitos a partir do conflito-justaposição de diferentes planos paralelos, como dois ideogramas justapostos que produzem um novo sentido. Eisenstein também criou o conceito de uma montagem que não opera num desenvolvimento linear, a chamada montagem vertical:

“na qual um plano é ligado ao outro não apenas através de uma indicação – de movimento, valores de iluminação, pausa na exposição do enredo, ou algo de semelhante –, mas através de um avanço simultâneo de uma série múltipla de

linhas, cada qual mantendo um curso de composição independente e cada qual contribuindo para o curso de composição total da seqüência” (Eisenstein, 1990, p.52).

Uma das principais características da montagem vertical, utilizada até hoje em muitos filmes experimentais, ou subjetivos, é o descompasso entre imagem e som, não sincronizados. Além de *Outubro*, Eisenstein realizou outros filmes como *Greve* (1924) e *O Encouraçado Potemkin* (1925), além da tentativa de adaptar para o cinema *O Capital*, de Karl Marx, projeto nunca realizado mas que poderia ter-se tornado um expoente do cinema conceitual.

Entre os soviéticos, porém, Denis Arkadievitch Kaufman, ou Dziga Vertov, como ficou conhecido, foi o cineasta que levou o cinema a repensar sua própria função documentarista. Como Montaigne no campo literário, Vertov é tido por muitos como o patrono da modernidade do cinema. Durante a década de 20, Vertov produziu mais de vinte filmes, entre eles *O homem da câmera*, de 1929, trabalho que permanece como uma das principais referências do cinema documentário e que influenciou fortemente o cinema verdade francês dos anos 60¹¹. Vertov criou o manifesto-teoria *Kinoglazv* (cine-olho) e o *Kinopravda* (cinema-verdade) que, segundo o cineasta, era a “verdade expressa por todo o leque das possibilidades cinematográficas”.

No cine-olho, a câmera representa um olho muito mais potente que o humano, que pode chegar e registrar qualquer lugar da cidade, como acontece em *O homem da câmera*¹². Para Vertov, a câmera é potencialmente todos os olhares possíveis, olhares só exercidos plenamente por meio da montagem. Assim, a metodologia do cine-olho consistia no que Vertov chamava de ‘a vida de improvisado’, referindo-se ao grau de indeterminação e imprevisibilidade presente nas tomadas, que depois seriam retrabalhadas na montagem como base da construção cinematográfica.

“Se em *O Homem da Câmera* não é o fim o que se destaca, mas o meio, é porque o filme tinha, entre outras coisas, a missão de apresentar esses meios em lugar de os dissimular como acontece noutros filmes. Na medida em que um dos fins do filme era tornar conhecida a gramática dos meios cinematográficos, teria sido absurdo esconder essa gramática” (*apud* Granja, 1981, 56)¹³.

¹¹ Tópico discutido mais detalhadamente no próximo capítulo.

¹² O filme mostra como é um dia na cidade, que nasce, acorda, trabalha, se locomove, se diverte e vai dormir, sempre sob o olhar explicitado do cinema.

¹³ Granja, Vasco. Dziga Vertov. Lisboa: Horizonte, 1981.

Vertov pensava o documentário de maneira reflexiva, explicitando sua condição de construção de um discurso e de produção de um olhar cinematográfico, que, para ele, podia captar coisas que o olho humano não alcançava. Em *O homem da câmera* o processo de filmagem e de montagem do próprio filme é continuamente exposto, tanto quanto os elementos materiais desse processo, como a película e a própria câmera. É o início da metalinguagem cinematográfica, traço marcante do filme-ensaio e do próprio ensaio literário, no qual a reflexibilidade e a exposição do processo de escrita funcionam como o motor da engrenagem.

Assim, Eisenstein e Vertov trouxeram ao cinema inovações que apresentam uma relação direta com o cinema ensaístico que queremos pesquisar. Como vimos, há a concepção da montagem como criadora de novos sentidos por meio de metáforas, o descompasso entre imagem e som da montagem vertical e a proposta de romper com o ilusionismo do cinema ao apresentá-lo como uma produção que está sendo filmada. Mas acima disso, o cinema soviético dos anos 20 propunha pensar o cinema e fazer o cinema como uma forma de pensamento.

Desde então, os cineastas experimentais e vídeo-artistas vivem à margem do mercado da indústria cultural e dos chamados ‘sucessos de público’. A partir dos anos 30, com o cinema sonoro, o cinema foi ‘domesticado’, aproximando-se cada vez mais da linearidade narrativa e da montagem horizontal, na qual os desenvolvimentos temporais dos conflitos seguem itinerários definidos. No próximo capítulo abordaremos outro momento-chave para o cinema subjetivo, o cinema dos anos 60, mas por ora apresentamos rapidamente as principais características, segundo Arlindo Machado, do que chamamos de filme-ensaio, que pretende ser uma reflexão sobre o mundo:

“A subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de idéias)”. (Machado, 2003, p.2).

Tendo como referência as experiências de Eisenstein e Vertov e o ensaio literário, o filme-ensaio é criado a partir de sua própria linguagem. Ao transportar-se de texto escrito para o meio audiovisual, o ensaio tem que lidar com a conjugação entre imagem e som e precisa operar com algo inédito: a duração.

O cinema encontra uma grande abertura para transpor a narratividade tipicamente textual para o seu meio com o uso da locução oral (fala dos personagens presentes em cena e voz em *off*) e de letreiros com citações (como em *Los rubios* com os trechos de textos escritos por Roberto Carri) ou títulos (como em *La televisión y yo*, que nomeia cada capítulo do filme, construção tipicamente literária). Mas podemos dizer que a voz em *off* em primeira pessoa é uma marca registrada do filme-ensaio, da liberdade do diretor/narrador divagar, e não necessariamente sobre as imagens que estão aparecendo na tela, expondo suas opiniões e sentimentos. Essa atitude é oposta à utilização tradicional da voz em *off* nos documentários clássicos, com vozes geralmente imponentes e masculinas como uma voz divina que paira sobre o filme para revelar a verdade aos espectadores.

O filme-ensaio tem como principal trunfo a montagem, que articula a reunião de diversos elementos sonoros e fontes imagéticas, como arquivos pessoais, fotografias, animações, utilização de diferentes meios – vídeo, película, digital –, mescla já defendida por Vertov:

“A tomada rápida, a microtomada, a tomada ao inverso, a tomada de animação, a tomada móvel, a tomada com os ângulos de visão mais inesperados etc. não podem ser consideradas trucagens, mas procedimentos normais que se devem aplicar com grande amplitude.” (Vertov, 1984, p. 123).

Juntamente com a utilização de todos esses elementos e fragmentos, também existe a possibilidade de inserção de recursos ficcionais, algo inimaginável para os preceitos tradicionais do documentário ou mesmo para Vertov, mas muito usado em filmes-ensaio, filmes subjetivos ou performáticos, como alguns teóricos os chamam a partir da classificação de Bill Nichols que será discutida no próximo capítulo. Dos três filmes que iremos analisar, apenas o mais ousado deles, *Los rubios*, utiliza a ficcionalização como estratégia de distanciamento, pois reencena a infância e o desaparecimento dos pais de Albertina com bonecos Playmobil e usa uma atriz para representar a própria diretora, que também aparece em cena, muitas vezes ensaiando-a. Aqui, a ficção funciona também como um toque de leveza e mesmo de humor, em meio a um tema tão duro e pesado.

Ora, é claro que há uma grande diferença entre o cinema das vanguardas, o cinema-conceitual, e os filmes-ensaio. Em vez de tencionar transmitir uma

mensagem, uma tese, esses filmes não mostram certezas (não pretendem passar para a tela nenhum tratado escrito) e não apresentam suas idéias de forma necessariamente lógica e linear. O filme-ensaio se aproxima muito mais da forma de trabalho de Montaigne: “Aqui [na biblioteca], folheio ora um livro, ora outro, sem ordem e sem objetivo, em fragmentos desconexos; ora divago, ora registro e dito, caminhando, meus devaneios que aqui estão”. (Montaigne, III, p.63).

Porém, os filmes subjetivos que proliferam a partir da década de 90 injetaram em suas referências a autobiografia, pois tanto os rumos que o ensaio tomou quanto os do cinema documental indicavam uma objetividade extrema e uma mínima amostra das inconstâncias e peculiaridade do olhar subjetivo de seu autor. Nos deparamos então com uma tentativa de mesclar ficção e história através de um denominador comum: a intimidade.



Figura 2 - Imágenes de la ausencia

3 Cinema subjetivo e seus documentos

3.1. Cinema do real?

Para abrir de vez essa janela que dá para o cinema documentário, âmbito no qual se desenvolvem as experiências de cinema subjetivo que me proponho a estudar, lembro de uma acepção curiosa da palavra documento em castelhano que Firbas e Monteiro apresentam na introdução do livro *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal* (2006, p.11). Segundo eles, na época barroca, **documento** significava ensinamento ou conselho, termos que transitam no âmbito da intimidade, do ponto de vista subjetivo e, portanto, da possibilidade de fracasso¹⁴, e só ganhou a concepção moderna de prova ou testemunho, reino da razão, no fim do século XVIII. Embora o cinema só tenha surgido em 1895, parto da noção de documentário como um domínio repleto de possibilidades discursivas e de olhares subjetivos mais próximos do conselho, da opinião, que de uma comprovação objetiva.

Como meus interlocutores não são necessariamente pesquisadores dedicados aos estudos cinematográficos, optei por contextualizar os principais movimentos da história do cinema documentário e suas formas de definição. Acredito que isto trará ao leitor uma compreensão prévia do terreno que estará pisando ao ler a análise dos filmes subjetivos – que obviamente não surgiram isolados, mas amalgamados com formas e conceitos advindos de mais de 80 anos de práticas cinematográficas e estratégias narrativas ligadas ao real (vale lembrar que essa relação com o real é sempre mediada e subjetiva, ou seja, as imagens documentais não são o real em si). Além disso, alegre-me, como estudante e amante do cinema, revisitar momentos fundamentais da arte cinematográfica ressaltando sempre seu potencial de inventar mundos e de transformar – não

¹⁴ Como bem define o ditado popular, “se conselho fosse bom, não era de graça”.

necessariamente o mundo, mas as pessoas, as relações, os olhares e as próprias condições de visibilidade.

Isto é ainda mais relevante quando se trata do cinema documentário, domínio ainda pouco estudado e pouco difundido, embora venha progressivamente se expandindo na última década¹⁵. Para desenhar uma breve genealogia da subjetividade no cinema documental, pesquisaremos como se formulou essa prática discursiva sobre a qual certamente pesa uma grande tradição que, por sua vez, propiciou o aparecimento de filmes subjetivos e ensaísticos.

Na época do lançamento de seu filme *Elogio ao amor* (2001), Jean-Luc Godard, um dos mais radicais cineastas vivos e expoente do filme-ensaio, comentou sobre o possível caráter documental do filme: “Me disseram que é um documentário, mas eu não conheço o significado preciso desta palavra”. Godard, com seu habitual tom irônico, aponta para uma das principais características que o documentário apresenta hoje: seu inevitável hibridismo e difícil classificação categórica. Muitos gostam de defini-lo em oposição à ficção (em inglês o documentário é chamado de *non fiction cinema*), atitude que não leva em conta as suas especificidades próprias.

No âmbito teórico, a linha que separa documentário e ficção foi tema de intenso debate e questionamentos, tendo uma pretensa indistinção entre esses dois regimes ficado na moda a partir dos anos 60. Porém, é importante ressaltar que na maior parte dos casos, a recepção do espectador não é indistinta, ou seja, na prática, ainda há uma distância muito grande entre assistir a um filme ficcional e a um documentário. Jean-Louis Comolli comenta:

“(...) qualquer imagem é, portanto, ambivalente, não importa como ela foi obtida, ela sempre será, por um lado, ficção e, por outro, documento. É o regime discursivo em que ela se encontra que definirá (ou não) qual dessas suas acepções (documental ou ficcional) deve afluir à superfície para completar o seu sentido e o sentido do discurso a que ela serve”. (Comolli *apud* Rezende, 2001, p.186).

Em uma esquematização simplista, há uma primeira camada diegética na qual chamamos de ficção a narrativa referente a um mundo fictício, verossímil ou não, e de documentário a narrativa ligada diretamente ao mundo histórico. O primeiro trabalha com atores interpretando personagens e o segundo com pessoas

¹⁵ Um exemplo dessa expansão no Brasil é o número de estréias de documentários no circuito comercial: enquanto em 1998 foram apenas quatro, em 2005 esse número subiu para treze.

sendo elas mesmas. No entanto, alguns teóricos como Christian Metz e Vernet argumentam que todo filme é ficcional, já que existe ainda uma segunda instância, inerente ao próprio dispositivo cinematográfico, que consiste na deliberada junção de som e imagem – diversos planos dispostos seqüencialmente – com o intuito de significar o mundo representado, seja ele fictício ou histórico. É claro que podemos pensar também na hipótese oposta, que todo filme, documentário ou ficção, é sempre documental, pois documenta a representação que acontece em frente à câmera, mesmo que esta seja encenada. Deixando então de lado tanto esse caráter fictício da própria matéria audiovisual quanto o documental de qualquer imagem, pois são visões que, a meu ver, não enriquecem a discussão mais interessante que são as divergências e possíveis encontros entre esses dois regimes, podemos voltar para o nível discursivo, no qual documentário e ficção não são coisas totalmente separadas, mas apresentam estratégias distintas para mostrar um olhar sobre o mundo.

Para afirmar essa diferença, muitos defensores do documentário sustentaram um discurso de superioridade em relação à ficção. Assim, de diferentes maneiras, grandes nomes da história do documentário como Vertov, Grierson e Leacock exaltaram-no como o verdadeiro cinema, destinado a ter um papel elevado na educação e conscientização da humanidade e proporcionar um acesso direto à realidade. Encontramos desde declarações sobre os nobres objetivos sociais e pedagógicos do cinema de Grierson, até manifestos extremos dos *kinoks*, grupo liderado por Vertov: “Declaramos que os velhos filmes dramatizados são leprosos! Não se aproxime deles! Não os veja! Perigo de morte! Contagioso! Declaramos que o futuro da arte cinematográfica está na negação do seu presente!”¹⁶.

É curioso que os discursos sobre o documentário quase sempre o tenham atado à referencialidade e à não-encenação, pois sua prática demonstra o contrário desde seus primórdios, com os filmes-viagens de Robert J. Flaherty. Cineasta americano conhecido como pai do documentário, e mais especificamente do filme antropológico, Flaherty realizou três grandes filmes sobre a vida de comunidades distantes e suas relações com a natureza. O primeiro foi o emblemático *Nannok of the North* (1922), sobre a vida cotidiana de uma família esquimó, os Inuik,

¹⁶ Vertov, Dziga. *Textes et manifestes*. 1970, p.7 (tradução João Luiz Vieira).

filmado na Baía de Hudson no Ártico canadense; depois veio *Moana – a romance of the Golden Age* (1926), filmado com habitantes de Samoa, Polinésia; e por último *Man of Aran* (1934), sobre as atividades de pesca e de agricultura nas ilhas de Aran, costa oeste da Irlanda. Já em 1948, Flaherty realizou seu último longa-metragem, *Louisiana Story*, documentário extremamente ficcionalizado sobre a vida de um jovem que trabalha na construção de um oleoduto em Louisiana, desta vez em seu próprio país.

O filme *Nanook of the North* representou um corte em relação aos filmes de atualidades dos primeiros tempos e seus cine-jornais puramente descritivos, pois abriu a possibilidade de integrar elementos de filmes de viagens com encenações típicas do cinema de ficção e produzir algo novo, que não se encaixava em nenhuma dessas categorias. Embora sua origem seja científica – Flaherty passou anos visitando e estudando os Inuik antes de levar a câmera até lá pela primeira vez –, sua forma de documentar a vida dos esquimós passava necessariamente pelos procedimentos dramáticos, até porque a primeira filmagem que fez perdeu-se em um incêndio, obrigando-o a voltar ao Ártico ansiando captar as mesmas imagens do primeiro intento. Flaherty centrou sua narrativa em um personagem individual, Nanook, encenando situações adversas de desafios que o protagonista enfrentava em relação à natureza, criou micro-narrativas e chegou a ‘escalar’ personagens de acordo com sua fotogenia¹⁷.

“Flaherty incorporou a *Nannok of the North* as conquistas, ainda recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na densidade dramática do filme”. (Da-rin, 1995, p.30).

Portanto, um dos principais modelos da origem do documentário apresenta sua própria configuração dramática sobre uma realidade estudada. A família de Nannok reviveu situações de seu cotidiano (e algumas indicadas por Flaherty) para que a câmera pudesse captar. Flaherty inclusive mandou construir um iglu maior onde pudesse filmar e encenou ações de rituais que há anos não eram mais praticados, como uma forma de registrar o que ele considerava o legado daquela comunidade. Ou o que ele achava mais atrativo e interessante para seus futuros espectadores? Nunca saberemos.

¹⁷ A mulher de Nannok que vemos no filme não era sua mulher real.

Na prática, desde Flaherty, muitos filmes mesclam documentário e ficção, ou falsificam seu pertencimento a um desses domínios, ou mesmo se transformam em algo além dessa rígida nomenclatura (assumindo a potência do falso de Deleuze). A meu ver, a maior preciosidade do documentário é sua abertura para estabelecer relações variadas durante as filmagens, sem a obrigação de firmar-se em uma forma pré-definida. Ana Amado, ao pensar os múltiplos caminhos e alternativas criativas do documentário, afirma que:

“[...] a definição mais consensual do cinema documental costuma reforçar seu vínculo implícito com o mundo “real”, traduzido no recorte visual, no privilégio da informação ou da reflexão unidas em uma dimensão ética e, nos melhores exemplos, em uma busca estética para expressá-las. As exceções e desvios de toda fórmula rígida asseguram, entretanto, uma liberdade de execução que permite a esse gênero fugir de qualquer tentativa de categorização, ampliar sua lista de temas e preocupações e combinar seus domínios com os da ficção”. (Amado, 2005, p. 217)

O real é sim representado nas telas do cinema documentário, mas não devemos esquecer que em cada plano alguém escolheu uma certa câmera, com uma lente específica, um enquadramento preciso, uma tal abertura de diafragma, o foco em algum ponto, e certamente a presença de toda essa parafernália modifica o que se encontra à sua frente. Walter Benjamin, em sua *Pequena história da fotografia*, lembra-nos que a natureza da câmera não é a mesma do nosso olhar, as imagens mostram o mundo a partir de um ponto de vista e de suas condições de produção. Em vez de considerar esse processo como uma deformação intervencionista do documentário, podemos pensá-lo como um grande trunfo: é o cinema que produz encontros, acontecimentos e sensações não só dentro da realidade fílmica, mas também no mundo.

Nesse aspecto, Vertov deu um passo visionário com sua atitude de levar o processo cinematográfico para as telas¹⁸, tornando as próprias filmagens, revelação e montagem do filme personagens de seu documentário, assim como os membros de sua equipe, como o cinegrafista e a montadora, iguais aos trabalhadores industriais. O trabalhador, o artista e a máquina encontravam-se ligados por finalidades comuns e juntos podiam produzir coisas nunca antes imaginadas. Por mais que sua teoria da ‘vida de improviso’ exigisse uma filmagem dos fatos cotidianos em suas condições naturais, espontâneas, o produto

¹⁸ No filme já referido *O homem da câmera* (1929).

final de seu *kino-pravda* (cinema-verdade) utiliza diversos procedimentos como a montagem e a inserção da câmera e da equipe no próprio filme, como forma de desmascarar o ilusionismo presente no cinema ficcional comercial. Vertov visava a criar todo um alfabeto cinematográfico e não hesitava em manipular imagem e som para apresentar a realidade como construção possibilitada pelo olhar próprio do cinema.

Vertov tencionava captar o real, mas propunha uma nova concepção de realidade, que só poderia se revelar por meio do cinema. A percepção do mundo vista através das lentes cinematográficas possuía um alcance muito maior que os limitados olhos e percepções humanos. Vertov retratou a nova realidade que ele viu nascer na União Soviética e inseriu o cinema não apenas como forma de registro desse momento, mas como parte integrante dessa realidade.

Contra o cinema naturalista, que opera a partir da continuidade e montagem transparentes na tentativa de passarem despercebidos aos olhos dos espectadores, e do acordo ilusionista que muito contribui para o envolvimento emocional (e, na maioria dos casos, acrílicos) destes, Vertov foi precursor das estratégias auto-reflexivas e anti-ilusionistas que iriam ressurgir com força nos anos 60 e que serviram de inspiração para a configuração de um dos seis modos de representação em torno dos quais o crítico Bill Nichols agrupou o documentário: expositivo, observacional, interativo, reflexivo, performático e poético.

3.2. Movimentos no documentário

Em seu livro *Representing Reality* (1991), Bill Nichols, destacado crítico norte-americano e referência nos estudos sobre cinema documentário, estabeleceu uma estrutura de organização dos filmes documentais baseada em modos de produção e representação¹⁹, cada qual com estratégias, formulações éticas, códigos e práticas próprias.

¹⁹ Representação como forma de organização do audiovisual e não como cópia/simulacro de um real.

Não é surpreendente que grande parte dos pesquisadores da área tenha adotado os modos apresentados por Nichols para compreender a diversidade de filmes e movimentos cinematográficos documentaristas. É sempre confortável distribuir em apenas algumas categorias um *corpus* abrangente e diversificado como este, mas é o próprio Nichols quem aponta para a flexibilidade dos termos de sua classificação e o enorme grau de variações presente neles. Os modos podem ser co-existentes, e quase sempre o são, ou ainda reunidos em novas configurações. Além disso, no decorrer dos anos mais dois modos foram adicionados à primeira classificação, demonstrando uma abertura de Nichols para ampliar sua estrutura de formas de representação a partir da nova produção audiovisual e de novos olhares sobre a produção antiga.

“A classificação proposta por Nichols decorre de sua concepção do documentário não enquanto um objeto dado e dotado de uma imanência, mas enquanto uma instituição constituída por práticas variadas e contraditórias, que interagem historicamente”. (Da-Rin, 1995, p.101)

O princípio organizativo de Nichols considera apenas o material e a forma de registro dos filmes, nunca a temática abordada, analisando como se dá a representação dos sujeitos no filme e qual é a abordagem utilizada pelo documentarista em relação ao universo representado. Esse enfoque se aproxima da visão que apresento aqui do documentário como uma construção (entre muitas outras possíveis) da forma como o sujeito/documentarista interage com o mundo no processo de filmagem, mesmo quando se mantém por trás da câmera, e durante a montagem.

O método de Nichols consiste, de modo geral, em reunir características comuns coletadas em filmes documentários de toda história do cinema precedente, que serviram como guia para as formas de registro e de representação que as seguiram. Nesse primeiro momento, Nichols estabeleceu quatro modos:

O primeiro, o modo **expositivo**, procura transmitir um argumento de maneira objetiva, utilizando letreiros ou voz em *off* para passar o conteúdo informacional, e imagens variadas (de arquivo, gráficos, reconstituições) para ilustrar e corroborar a idéia que pretende passar. A montagem também é toda pensada para criar um bom encadeamento e dar credibilidade às premissas da linha expositiva escolhida, o que Nichols chama de montagem de evidência.

É o típico documentário clássico, também muito usado em reportagens televisivas, em que a voz do narrador mantém um tom bastante didático e despersonalizado, que não mostra nenhum indício de sua subjetividade. Este modo não deixa transparecer qualquer sinal de que existe alguém por trás daquela voz ou daquela montagem, pois seu principal objetivo é levar o espectador a concluir ‘naturalmente’ o que o fluxo da narração e das imagens mostra como argumento principal do filme.

Um exemplo paradigmático do modo expositivo surgiu com a escola inglesa de documentário nos anos 30, sob o comando de Jonh Grierson, no recém fundado Departamento de Cinema do Empire Marketing Board (EMB), agência governamental inglesa. Sempre ligada ao financiamento estatal, a produção de tal escola tinha objetivos propagandísticos do Império Britânico e uma proposta educativa de formar cidadãos por meio do documentário, meta para a qual a televisão se apresentou como um excelente veículo.

Embora o cinema griersoniano, que consolidou as bases institucionais do documentário clássico, buscasse preencher as funções sociais do cinema na sociedade, não compartilhava com as propostas de experimentações formais soviéticas. Muito pelo contrário, seguia o modelo expositivo e colocava em primeiro lugar seu compromisso didático e comunicativo. Nem por isso, porém, Grierson deixou de defender um ‘tratamento criativo da realidade’, que fosse além da mera descrição dos fatos e pudesse interpretá-los através de rearranjos e dramatizações.

A grande inspiração da escola inglesa era o cinema de Flaherty, com a utilização de não-atores, cenários naturais e dramatizações, embora houvesse críticas à sua abordagem exclusiva de comunidades distantes e conflitos naturais, deixando de lado os problemas da sociedade moderna. Criticava-se também a utilização de um protagonista individual nos filmes de Flaherty e o fato explícito de que este não via o cinema como um veículo de utilidade pública.

Flaherty lançou as premissas de um novo gênero, mas foi Grierson quem formalizou tanto a categoria de documentário como princípio de uma tradição que persiste até hoje, quanto o próprio termo. Na edição de 8 de fevereiro de 1926 do jornal *New York Sun*, Grierson publicou um artigo sobre o filme *Moana*, de Flaherty, intitulado *Flaherty's Poetic Moana*. É nesse texto que o termo documentário aparece pela primeira vez.

Em 1929, Grierson lançou seu único filme como diretor e montador, *Drifters*, que foi tão bem recebido que possibilitou a continuidade dos trabalhos do grupo na EMB, chegando a produzir cerca de 300 documentários antes de sua mudança para o General Post Office. A principal característica da escola de documentário inglesa é sua submissão a um ideal de educação nacional numa Inglaterra em plena expansão. Porém, Grierson defendia o documentário como uma forma superior, que não apenas registrava, mas trazia um viés interpretativo para a problemática social apresentada e sua solução correspondente. Se, por um lado, Grierson estabeleceu o que veio a ser o gênero documentário, por outro foi muito criticado por já de início levá-lo diretamente ao meio televisivo e ao universo das reportagens.

No âmbito formal, o documentário clássico utiliza imagens montadas ritmicamente, fusão com músicas e ruídos e uma narração em *off* que se dirige diretamente ao espectador. Essa voz tem a função de conduzir o processo educativo dos filmes. Ela dá as informações necessárias, aponta o que é mais importante de ser visto no filme, apresenta problemas, propõe soluções e conclui, não exigindo grandes esforços intelectuais por parte do espectador.

Esses fundamentos do documentário clássico, que aparecem com Flaherty e Grierson nas décadas de 20 e 30, só foram questionados nos anos 60, com o surgimento de diversos movimentos de contestação às convenções do cinema documentário institucional. Mas até hoje este modelo é dominante na televisão e no senso comum sobre o que é o cinema documentário.

Nos anos 60, com o advento de novos métodos de filmagem (câmeras leves com som direto e sincrônico) 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.

O cinema direto americano corresponde ao segundo modo, definido por Nichols como **observacional**, baseado no princípio da não-intervenção, da falta de controle sobre o que será captado, da invisibilidade da equipe e da própria câmera. A câmera era colocada apenas como um instrumento pronto para captar o real que passa diante de si, posicionando o espectador no lugar de um observador ideal.

Diferente do modo expositivo, no qual não há uma preocupação com continuidade e sim com a transmissão de uma idéia, o modo observacional gira em torno de uma construção espaço-temporal garantida por sua montagem, que tenta manter a sensação de duração do tempo real daquela filmagem. Assim, esse modo deixa de lado os recursos como voz em *off*, trilha sonora, reconstituições e entrevistas, favorecendo os planos-sequência e, principalmente, o som direto sincrônico.

É interessante observar como os avanços tecnológicos no campo dos equipamentos cinematográficos propiciaram novas formas de pensar e fazer documentário. É muito comum associar a chegada de equipamentos leves e sincrônicos com um salto nas possibilidades documentais do cinema, que levou ao surgimento tanto do cinema direto americano quanto do cinema verdade francês. Até então, uma filmagem exigia pesadas e barulhentas câmeras de 35mm, apoiadas por tripés ou carrinhos e grande quantidade de equipamentos de iluminação, já que a película necessitava de grande quantidade de luz para imprimir imagens. Além disso, o som não era sincrônico, ou seja, era praticamente impossível justapor a fala de um personagem, por exemplo, com o movimento de seus lábios.

Principalmente no campo jornalístico, era urgente a utilização de câmeras leves, silenciosas e portáteis, e de gravadores de som magnéticos e sincrônicos, para imprimir a velocidade de deslocamento e a adaptabilidade necessárias às condições mutáveis que uma reportagem requer. Nos anos 60, essas exigências foram cumpridas quase que simultaneamente em diversos países da Europa e da América, com a consolidação do ‘grupo sincrônico cinematográfico leve’.²⁰ Já no fim do século XX, outras inovações técnicas transformaram os paradigmas de filmagem: as câmeras de vídeo (anos 70) e as câmeras digitais e ilhas de edição não-lineares (meados dos anos 90). Com essas câmeras, pequenas, baratas e de fácil manuseio, qualquer pessoa estaria apta a filmar seu cotidiano. Certamente esses equipamentos propiciaram o surgimento de filmes subjetivos, filmados e editados dentro de casa, nos quais o próprio realizador se filma. Mas cada transformação no campo cinematográfico deve ser creditada a uma conjunção de

²⁰ Termo cunhado por Mario Ruspoli para designar o conjunto de câmeras de 16mm silenciosas e portáteis e gravadores magnéticos sincrônicos com a câmera. (Da-Rin, 1995, p.71).

fatores estéticos, políticos, epistemológicos e técnicos, nunca a inovações isoladas.

Voltando aos anos 60, juntamente com a agilidade, facilidade de acesso a qualquer local e maior intimidade (ou ao menos menor intimidação) em relação aos entrevistados e personagens, essas transformações tecnológicas ajudaram a reforçar uma crença no aperfeiçoamento progressivo da captação do real, ou seja, de que através dos avanços tecnológicos seria possível ter um acesso direto à realidade. Essa idéia surge no Renascimento, com o surgimento da perspectiva artificial que se baseia em um olho único e imóvel que se torna centro do mundo visível e só pode estar num lugar de cada vez. Ainda hoje esta perspectiva é vista como a técnica de representação do mundo visível mais adequada para alcançar o máximo valor de realismo, e é aplicada tanto pela câmera fotográfica quanto pela de cinema.

Assim, a fotografia, imagem técnica inaugural surgida em 1826, não deixa de ser uma forma de se obter automaticamente a perspectiva artificial e, por isso, participa da ideologia dessa técnica projetiva como imagem especular do real. A partir daí, qualquer imagem de natureza fotográfica é vista por muitos como imagem indicial, marca de verdade e legitimadora dessa verdade. Vale lembrar que a lente acoplada na câmera recebeu o nome específico de *objetiva*, reforçando a idéia de que tudo que é registrado através de lentes é objetivo e real. Uma das mais antigas, e por que não dizer antiquadas, discussões no campo do documentário é sua pretensão de conter a verdade, de ser uma tela em forma de espelho da realidade. Se há, por um lado, uma supervalorização dos avanços tecnológicos como uma evolução em direção à pura captação do real, por outro lado, essas concepções foram extremamente estremecidas com a chegada da imagem digital e a explicitação de como é fácil falsificar imagens ou mesmo criá-las a partir de números, sem necessidade de um referente.

Certamente, o cinema direto foi o maior representante dessa crença na objetividade do cinema documentário (curiosamente, Robert Drew, um de seus fundadores, era fotógrafo da revista *Life*). Em 1959, os jornalistas Drew e Richard Leacock formaram a produtora Drew Associates²¹ com o intuito de realizar cine-reportagens como espelhos do real. No ano seguinte, lançaram o que viria a ser o

²¹ A Drew Associates durou até 1963 e produziu mais de 30 filmes (Da-Rin, 1995).

marco inicial de sua produção: *Primary* (1960), que acompanha os bastidores das eleições primárias do partido democrata norte-americano para eleição presidencial disputadas entre John Kennedy e Hubert Humphrey. Aí estava lançado o modelo do cinema direto observacional: nenhuma interferência nas filmagens, nem entrevistas, nem som adicionado posteriormente. A idéia era que o espectador sentisse como se estivesse presente na situação filmada, elevado à posição de uma testemunha privilegiada.

O cinema direto defendia a invisibilidade da câmera e da equipe e a eliminação de qualquer traço interpretativo. Chegando ao limite, seu ideal seria um cinema sem câmera, sem equipe, sem materialidade de registro, enfim, sem cinema. Obviamente, diante da impossibilidade de tal ideal, os realizadores mantinham um grande distanciamento e tentavam passar despercebidos. Mas essa tentativa utópica de não interferir no material filmado apresentou na prática alguns paradoxos, como a necessidade de sair em busca de personagens desinibidos para participar do documentário que, no afã de serem naturais, deveriam fingir que não percebiam estar sendo filmados, lembrando verdadeiros atores de uma dramaturgia.

Além de Drew e Leacock, também faziam parte desse movimento D. A. Pennebaker, os irmãos Maysles e, alguns anos mais tarde, Frederick Wiseman. O cinema direto americano influenciou muitos documentaristas desde então, com suas abordagens de pura observação que pretendem não estereotipar seus personagens e de impressão de tempo real dos acontecimentos fílmicos por meio de grandes planos seqüências. Influenciou também as hoje tão difundidas câmeras de vigilância e a linguagem dos *reality-shows*: câmeras escondidas que captam o que se passa em determinado espaço ou com determinados personagens, como testemunhas invisíveis que colocam o espectador como um observador privilegiado, ápice do *voyeurismo*. Assim, esse movimento, que inicialmente rompeu com uma pesada tradição de documentário didático, institucional e propagandístico, e apresentou novas formas de filmar, acabou por ser banalizado nas reportagens e programas televisivos.

Do lado de lá do oceano Atlântico, estava em curso a outra vertente do cinema direto. Inicialmente chamada de *cinéma-vérité*, em homenagem explícita ao *kino-pravda* de Vertov, e mais tarde também batizada como cinema direto, o cinema verdade francês manteve grandes divergências com as diretrizes

americanas. Enquanto o cinema direto ficou conhecido como ‘mosca na parede’ (*fly on the wall*), por almejar passar despercebido, o cinema verdade era chamado de ‘mosca na sopa’ (*fly on the soup*), por incluir-se no que filma, expondo-se, infectando e sendo infectado.

Sua principal motivação é o encontro e a interação entre os personagens/atores sociais e o realizador/equipe do filme, sendo o grande exemplo do terceiro modo de representação de Nichols, o **interativo**. Por isso, utiliza entrevistas em que o realizador se mostra (em cena ou apenas sua voz), dirigindo-se diretamente aos entrevistados, intervindo e explicitando o quanto suas escolhas influenciam na produção de sentido do filme. Revela, assim, as subjetividades em jogo no processo de comunicação entre os personagens e os que provocam essa reunião. Se o filme acontece a partir desses encontros, podemos dizer que no modo interativo (ou participativo) há uma grande abertura para o inusitado e para os processos de trocas sociais que só se dão no filme e por causa dele.

Ao contrário do cinema direto, a idéia não era fingir que a câmera não estava ali, mas assumi-la como propiciadora de trocas e provocadora de surpresas. Nesta concepção de cinema, não há nem verdades externas a serem registradas nem verdades internas dos personagens a serem exteriorizadas, mas verdades filmicas a serem criadas no processo.

Ao constatar que a realidade, que até então se pretendia objetiva, só existe como fruto de uma interpretação do homem e de sua produção de significados, o cinema verdade lançava mão de elementos do modo interativo de representação, e também do reflexivo, ao deixar equipamentos e membros da equipe aparecerem sem constrangimento. Assumiam-se então como produtores de acontecimentos e muitas vezes de uma memória engendrada ali, já que é no próprio desenrolar das filmagens que os personagens recriam a si e a suas histórias.

Os principais nomes do cinema verdade foram Jean Rouch e Edgar Morin, que propunham uma interação explícita entre filmadores e filmados, aproveitando e explicitando a relação sujeito-objeto. No mesmo ano do lançamento de *Primary* (1960) nos EUA, Rouch e Morin lançam *Chronique d’un été* (Crônicas de um verão), que significou uma ruptura com a tradição documentarista e serviu de modelo para toda uma nova concepção de documentário. Ambos vêm de um âmbito acadêmico – Morin da sociologia e Rouch da etnologia –, e este aspecto

não é esquecido quando vemos seus filmes. Cinema e antropologia aparecem unidos na busca por penetrar em uma realidade, interagindo com ela, transformando os tradicionais objetos de pesquisa em sujeitos do processo. Nesse período, no âmbito das ciências sociais surgia um movimento no sentido de incluir a subjetividade do pesquisador e analisar o quanto dela está implicada a pesquisa. A psicologia também contribuiu para o método de Rouch e Morin, fortemente baseada na palavra falada, quase como um psicodrama, já que os personagens falam sobre si, depois assistem ao que foi filmado e comentam sobre a experiência.

Entre as principais influências do cinema verdade, certamente estão Flaherty e Vertov: “Eu sempre digo que tenho dois ancestrais totêmicos: Dziga Vertov, o teórico visionário, e Robert Flaherty, o artesão poeta”, atesta Jean Rouch. Da metodologia de Flaherty, toma emprestado o convívio anterior com o grupo filmado e não-atores representando a si mesmos. Já de Vertov, toda sua ideologia anti-ilusionista. Mas a particularidade do cinema verdade, seu traço distintivo, é o princípio de transformação a partir do filme, de construção de uma verdade filmica na qual cada experiência cinematográfica é singular.

Chronique d'un été é seu filme mais conhecido e citado nos estudos teóricos, pois se tornou emblemático do modo interativo. Antes de mais nada, o filme trata da fértil imbricação entre documentário e ficção que se pode obter por meio de uma reflexão sobre o quanto de espetáculo e encenação há na vida cotidiana. O dispositivo do filme consistia em perguntar a diversas pessoas anônimas, que não se conheciam anteriormente, a simples e reveladora questão: “Você é feliz?”. De fato, foi o primeiro filme de Rouch a utilizar os equipamentos de som sincrônico, o que permitiu que o áudio fosse gravado simultaneamente com o depoimento dos personagens, que ganharam liberdade para conversar em grupo ou em monólogos, de forma espontânea.

Antes disso, Rouch ainda usava o som indireto, gravado posteriormente, mas já experimentava os preceitos do cinema interativo, utilizando a ficção como reveladora da realidade. O primeiro filme com esse modelo é *Jaguar*, que começa a ser filmado em 1954, sobre uma viagem de três personagens a Costa do Ouro (Gana) em busca de dinheiro, utilizando não-atores para contar essa história, embora sem qualquer roteiro definido. Em 58 filma *Moi, um noir* (Eu, um negro),

sobre o cotidiano de jovens no subúrbio de Abidjan, Costa do Marfim. Aqui a experiência de *Jaguar* é aprofundada e os personagens são jovens do lugar que mesclam suas histórias com suas fantasias, adotando nomes de personagens e personalidades conhecidos do imaginário americano, como Tarzan e Edward G. Robinson. A narração foi toda gravada posteriormente, mas, em vez de uma voz despersonalizada, Rouch convidou os próprios jovens para dublarem a si mesmos e comentarem o que está se passando nas imagens. Sobre *Moi, um noir*, Rouch declarou em 67 que este filme, um de seus preferidos, era “a ficção mais extravagante e mais desgrenhada que é, afinal, a pintura mais real de uma realidade dada” (*apud* Da-Rin, p.127). Antes de *Chronique d’un été* ainda filma *La pyramide humaine* em 59, uma espécie de psicodrama realizado com jovens estudantes de uma escola de Abidjan, partindo de um pressuposto ficcional: jovens negros e brancos deveriam se relacionar, coisa que não acontecia realmente. Rouch dá mais um passo em direção à inserção do ficcional no documentário.

Aqui volta com força a discussão sobre a verdade presente no documentário, com as inúmeras possibilidades do que Deleuze chamou de narrativa falsificante. Além de inaugurar o método de intervenção produtiva, contrapondo-se à idéia de que a imagem em movimento reproduz o real, o cinema verdade aventurou-se nos caminhos da ficção como forma complementar da dimensão documental. Rouch chamava seus filmes de ‘pura ficção’ em que as pessoas interpretam o papel de si mesmas, provocando a realidade a revelar-se de uma maneira somente possível por meio do cinema.

“Agora percebo que se nós chegamos a algo foi em colocar o problema da verdade. Nós quisemos fugir da comédia, do espetáculo, para entrar em tomada direta com a vida. Mas a própria vida também é comédia, espetáculo. Melhor (ou pior): cada um só pode se exprimir através de um máscara e a máscara, como na tragédia grega, dissimula ao mesmo tempo que revela, amplifica. Ao longo dos diálogos, cada um pode ser mais verdadeiro que na vida cotidiana e, ao mesmo tempo, mais falso”. (Rouch *apud* Da-Rin, 1995, p.119).

Em 1998, Jean-André Fieshi e Jean Rouch filmam *Mosso Mosso - Jean Rouch comme si*, sobre o método de filmagem de Rouch na África, quando este finge que se encontra ali para filmar *La vache merveilleuse*, um filme que nunca existiu. O *como se* do título faz referência à idéia de Rouch, perseguida em todos seus filmes a partir dessa época, de que o princípio ficcional (como se) revela uma

realidade inacessível de outra forma. O filme é uma homenagem ao diretor e à sua corajosa exposição das contradições dos indivíduos.

O cinema verdade foi, e ainda é, uma grande influência para muitos cineastas (toda a geração da *Nouvelle Vague*, o próprio Godard e, um exemplo brasileiro, o documentarista Eduardo Coutinho) e, assim como o cinema direto, também teve muitos de seus recursos incorporados pela reportagem televisiva, como a presença do repórter no centro da ação assegurando que aquilo realmente está acontecendo e que, talvez, aquela reportagem pode modificar de alguma forma o rumo dos acontecimentos.

Com o cinema verdade, o documentário começa sua aproximação a uma estrutura na qual o próprio diretor é incorporado às filmagens e se torna um elemento importante da narrativa. Michael Renov já declarou considerar o cinema de Rouch como uma importante ponte entre as vanguardas dos anos 20 e os filmes autobiográficos que apareceram a partir dos anos 80. Mas, aqui, o realizador ainda participa como um estranho, entrando e interagindo no universo do outro, enquanto no cinema subjetivo o autor já é o próprio centro ao redor do qual o filme gira e sua presença se torna vital para o desenrolar do filme.

Voltando à estrutura de Nichols, o quarto modo é o **reflexivo**, sobre o qual já discutimos ao tecer alguns comentários sobre o filme *O homem da câmera*, de Vertov e os próprios filmes do cinema verdade. Nichols nota uma forte presença de documentários reflexivos na passagem da década de 70 para a década de 80, época em que a discussão se voltou para a própria forma do documentário e a utilização da metalinguagem. O discurso cinematográfico é explicitado como uma forma de construção produzida por certas escolhas subjetivas e técnicas. No cinema reflexivo, o espectador é convidado a perceber as estruturas desse discurso e, assim, apresentar um olhar questionador frente a ele.

Esta característica é uma primeira aproximação que podemos encontrar entre o cinema reflexivo e a forma do ensaio que, como já dissemos, também lembra ao leitor que aquelas linhas foram escritas por alguém. Outras características comuns são o uso de ironia e da sátira, no lugar do discurso ‘verdadeiro’ sobre o mundo, e a fragmentação narrativa. Mas é o meta-comentário, como os que aparecem em diversas passagens de Montaigne sobre a

escritura dos *Ensaaios*²², que ligam diretamente as estratégias reflexivas a uma das principais características ensaísticas: o movimento incessante entre o olhar para fora, o olhar para si e o olhar sobre todo o processo da escrita.

No campo cinematográfico, as estratégias auto-reflexivas tiveram um importante papel político de contestação ao domínio de um cinema ilusionista que, mediante uma montagem transparente, pretende mostrar-se como uma janela para o mundo, tanto no campo do documentário clássico quanto no cinema-espetáculo ficcional. Apresentar o processo de produção dos filmes ou dar indícios dele faz parte também de um embate ideológico entre o caráter institucional que o cinema documental empregou por muito tempo e a possibilidade de fazer experimentações formais, sempre ressaltando as estruturas da linguagem e da tessitura narrativa.

Em 1994, Bill Nichols apresentou em *Blurred Boundaries* um outro modo que veio se somar aos quatro aqui apresentados. Trata-se do segmento de documentários **performáticos**, que diz respeito à produção ‘em primeira pessoa’ no campo do documentário. O performático seria exatamente o tipo de filme que estamos pesquisando nesta dissertação, no qual o artista dá um giro de 180 graus na câmera, que passa a apontar para si próprio e suas questões íntimas.

Surgido entre os anos 80 e os anos 90 como movimento de grande força, o filme performático tem como base as experiências pessoais de seus realizadores e uma forma subjetiva e afetiva de narrar suas histórias. Aproxima também dimensões como documentário e ficção, sujeito e objeto e, principalmente, público e privado, como atesta Nichols: “Documentários performáticos restauram uma idéia de magnitude ao local, ao específico e ao incorporado. Dão vida ao pessoal de maneira que ele se torna nossa porta de entrada para o político” (Nichols, 2001, p.137).

Em 2001, no livro *Introduction to documentary*, Nichols ainda acrescenta o modo **poético**, presente em toda a história do cinema, porém muito comum nas vanguardas cinematográficas modernistas da década de 20, como o surrealismo. Os filmes poéticos trazem fragmentos de imagens do mundo postas em

²² “Este é um registro de acontecimentos diversos e mutáveis e de pensamentos indecisos e, se calhar, opostos (...)” (Montaigne, III, p. 27) ou ainda “Escrevo meu livro para poucos homens e para poucos anos. Se fosse uma matéria para perdurar, seria preciso confiá-la a uma língua mais firme.” (Montaigne, III, p. 296).

justaposição, de acordo com o imaginário próprio do realizador. Trabalha também com descontinuidades e associações, mas seu traço definidor é o tratamento poético dado ao material. Por isso, filmes de qualquer dos modos descritos, principalmente os reflexivos ou performáticos, muitas vezes são também poéticos. Os modos se alternam, complementam e expandem, servindo não para engessar a produção e a análise dos filmes, mas para nos ajudar a perceber e a vincular entre si os movimentos que animam o documentário.

3.3. Palavra que uso me inclui²³ - Documentário subjetivo

“De um lado a autobiografia implica um olhar auto-reflexivo, isto é, permite de uma certa maneira um auto-questionamento do dispositivo: centrado sobre si mesmo, o sujeito não tem outra exterioridade a não ser a de encenar-se, conseqüentemente de tornar presentes suas próprias condições de existência enquanto imagem”.

Philippe Dubois

Se a sede por acompanhar tramas, conflitos e *happy ends* imaginários era até pouco tempo saciada pelo poderoso mercado do cinema de ficção, hoje o imperativo de realidade, de mostrar vidas reais, vem modificando esse panorama em direção a uma interação cada vez maior entre ficção e documentário. O cinema de ficção está se voltando cada vez mais para uma conexão com acontecimentos e vidas reais e mesmo as telenovelas inserem em sua trama fatos e depoimentos verídicos, como a última novela das oito da Rede Globo, *Páginas da Vida*. Por outro lado, as formas documentais também adotam cada vez mais recursos dramáticos e até programas de televisão explicitamente ligados à realidade, os *reality shows*, apresentam uma roupagem ficcional para as imagens de vigilância. Nesse movimento, os personagens são construídos para parecerem pessoas reais e os sujeitos desejam ser vistos como personagens de cinema. Num processo circular, os filmes se parecem cada vez mais à vida, que por sua vez se aproxima da “inspiração identificatória que emana, cada vez com mais força, das telas” (Sibilia, 2005, p.6).

²³ Título baseado no verso: “Palavra que eu uso me inclui nela”, de Manoel de Barros.

Em relação ao documentário subjetivo, podemos dizer que essas narrativas autobiográficas audiovisuais, que utilizam recursos ficcionais na representação de si, também são frutos dessas mesmas necessidades de espetacularização de vidas reais. Essas formas de cinema subjetivo, que vinculamos ao ensaio e à autobiografia, estão ligadas à exigência contemporânea de ficcionalização do eu, que somente encontra um atestado social de autenticidade quando se torna visível e acessível ao olhar do outro. Por outro lado, não podemos esquecer que esses filmes descendem em grande medida do gênero documentário e, sobretudo, dos desdobramentos dos movimentos renovadores dos anos 60 neste campo.

A partir da década de 80, realizadores que continuaram a questionar a pretensa objetividade do documentário mergulharam numa produção assumidamente subjetiva, uma tendência que encontra cada vez mais espaço entre as novas gerações de cineastas e vídeo-artistas e deu novo impulso às múltiplas possibilidades do documentário. Esse documentário subjetivo é a junção do filme-ensaio com uma proposta autobiográfica, que inclui a presença do diretor performatizado em cena. Neste campo, assim como em qualquer outro, encontra-se uma produção irregular, muitas vezes assombrada pela sedução do narcisismo e do exibicionismo e pela estética *Big Brother*, mas ao mesmo tempo propiciou a criação de obras inovadoras e densas.

As interseções entre as esferas pública e privada são exploradas por esses artistas, que apontam suas câmeras para o que lhes é familiar a partir de uma temporalidade ligada à memória, deixando para trás a postura distanciada do documentarista – muitas vezes representado por uma voz em *off* impessoal – que pretende apresentar com objetividade o universo do outro, como se este não tivesse qualquer ligação com seu próprio mundo e, mais, como se o aparato técnico, os dispositivos de filmagem e o próprio olhar do diretor não determinassem as relações estabelecidas entre imagem / mundo / espectador.

O ponto de vista subjetivo do realizador explicita o desvio das pretensões de pura verdade ou pura ilusão do cinema, pois não nos é dado a ver sequer uma identidade fixa do ‘autobiografado’ como garantia de relato verídico. Se a conexão com o universo autobiográfico é, segundo Nichols, a característica que dá unidade ao modo performático, a diluição das fronteiras entre público e privado, ou a problematização desses limites, configura a âmago da estrutura dos filmes. Segundo Renov (2005), “as declarações públicas dos *selves* privados passaram a

ser atos definidores da vida contemporânea”. Pois nossa subjetividade é ao mesmo tempo individual e coletiva – somos uma mistura de elementos públicos e privados –, e narrar, segundo o preceito de Benjamim, nada mais é que a arte de trocar experiências.

O cinema subjetivo interpreta o mundo a partir de experiências individuais – narração sempre em primeira pessoa – e coletivas, a partir de uma aproximação afetiva. Buscando uma nova poética visual auto-referente, os filmes subjetivos já foram chamados de autobiográficos por Michael Renov (2005), performáticos por Nichols (1994), ou ainda de documentários de busca por Jean-Claude Bernardet (2005). Muitas vezes, o ponto inicial desses filmes é um projeto pessoal que leva o cineasta a uma aventura onde se implicam descobertas íntimas e reflexões históricas.

Muitos teóricos vêm pensando o cinema nos últimos tempos a partir da perspectiva subjetiva, como Michael Renov, Raymond Bellour, Jean-Claude Bernardet, Andrea Molfetta, entre outros, e o próprio Bill Nichols com o modo performático. Para Nichols, “filmes performáticos dão ênfase extra às qualidades subjetivas da experiência e da memória que provêm do ato de contar um fato” (Nichols, 2001, p.131), acentuando a força da experiência a partir da perspectiva do próprio olhar íntimo do cineasta. Na história do documentário, muitas vezes os diversos modos apresentados por Nichols coexistiram. Atualmente, os mais diversos tipos de documentário são produzidos, cada qual em seus espaços de exibição, porém, creio que o performático traduz um momento caracteristicamente contemporâneo, de exacerbação da intimidade, de uma subjetividade cheia de contradições e do fortalecimento das formas políticas cotidianas e subjetivas.

Ao estudar a subjetividade no documentário, Michael Renov localiza um importante discurso de resistência por meio da poética individual do autor, que questiona as estruturas de poder em nossa sociedade essencialmente imagética e a reiterada tentativa de submeter as subjetividades a um padrão único. Referindo-se a Foucault, Renov conclui que “a subjetividade – essa construção de muitas camadas da individualidade imaginada, representada e determinada – foi proposta como o local de luta que mais importa atualmente”. (Renov, 2005, p.242).

O documentarista performático busca uma expressão de si para o mundo, até porque o sujeito é criatura e criador desse mundo apresentado em cena. E essa busca é necessariamente exposta, problematizada, tendo como ponto comum a

auto-inscrição do autor em toda a experiência propiciada pelo filme. Pensemos nos objetos de reflexão dos filmes: assim como em Montaigne, que nega uma cultura da glória e em vez de se ligar a grandes feitos busca temas cotidianos de sua vivência para pensar o próprio viver, os documentários subjetivos se configuram por meio da intimidade, tanto da observação do familiar quanto da criação de pequenos encontros.

Muitas vezes a proposta do filme utiliza regras definidas, como Kiko Goifman em *33*, que estipulou 33 dias como duração de sua busca pela mãe biológica e, conseqüentemente, da filmagem do próprio filme, ou Agnès Varda em *Daguerréotype*, que definiu uma delimitação geográfica para filmar: a Rua Daguerre, Paris, entre os números 70 e 90, vizinhança de sua casa. Porém, mesmo quando criados a partir de dispositivos específicos, os filmes subjetivos sempre envolvem riscos e imprevistos.

Na verdade, qualquer filme implica dezenas de dificuldades de realização, pesquisa, acesso a pessoas etc., mas o que o cinema chamado subjetivo descobriu é o quão interessante pode ser utilizar esses percalços enfrentados durante a pré-filmagem e a própria filmagem, transformando-os em matéria prima do filme. Em *Los rubios*, por exemplo, Carri faz questão de contar a história de como encontrou uma fotógrafa que esteve presa junto com seus pais, uma das únicas sobreviventes daquele centro de detenção, e que esta se recusou a dar uma entrevista em frente à câmera, pois se não tinha falado na tortura, também não queria falar agora. Essa recusa, que Carri, frustrada, podia ter guardado para si, aparece no filme como uma reflexão sobre quais eram as possíveis ligações entre uma câmera e um instrumento de tortura e uma explicitação de como ainda era delicado falar sobre a ditadura militar na Argentina.

Na mesma linha, Di Tella revela (2006, p.41) estar arrependido por não ter contado o difícil processo de conseguir depoimentos para seu último filme antes de *La televisión y yo, Prohibido* (1997), sobre o posicionamento de artistas, intelectuais e jornalistas durante a ditadura. Para ele, mostrar apenas os resultados de alguma forma falseou a experiência do filme e deixou de revelar verdades que só essas dificuldades do processo poderiam mostrar.

A meu ver, os filmes subjetivos ganham densidade à medida que escapam da pura questão identitária e do culto ao passado, ligando-se ao presente e ao seu contínuo desdobramento durante o próprio processo do filme. É muito comum a

reconstituição testemunhal de uma história de vida cair nas armadilhas da forma nostálgica de uma narrativa ressentida. O peso e a dramaticidade de ‘buscar suas raízes’, de ‘afirmar uma identidade’ e de ‘fazer jus ao passado’ são fatores que sempre rondam os filmes autobiográficos, assim como o exibicionismo, o que só faz tornar mais interessante os desvios que alguns artistas conseguem criar para apresentar um olhar íntimo e despretensioso em relação ao seu presente – obviamente influenciado por questões passadas e futuras –, sua história e os laços desta com outras mais abrangentes.

Passamos por uma época em que já está praticamente ultrapassado repetir que Deus está morto, ou que as utopias estão mortas, ou que as grandes narrativas não se aplicam mais. O que nos sobra? Sobra o cotidiano, a beleza das pequenas ações, a política das pessoas comuns e da diversidade de olhares. No meio audiovisual, podemos afirmar: ao mesmo tempo que um filme hollywoodiano pode custar até 200 milhões de dólares, cresce cada vez mais um movimento em direção a um cinema caseiro e cotidiano. Em ligação direta com as novas câmeras digitais, baratas, pequenas e extremamente fáceis de utilizar, e ainda com a banalização do cinema no imaginário popular (pois mesmo aqueles que nunca foram ao cinema, vêem filmes na TV, nos DVDs piratas etc.), o cinema perdeu o caráter de assombro que o marcou em seus primeiros tempos, tornando assim sua realização acessível para um número cada vez maior de pessoas. É fato também que cresceram novas formas culturais de auto-expressão em diversos suportes, principalmente na Internet, que são cada vez mais fáceis de produzir e se expandiram muito nos últimos tempos.

Esse movimento tem início com o advento do vídeo, cuja linguagem específica encontra maior abertura para experimentações e transgressões da imagem, além da fácil manipulação. Raymond Bellour (1997, p.333) considera que o cinema sempre se aproxima pelas margens do que seria um cinema de auto-retrato, principalmente quando se coloca entre ficção e documentário, testemunha e narrativa, perseguido pela presença constante e, no entanto, furtiva, de uma voz e de um corpo. Mas, para Bellour, tal processo está ainda mais presente nas imagens de vídeo, que de algum modo facilita esse movimento, ao permitir o entrelaçamento de imagens e discursos, e possibilitar naturalmente a presença anunciada do autor – tanto por trás da câmera, sustentando-a de acordo com sua

movimentação e respiração, quanto aparecendo materialmente com seu corpo em quadro.

Os filmes performáticos se situam nos intervalos, entre vídeo, película, imagem digital, documentário, ficção, história e memória, acompanhando um movimento maior de toda a arte contemporânea em direção a hibridizações. Por isso, é impossível traçar uma caracterização precisa do que seriam os documentários subjetivos, mas podemos descobrir pontos de convergência entre diversos exemplos, antigos e atuais, para esboçar as linhas de força que os movem.

Como já vimos, os filmes subjetivos são devedores de tradições literárias, do ensaio, da autobiografia e da própria poesia, rearranjados em estruturas narrativas não-convencionais, sem seguir regras pré-concebidas. “Uma situação de trânsito entre a qualidade referencial (‘janela para o mundo’) e uma expressiva, que se afirma sob uma perspectiva pessoal, situada e incorporada em sujeitos específicos” (Silva, 2004, p.68). Ou seja, a narrativa auto-referente levanta questões que não se dirigem somente ao umbigo do artista, mas catalisa discussões que só podem ser colocadas por meio dela.

Além do ensaio e da autobiografia no campo da escrita de si, no próprio cinema as principais influências dos documentários subjetivos são:

- o cinema soviético do início do século XX, que utilizava a montagem como principal criador de sentido e a auto-reflexividade como modo de mostrar o filme como uma produção e causar um estranhamento na percepção do espectador.
- as vanguardas históricas dos anos 20, entre as quais os filmes-poema de Joris Ivens e o cinema surrealista, que pregava a subversão da linearidade entre causa e efeito e das noções tradicionais de tempo e espaço.
- a tradição vanguardista de filmes-autobiográficos do *underground* americano dos anos 60, com destaque para artistas como Kenneth Anger, Stan Brackage e, principalmente, Jonas Mekas e seus filmes-diário.
- a *Nouvelle Vague* francesa, nos anos 60, que tem em Jean-Luc Godard seu exemplo máximo de filme-ensaio, cinema em forma de pensamento.
- o cinema-verdade de Jean Rouch, nos anos 60, que aproveita a relação sujeito/objeto e a interação produtiva entre filmados e filmadores.

Precursor em se mostrar em cena e na diluição entre as fronteiras entre documentário e ficção.

- os recentes filmes auto-etnográficos que apresentam uma relação circular entre sujeito, objeto e processos de construção de conhecimento, focados em grupos ou comunidades específicos – homossexuais, mulheres, nativos, religiosos, entre outros.

Estas são algumas referências pontuais, que deixam claro que os documentários subjetivos abrangem uma enorme gama de experimentações e de influências na história do cinema, sempre ligados a atitudes de contestação ao cinema dominante e de fortalecimento das formas de manifestação subjetivas. É importante lembrar que essas são aproximações teóricas minhas, embasadas pelos estudos de Bill Nichols em *Blurred Boundaries*, pois certamente alguns dos novos diretores diriam que não se espelham em movimento nenhum, ao contrário, nascem da possibilidade de experimentar e inventar novas formas de fazer cinema.

Como a perspectiva histórica me parece necessária para deitar um olhar abrangente sobre as manifestações culturais em geral, principalmente no âmbito cinematográfico em que é intrínseca a constante absorção de referências, optei por comentar alguns filmes específicos, representantes da ‘modernidade cinematográfica’, que, segundo Dubois, refere-se a um “cinema pessoal, crítico e reflexivo, autêntico e irônico, subjetivo e desprendido, um cinema da compreensão e da opacidade” (1995, p.65-66) e que influenciaram de maneira direta o cinema subjetivo. São quatro filmes embrionários que determinaram novas estratégias de filmar(-se).

***Lost, Lost, Lost* – Jonas Mekas (1976)**

Lost, Lost, Lost é um filme que tem uma posição singular no movimento de traduzir em película a forma ensaística de escrita. Mekas filmou *Lost Lost Lost* entre 1949, quando chegou a Nova York depois da Segunda Guerra, e 1963, e o lançou em 1976, quando editou parte do extenso material recolhido como uma espécie de filme-diário. Durante esse período, onde quer que fosse levava sua câmera a tiracolo, criando imagens cotidianas, de seus amigos, passeios e reuniões, com uma linguagem poética provinda em grande parte de suas

habilidades como escritor. *Lost, Lost, Lost* é uma espécie de caderno de notas audiovisual do exílio de Mekas, que se destacou muito jovem como poeta, ainda na Lituânia onde nasceu, e passou a chamar seus próprios filmes de documentários poéticos. Neles, muitas vezes aparecem os próprios cadernos e diários de Mekas, escritos à mão, rabiscados e reescritos.

Seus filmes são extremamente cotidianos, locais, mostrando um pouco da vida em Nova York, mas acabam por apresentar uma visão pungente de seu tempo. *Lost, Lost, Lost* se distancia do diário preso ao calendário e a uma pretensa sinceridade e se revela um diário fragmentado, cheio de lacunas e de imagens líricas, apesar de propositalmente provisórias, amadoras, muitas vezes tremidas, fora de foco, ou ainda tomadas por uma criança. Vale lembrar que, no princípio das filmagens desse filme que demoraria 17 anos para ficar pronto, Mekas não falava inglês nem tinha qualquer experiência com cinema, sendo assim também um registro do seu aprendizado cinematográfico.

Mekas aparece diversas vezes filmando-se e sendo filmado por outros, já que não hesita em entregar sua câmera aos que estão à sua volta, amigos, familiares. Mas quem narra o filme todo é ele, a voz de alguém profundamente ligado ao passado, mas que configura o filme como um lugar ao mesmo tempo de memórias e esquecimentos, reminiscências e silêncios. Confundem-se, assim, lembranças, gestos cotidianos, imagens-sonho e trechos de outros filmes.

Segundo MacDonald (*apud* Siqueira, 2006, p. 127), *Lost, Lost, Lost* pode ser dividido em três partes. O primeiro foca a comunidade lituana do Brooklyn, com muitos planos de amigos e familiares e de encontros e rituais próprios desse grupo; o segundo mostra as manifestações contra a Guerra do Vietnã e o esforço de Mekas e alguns amigos para a publicação da revista *Film Culture* e a produção de seus filmes, inclusive o primeiro filme de Mekas, *Guns of the trees* (1962); já a terceira parte é esteticamente muito mais livre e espontânea, mostrando acontecimentos ordinários, banais, misturados sem uma narrativa lógica, apenas acompanhados de impressões dispersas de Mekas.

No capítulo ‘Mekas as Essayist’ de seu livro *The subject of documentary*, Michael Renov liga diretamente o trabalho de Mekas a Montaigne, apontando os filmes-ensaios-diários de Mekas como uma espécie de ode à espontaneidade, à união entre arte e vida. *Lost, Lost, Lost* trabalha com a liberdade da digressão, do que está vivo, em contínuo movimento, ligando a subjetividade ao que nos cerca.

Como Montaigne, lida com o vazio, com a perda, como bem reflete o título de sua obra máxima: *lost*, perdido. Mekas é um estrangeiro que fez de sua intimidade uma escola de cinema.

Ulysse – Agnès Varda (1982)

Se hoje é recorrente a discussão sobre as hibridizações no domínio artístico, o mesmo não se pode dizer de 50 anos atrás, quando as fronteiras que separavam cinema, fotografia, escrita etc. ainda eram rigidamente definidas. Com mais de 30 filmes no currículo, Agnès Varda, considerada por muitos como a única cineasta mulher da *Nouvelle Vague*, atravessou múltiplos caminhos, entre ficções e documentários, curtas e longas-metragens, filmes que utilizam a fotografia como base, outros em película ou digital, freqüentemente assumindo mais de uma função – diretora, roteirista, editora –, como previra Alexandre Astruc em *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*.

Entretanto, algumas peculiaridades a acompanham em quase todos seus filmes, como a temática do cotidiano, da memória, e um olhar assumidamente feminino sobre o mundo. Seu principal trunfo se encontra no modo de pensar o cinema como uma forma de escrita, que por sua vez tem como mola propulsora uma interrogação sobre o estatuto das imagens. Varda gosta de se autodenominar uma cinescritora que traça sobre a película suas reflexões sobre o mundo. Como se seus filmes fossem um caderno de anotações, desses em que se anotam as reflexões e impressões que vêm à cabeça, junto com pequenos desenhos no canto da página e a letra de uma música ou um nome que não se quer esquecer. O traço mais fascinante desses cadernos é que eles se sucedem ano após ano, mas todos parecem ser sempre uma continuação do mesmo, formando um suporte de proliferação de idéias livres e continuamente inacabadas.

Em seus documentários, Varda freqüentemente revisita a questão da própria construção do seu discurso. Além de utilizar de maneira peculiar sua voz em *off*, não é raro que Varda interrogue explicitamente suas criações, como ao final de *Daguerréotypes*, quando ouvimos sua doce voz perguntar: “Tudo isso forma uma reportagem, uma homenagem, um ensaio, um pesar, uma reprimenda ou uma aproximação?”.

Em seus filmes, Varda se afasta do discurso puramente autobiográfico ou objetivamente documental ao trazer à tona outras formas de narrativas auto-

referenciais não limitadas ao relato do objeto sobre o qual se debruça, filmes nos quais ela se expõe, mostra suas intenções, seus pensamentos. Entre os filmes subjetivos ou ensaísticos de Agnès Varda, podemos citar vários exemplos marcantes: *Daguerréotypes* (1975), *Murs Murs* (1980), *Ulysse* (1982), *Les Glaneurs et la glaneuse - Catadores e eu* (2000), *Ydessa, les ours et etc...* (2004), entre outros.

Mas o ensaio que marcadamente fala de autobiografia, memória e arqueologia é o curta-metragem *Ulysse*, que gira em torno de uma fotografia feita por Varda em 1954, uma paisagem com três personagens em cena, um homem nu, uma criança e uma cabra morta numa praia. Nesse filme, a Varda fotógrafa se amalgama com a cineasta, pois aqui é a própria fotografia que engendra a tessitura fílmica. A construção de todo o discurso do filme é desencadeada a partir dessa imagem, interrogando a memória dos que participaram de sua gênese, passando por um auto-exame – “Não sei como eu era 28 anos antes” –, e finalmente tentando entender o mundo da época, o contexto de quando a foto foi realizada. Assim, todas as linhas do filme conduzem ao tema da memória, à pergunta latente de ‘você se lembra?’, mas a fotografia, protagonista aqui, não lembra de nada, apenas marca a distância e a ausência.

“Ulysse é uma curiosa experiência. É sobretudo a autobiografia das filmagens de Ulysse que transparece em filigrana: como uma reflexão sobre o cinema e a memória. Quem trai quem? Não é perigoso fazer entrar imagens de cinema no imaginário da memória?”²⁴.

Por fim, fica claro que as imagens do passado não podem ser reconstruídas e que a única construção possível é aquela que se dá durante o filme. O que importa são os caminhos tomados durante a busca, tal como na *Odisséia*, em que a aventura de Ulisses rumo aos braços de sua amada Penélope é muito mais importante que o resultado da empreitada. Varda nos mostra que a imagem não tem sentido em si mesma, que toda imagem precisa da justaposição interpretativa da cineasta e do espectador para se desdobrar e criar sentidos. “Nada aparece na imagem, há apenas imagem, você vê o que quiser nela”, diz no fim de *Ulysse*. A vida contida nas imagens de Varda nasce então da experiência que ela nos propõe

²⁴ *Varda por Agnès*. Entrevista concedida a Esteve e Bleicher, 10 de novembro de 1990.

compartilhar: vendo seus filmes, sentimo-nos próximos de sua intimidade, por partilhar de sua generosa construção da realidade.

***Sans Soleil* – Chris Marker (1982)**

Chris Marker, cineasta, fotógrafo e poeta francês, recorrentemente traz à tona em seu trabalho o tema da memória, desde seu primeiro e mais famoso filme, *La Jetée* (1962), uma ficção científica composta inteiramente por fotografias estáticas, até sua recente incursão nas artes interativas com o CD-Rom *Immemory* (1997).

Sans Soleil também fala dos meandros da memória e da impossibilidade de trazer o passado de volta. O fio narrativo é conduzido pela leitura em *off* das cartas do cinegrafista viajante Sandor Krasna (não sabemos se real ou fictício, possivelmente o próprio Marker) para uma amiga distante. As imagens que vemos mesclam suas viagens, lembranças, gestos cotidiano, que oscilam entre espaços e tempos virtuais. As cartas nos levam a inúmeros países, situações desconexas, pensamentos, divagações e citações numa espécie de memória fictícia tecida por cartas, imagens captadas, outras fabricadas, ou ainda emprestadas. O autor das cartas questiona:

“Eu me pergunto como as pessoas que não filmam conseguem recordar; as que não fotografam, que não gravam... como fazia a humanidade para lembrar? Eu sei, ela escrevia a Bíblia. A nova Bíblia será sempre uma fita gravada de um tempo que deverá ser lido sem cessar, para que apenas se saiba que existiu.”

A linha narrativa que costura todo o filme são essas cartas lidas em tom neutro por uma voz feminina, mas pouco sabemos sobre elas, não fica claro quem realmente as escreveu. As cartas são lidas na voz de uma mulher, mas quem é ela? E quem escreveu essas cartas? Ou ainda: foram realmente escritas por alguém? Marker joga com as peças da autobiografia e da escrita epistolar, questionando-as, confundindo remetente, autor, destinatário e personagens, criando quase uma anti-autobiografia. Em *Sans Soleil* não há uma identidade acordada entre autor, narrador e personagem, pressuposto básico da autobiografia: ao contrário, muitas vozes narram o filme em primeira pessoa num discurso polifônico que engloba, além de diversas vozes, diversos tempos.

As viagens narradas pelas cartas não são apenas geográficas, passando por Japão, Guiné Bissau, Islândia e Estados Unidos, mas também temporais,

mesclando fatos do século XI, com o século XX e chegando até o século XXI. Marker apresenta em imagens a concepção de co-habitação dos tempos, como afirma uma das cartas que compara o século XIX, marcadamente preocupado com o espaço, com o século XX, que teve que aprender a lidar com a simultaneidade temporal.

O ponto de partida de *Sans Soleil* é uma imagem marcante para Marker, definida no filme como a imagem da felicidade: três crianças louras andando de mãos dadas numa estrada na Islândia. O filme começa com essa imagem isolada, intercalada por telas pretas. Esse mesmo plano volta a aparecer mais à frente, já no fim do filme, um pouco mais alongada, mostrando a mesma cena captada por uma câmera mais trêmula e instável e dessa vez entremeada com outras imagens que lhe conferem um novo sentido, não tão feliz: vemos a imagem daquela mesma paisagem cinco anos depois, destruída pela erupção de um vulcão. Aqui, Marker joga com os possíveis sentidos das imagens e com os espectadores, questionando a ilusão de felicidade proveniente dessas imagens, facilitadas pelo seu isolamento, e ainda a multiplicidade de sensações que elas podem provocar dependendo da montagem e do encadeamento que recebem.

Assim, *Sans Soleil* trata da profusão visual que nos cerca a todos, utilizando imagens descontínuas, mas que formam complexas redes de sentido. Marker emprega muito material de arquivo cedido por outros cineastas, outras vezes utiliza imagens filmadas da própria televisão do país que está sendo visitado. No filme, são expostos procedimentos e técnicas de edição e manipulação de imagens, junto com as novas possibilidades do vídeo. Não há praticamente nenhuma seqüência em direto, evidenciando sempre a montagem. O som e a narração muitas vezes são desconexos em relação às imagens.

Certamente, é impossível apresentar um filme tão rico como *Sans Soleil* em tão poucas linhas, mas gostaria ainda de mencionar um outro plano revelador: o das mulheres dos mercados de Guiné Bissau, que olham a câmera, encarando também o próprio cinegrafista. Na narração, este nos fala da força do olhar de uma dessas mulheres, que não durou mais que 1/25 de segundos, o tempo de um fotograma. Tempo bastante para Marker tecer uma reflexão mais ampla sobre o olhar no cinema que permite a troca, a reciprocidade e a experiência de alteridade.

Diários (I ao VI) – David Perlov (1973-83)

David Perlov realizou seus diários filmados durante dez anos, de 1973 até 1983, em seis blocos diferentes, buscando apreender imagens do banal, do lugar-comum, dos pequenos gestos cotidianos. O primeiro diário tem início na época da Guerra do Yom Kippur, primeira guerra televisionada de Israel, e a partir de então fica claro o projeto estético de Perlov: fazer um cinema do cotidiano, sem tramas ou psicologismos (como ele mesmo declara), impulsionado pela observação de espaços públicos e privados, de rostos familiares e anônimos, que faz interagir a história do país onde vive com os seus questionamentos mais íntimos. Ao mesmo tempo que os *Diários* nos dão a conhecer bem a família de Perlov, seus grandes e pequenos conflitos, também se mantêm sempre atentos às tramas exteriores, que acabam invadindo o espaço íntimo. Por isso o uso reiterado de imagens vistas através de janelas, ressaltando a relação dentro / fora e a lembrança: esta é uma passeata anti-guerra, estas são crianças imigrantes brincando nas ruas de Paris, este é o pôr do sol em Tel-Aviv, mas tudo sempre parte da janela, da lente, do olho do cineasta.

Perlov era brasileiro e emigrou para Israel em 1958, depois de uma temporada em Paris, onde se tornou editor e assistente de Joris Ivens. Os *Diários* foram filmados sem destino certo – o que lembra a experiência de *Lost, Lost, Lost* e também de *Los rubios*, de filmar sem saber a finalidade –, até os anos 80, quando passam a ser veiculados no *Channel 4* inglês e recebem uma nova camada de sentido somada pela narração em *off* que Perlov grava assistindo novamente às imagens. A narração em primeira pessoa é fundamental para o ritmo e a cadência do filme, mesclando reflexões sobre o fazer do filme e sensações causadas pelas imagens, de uma forma que depois se tornou muito comum nos documentários subjetivos. No aspecto formal, as imagens são bastante rústicas, lembrando filmagens amadoras, embora a narração de Perlov seja extremamente planejada e até contida.

Como cineasta e professor de cinema, os diários de Perlov também nos levam a um passeio pela história do cinema, por intermédio de cenas das suas aulas, e de como o cinema é feito, pois registra a filmagem de outros filmes que faz nesse período, edita o material em casa e, ensinando sua filha a editar (posteriormente ela se torna editora e trabalha com diretores como Claude Lanzmann em *Shoah*), apresenta de forma crua as manipulações possíveis e necessárias para produzir um filme.

Curiosamente, Perlov diz que observar tornou-se a essência de seu ser, mas seu cinema é muito distante do cinema observacional direto com seus preceitos não-intervencionistas, pois cada imagem só ganha sentido em relação à subjetividade de Perlov, seus comentários e modo de filmar peculiares. Por outro lado, é raro vermos seu corpo e mesmo escutarmos sua voz em som direto (apenas a ouvimos na ininterrupta narração em *off*), com exceção da última parte do diário, uma longa viagem que faz ao Brasil, quando, ao reencontrar velhos amigos, estes lhe dirigem a palavra diretamente. São os momentos de maior exposição e, conseqüentemente, fragilidade de Perlov, que se vê obrigado a deixar seu posto de narrador solitário.

Nas últimas partes do diário, Perlov afirma várias vezes que adoraria fazer um filme com uma câmera de vídeo, sem ter que interromper suas filmagens por falta de película, levando-a a qualquer parte. Indício dos novos tempos que viriam. Em 1990 retomou a idéia desse projeto, filmando *Revised Diary* de 90 a 99, e depois dividindo o material em três longas. Seu último filme, *My Stills* (2003), resgata seus cinquenta anos dedicados à fotografia. Mais uma obra auto-referente, que o biografava a partir das imagens que captou do mundo.

Falo desses filmes esperando compartilhar minimamente a intensa experiência que tive ao assistir a cada um desses pequenos/grandes clássicos que sentaram as bases para os novos documentários subjetivos e também com a pretensão de estimular aqueles que lêem estas palavras a assisti-los e criar suas próprias impressões e interpretações.

Os três filmes que escolhi para focalizar neste trabalho são tributários deles. Têm, porém, uma característica comum que os distingue: além dessa junção de ensaio, diário e autobiografia cinematográficos, *Los rubios*, *La televisión y yo* e *Imágenes de la ausencia* foram escolhidos por serem discursos auto-referentes, íntimos, que partem de um movimento de compreensão da história de seus pais. A intimidade como sinônimo de cotidianidade e de proximidade, o ensaio como reflexão sobre a história coletiva a partir de um olhar familiar.

Esta inflexão familiar como eixo de filmes subjetivos não foi, naturalmente, inaugurada por esses cineastas argentinos: há muitos outros exemplos dessa tendência documentarista, como pude confirmar em alguns festivais de cinema e por meio de compras virtuais, pois a maioria deles não chegou ao circuito comercial brasileiro. Mas o filme que, despretensiosamente, despertou meu interesse para esse campo foi visto, há mais de dez anos, nas telas de cinema e me marcou como uma estranha e sedutora lembrança de um sonho, que misturava uma pequena menina loura parecida comigo, imagens assustadoras de grandes comícios e cenas curiosas de um país longínquo chamado Rússia.

Anna dos 6 aos 18 é um filme de Nikita Mikalkov, que de 1979 a 1991 filmou e entrevistou sua filha Anna e lhe fez as mesmas perguntas, ano após ano:

- O que você mais ama?
- O que você mais odeia?
- O que mais a amedronta?
- O que você mais quer?

Acompanhamos assim simultaneamente o amadurecimento de Anna e de suas respostas e os acontecimentos históricos da URSS/Rússia comentados pelo próprio diretor que aparece sistematicamente na tela. Participamos, a partir das impressões de Anna e de seu pai-diretor, do início da Perestroika, da queda do muro de Berlim e da chegada da democracia que mudou toda uma forma de se viver naquele país.

O filme é claramente auto-referente, uma autobiografia que busca compreender as origens de sua pátria e de sua família. Isto fica claro em todo o filme, já que a questão colocada pelo diretor como crucial – compreender sua terra natal – claramente se desloca para sua necessidade de compreender sua rede de referências e ligações familiares. É uma memória pessoal e familiar entrelaçada com a memória de um país e de uma era, transferida aos olhos de uma criança, Anna, que inicialmente pode ser vista como o símbolo da inocência, de uma memória pré-lógica e mágica, mas que com o passar dos anos vai tendo sua espontaneidade tolhida por expectativas moldadas socialmente.

Anna dos 6 aos 18 termina com um plano que recria exatamente uma entrevista com Anna no início do filme, quando tinha apenas sete anos de idade, e agora, aos 18 e prestes a ir estudar no exterior, é levada a lembrar-se daquela Anna, das respostas que deu e de seu sentimento de então por sua terra natal. Ao

misturar as lembranças de seu próprio crescimento com as mudanças de sua pátria, Anna pela primeira vez não diz nada, simplesmente chora, e talvez isso tenha sido o que mais tenha me marcado, essa possibilidade de não ter todas as respostas, de se expor, de apresentar um olhar pessoal e familiar como uma forma de resistência, não só pelo fato de Mikalkov continuar filmando clandestinamente para escapar da censura, mas também por desafiar um sistema que tentava de alguma forma padronizar todas as opiniões e expressões culturais.

Mais recentemente, tem se manifestado um grande interesse pelos documentários subjetivos e sua produção vem ganhando adeptos nos mais diferentes países²⁵. O americano Alan Berliner é um caso interessante, pois toda sua obra gira em torno do cinema doméstico, pessoal e autobiográfico. Seu primeiro longa-metragem foi *The Family Album* (1986), que reuniu imagens de arquivo de filmes familiares em 16mm, rodados entre 1920 e 1950; a seguir filmou *Intimage Stranger* (1991), que gira em torno da figura de seu avô materno, Joseph Cassuto, emigrado aos Estados Unidos depois da II Guerra Mundial; depois *Nobody business* (1996), um de seus filmes mais famosos, no qual Alan enfrenta seu pai, Oscar Berliner, tentando refazer a memória de sua família paterna; ainda realizou *The sweetest sound* (2001), uma reflexão sobre os nomes próprios e uma busca por outros Alan Berliners pelo mundo; e seu último documentário foi *Wide Awake* (2006), em que Berliner, atormentado por uma insônia que o persegue há anos, resolve descobrir as razões que o fazem ficar acordado.

Outro americano que ganhou notoriedade com um documentário performático familiar foi Jonathan Caouette com o polêmico *Tarnation* (2003). Ali Caouette filma a si próprio e a sua família num relato pessoal centrado na personagem da mãe, Renné – portadora de uma doença mental crônica e que, durante décadas, saltou de um hospital psiquiátrico a outro – e marcado por suas próprias formas de lidar com seu entorno perturbador. *Tarnation* utiliza imagens gravadas durante 20 anos por Caouette, que começou aos 11, usando seis câmeras diferentes, incluindo Super-8, Betamax, Hi-8, VHS e Mini-DV. Caouette, de apenas 31 anos, fez uma interessante declaração sobre sua forma de filmar: “Eu

²⁵ A edição 2006 do tradicional Festival de Cinema de Amsterdã teve como tema um tributo à memória pessoal, priorizando filmes de viés autobiográfico.

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”. Mais uma vez, o cinema visto como um olho e uma percepção mais potentes que a humana.

No âmbito latino-americano, destaco três filmes que se aproximam bastante dos três filmes escolhidos para serem discutidos no próximo capítulo: o argentino *Papá Ivan* (1995), de Maria Inés Roqué, que, como Albertina Carri, é filha de um desaparecido da ditadura argentina, e busca conhecer seu pai, Juan Julio Roqué – um dos fundadores das *Fuerzas Armadas Revolucionarias* (FAR) –, numa viagem para a Argentina, guiada pelas cartas que seu pai deixou e pelos depoimentos de conhecidos; o chileno *En un lugar del cielo* (2003), de Alejandra Carmona, que vive na Alemanha e viaja ao Chile para saber mais da história de seu país e de seu pai, o jornalista Augusto Carmona, assassinado pela ditadura chilena, partindo da tentativa de transformar o sofrimento de perder o pai ainda criança, utilizando fotos familiares, desenhos da infância, registros em Super-8 e entrevistas; e o mexicano *Del olvido al no me acuerdo* (1999) de Juan Carlos Rulfo, sobre as memórias e os esquecimentos de um grupo de idosos do estado de Jalisco, de onde veio a família Rulfo. O diretor pergunta sobre as lembranças que eles têm do seu pai, Juan Rulfo, um dos maiores escritores latino-americanos, criando um quebra cabeças de memórias em busca do personagem que seu pai foi um dia e de um México que também não é mais o mesmo.

No Brasil também temos alguns exemplos de documentários subjetivos, ou de busca, termo que Bernardet usou para referir-se especialmente aos filmes *Passaporte húngaro* (2003) e *33* (2002), pois ambos partem de projetos bem definidos de seus diretores. Como já citamos, *Passaporte húngaro* mostra os percalços de Sandra Kogut para conseguir a nacionalidade húngara e em *33* Kiko Goifman parte em busca de sua mãe biológica, que nunca conheceu, empregando uma estética *noir* e assumindo o papel de detetive. Em comum, ambos lidam com a imprevisibilidade, pois não sabem se serão bem sucedidos em suas missões, nem que caminhos terão de percorrer, o que vai sendo decidido e mostrado no próprio processo de filmagem.

Por fim, cito um filme que ainda não foi lançado, e que marca a estréia de um importante documentarista brasileiro no domínio subjetivo: *Santiago*, de João Moreira Salles, uma discussão sobre a memória e o tempo centrada na figura do

mordomo que trabalhou durante décadas para a família do diretor. As entrevistas com Santiago foram filmadas em 1993, mas Salles não gostou do resultado e deixou o material bruto guardado. Em 2006, 13 anos depois, reviu as imagens e resolveu montá-las, percebendo então algo surpreendente: o filme não era sobre o mordomo, mas sobre o próprio João, sua história familiar e sua relação de patrão / criado com Santiago. Nessa versão, que Salles ainda não sabe se vai lançar comercialmente, vemos os intervalos entre as entrevistas e a constrangedora forma autoritária do diretor se dirigir ao seu personagem. Salles utiliza trilha sonora, narração em *off* lida por seu irmão e uma boa dose de ironia e auto-crítica nesse que é o seu filme menos ortodoxo.

De modo geral, esses exemplos de discursos cinematográficos que expõem a rede de subjetividades em jogo quando o diretor trata de questões íntimas e familiares, mostram também uma nova tendência: muitos dos jovens documentaristas já pensam a toda sua produção de imagens, mesmo que íntima e privada, como potencialmente publicável. Pode-se dizer que o documentário subjetivo é constituído a partir das contradições da subjetividade típica dos nossos dias, já engendrado entre o público e o privado, consciente de sua possível exposição.

Antes de passarmos para a análise dos filmes, recapitularemos quais são as principais características do vasto campo que chamamos aqui de documentário subjetivo, que questiona as certezas epistemológicas vinculadas às imagens a partir de um princípio de subjetividade do olhar:

- Performatização do autor agenciada pela presença da câmera (tecnologia de si);
- interação do documentarista com aqueles que filma, diluição da relação sujeito/objeto;
- predomínio da linguagem poética na voz e no estilo;
- descontinuidade narrativa e temporal;
- utilização de imagens de arquivo, principalmente imagens domésticas, vídeos familiares;
- uso recorrente de fotografias como dispositivo de memória e inscrição de ausência;

- reflexão sobre temas pessoais ou coletivos vistos pela ótica familiar;
- narração em *off*, distante da voz autoritária e despersonalizada do documentário clássico;
- uso da primeira pessoa, caracterizando o autor como protagonista.

O uso da primeira pessoa é o traço distintivo do documentário subjetivo. Há um interessante deslocamento quando quem filma é também filmado e apresenta seu corpo e suas fragilidades na tela, mas deixando claro que também são suas as escolhas de enfoque e de condições dessas imagens. Cria-se um duplo papel que envolve riscos e sedução, já que sem dúvida o sujeito que se auto-retrata estabelece, mesmo que sem controle total, as regras no jogo da invenção de si.



Figura 3 - La televisión y yo

4 Filiações – memórias do presente

“Caminante, no hay camino. Se hace camino al andar.
Al andar se hace camino, y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar”.
Antonio Machado

Este capítulo final abordará a filmografia de três jovens diretores argentinos, sobre os quais há pouca (ou nenhuma) bibliografia. Por isso decidi entrevistá-los. Conversei demoradamente com Albertina Carri em Buenos Aires e fiz algumas perguntas por e-mail a German Kral, porém Andrés Di Tella me pediu que usasse a longa e consistente entrevista e os textos reunidos no livro *Andrés Di Tella: Cine documental y archivo personal* (2006). As influências e características mapeadas no capítulo anterior e toda a discussão sobre as fronteiras entre autobiografia e ensaio serviram de base para a análise dos filmes, embora não pretenda aqui ilustrar esses conceitos, mas explorar as questões que os próprios filmes propõem.

Em vez de separá-los, escrevendo um capítulo sobre cada um, optei por pensá-los de forma entrelaçada, sempre com a base comum da indagação sobre as inflexões ensaística, autobiográfica e política, buscando as aproximações e divergências entre os filmes em sua relação com o passado, a memória, as relações familiares e a história nacional. Naturalmente, cada um deles possui inúmeras especificidades e discussões próprias, que tentarei abordar dentro dos limites do debate travado em todo o trabalho.

A escolha de *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* se deu por uma característica comum: o fato de cada um deles ter encontrado uma forma peculiar de mostrar a relação do diretor com seus pais e com seu país de origem. São projetos que emergem do giro subjetivo que o cinema documentário empreendeu nas últimas décadas, centrados nas histórias pessoais, familiares de seus autores, e que aqui apresentam uma singular vinculação com a cidade de Buenos Aires, a construção do imaginário argentino e de seus mitos/heróis.

Albertina Carri, Andrés Di Tella e German Kral têm em torno de 40 anos e fazem parte da geração pós-ditadura, que já inicia sua produção cinematográfica em clima de abertura democrática e de retomada do cinema argentino. Com trajetórias distintas, nesses filmes os três trilham pela primeira vez uma nova poética pessoal de documentário: *Los rubios* é o único documentário de Albertina até o momento, *La televisión y yo* foi uma virada na carreira de Andrés, que atualmente está finalizando seu segundo documentário subjetivo, assumidamente autobiográfico (*Fotografías*), e *Imágenes de la ausencia* foi a estréia de German na direção de longas-metragens.

São propostas originais que exploram ambigüidades de sentido e acenam para uma forma de subjetividade dialógica e plural, lançando mão de elementos como recursos ficcionais, não linearidade narrativa, ironia, etc. Os filmes, embora fortemente vinculados ao modo performático de representação, também se inscrevem nas formas reflexivas e poéticas. Reflexivas porque se apresentam como produções que pensam suas próprias condições cinematográficas, com o uso recorrente de meta-linguagem, e poéticas pela forte presença de metáforas visuais.

Isto não significa que estas possibilidades tenham sido exploradas igualmente pelos três filmes. Fique claro que apresentar o leque de possibilidades que o documentário subjetivo traz consigo não implica acreditar que todos os filmes dessa tendência levem ao máximo seu potencial. Muito pelo contrário: a diversidade de caminhos possíveis pode levar a resultados confusos e menos satisfatórios. Isto ficará mais claro quando analisarmos filme a filme.

Antes, traçaremos um breve panorama do cinema documentário na Argentina, de onde emergiram esses jovens diretores. Muitos consideram que a crise econômica e política de 2001 foi a mola propulsora do grande aumento da produção de documentários argentinos no começo desta década, como resposta à necessidade de expressão de uma sociedade abalada em suas crenças. A produção documental dessa época tomou caminhos bastante diversos de sua tradição política militante com o fortalecimento do movimento auto-referente, que na realidade teve início ainda nos anos 90, antes da crise. Vejamos como se deu esse caminho.

Na Argentina, a história do documentário é feita de altos e baixos, intercalando períodos de uma forte e diversificada produção com outros de quase total paralisia. O primeiro filme rodado na Argentina foi *La Bandera Argentina* do

fotógrafo Eugenio Py, filmado em 1896, apenas um ano depois do famoso *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* dos irmãos Lumière. Podemos dizer que se trata de um filme documental, pois registra a bandeira do país tremulando no centro da Plaza de Mayo, um indício de como a cinematografia argentina tem início já fortemente atrelada a um sentimento patriótico (Guarini, 2006, p.92).

Mas a tradição documentária argentina começa a se configurar a partir da criação, em 1956, da *Escuela de cine documental de Santa Fé* (EDSF) por Fernando Birri, que voltava de uma temporada de estudos na Itália profundamente influenciado pelo neo-realismo italiano e seus preceitos de um cinema nacional e crítico que focalizasse a realidade social do país.

Nos anos 60 e 70, diversas organizações políticas levaram à frente a metodologia e os recortes temáticos da escola de Birri potencializando ainda mais suas possibilidades de conscientização política. Filmes como *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas e Octavio Getino, e *México, la revolución congelada*, de Raymundo Gleyzer, formaram o movimento do *Novo cinema latino-americano*, originado no cinema militante argentino.

Ainda como desdobramento dos anos anteriores, na década de 80, pós-ditadura militar²⁶, aparecem filmes de cunho testemunhal e de denúncia contra as violações dos direitos humanos, numa pluralização de relatos que acompanhou a redemocratização, tematizando também questões sociais como a identidade dos povos originalmente latino-americanos e da marginalidade urbana (Guarini, 2006, p.95).

Mas é no final da década de 90 que o documentário ganha renovada força e desperta o interesse de crítica e público, com o surgimento de realizadores como Pablo Reyero, Cristian Pauls, Federico Urioste e Andrés Di Tella, principal nome desse 'retomada' documental. Carmen Guarini destaca a forte presença de um cinema subjetivo, em que o próprio diretor é o eixo do filme, nessa geração de documentaristas.

Segundo ela, os principais títulos dessa tendência no cinema argentino são: *Por la vuelta*, de Cristian Pauls; *Yo no se que me han hecho tus ojos*, de Sergio Wolf e Lorena Muñoz; *Jaime de Nevares, Último viaje*, de Marcelo Céspedes e da própria Carmen Guarini; *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella e *Los rubios*, de

Albertina Carri, os quais, empregando essas formas narrativas inovadoras, foram criando uma nova relação com o público argentino, até então acostumado com o tradicional documentário político.

4.1.Os filmes

La televisión y yo, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* são filmes argentinos que refletem sobre a memória que seus diretores/personagens têm – ou constroem – de seus pais que, de formas distintas, foram ausentes em suas vidas. A perda, o vazio e a falta funcionam como núcleo impulsionador dos três filmes: *La televisión y yo* parte da busca de Andrés Di Tella pelos sete anos que perdeu da programação televisiva Argentina, por ter morado parte de sua infância no exterior, e da falta de diálogo com o pai; *Imágenes de la ausencia*, como o próprio título insinua, trata de um acerto de contas com um pai que simplesmente desapareceu da vida do diretor quando este era ainda criança; e *Los rubios* é um filme de uma diretora que teve seus pais seqüestrados e assassinados quando tinha três anos de idade. Essas ausências constitutivas das motivações dos três filmes são percebidas também em alguns aspectos formais, como o tom melancólico das narrações em *off* de *La televisión y yo* e *Imágenes de la ausencia* e o reiterado uso de fotografias como dispositivos-imagem da memória, objetos-índice da falta em todos os filmes analisados. Há um processo duplo em que o vazio impele os filmes a se tornarem lamentos por essas ausências, ao mesmo tempo que impulsiona os diretores num movimento de reinvenção de si mesmos.

Os três tecem seus discursos como uma colcha de retalhos, utilizando fotografias, imagens de arquivo, animação, trilha sonora, imagens preto e branco mescladas com outras coloridas, entrevistas, discussões, conversas entre amigos, numa profusão de trilhas narrativas que ensaiam falar de si e do mundo sem grandes certezas, sempre armados de pontos de interrogação. German divaga: “Eu pergunto que estranhos acasos nos fazem nascer em uma cidade e não em outra, em um determinado tempo e não em outro, com certos pais, determinadas

²⁶ Em 1983, foi votada a lei 23.052 que abolia a censura cinematográfica, vigente na Argentina desde 1968.

características, gostos, cor de pele, idioma, história”; Albertina se questiona: “As almas dos mortos estão nos que viemos depois, que tentamos lembrar deles? E essas lembranças, quanto têm de conservação e de capricho?”; Andrés, por sua vez, pergunta: “Como é possível transmitir a outros qualquer coisa relacionada à própria família, com a carga emocional que isso implica?”.

Uma constante narração em *off* costura os diversos fragmentos dos filmes e chega mesmo a refletir, como numa conversa com o espectador, sobre os rumos dos projetos iniciais. Fica a dúvida: quem mudou nesse percurso, o projeto ou o dono da voz? Mesmo que as narrações sejam sempre gravadas depois de o material ter sido todo filmado, esses sinais de dúvida revelam um ponto em comum entre os filmes: o caráter de descontrole sobre a obra, a incerteza sobre como sairá e o que é afinal aquele filme que foi sendo feito durante o processo, marcando sua inflexão ensaística. Também estão claramente presentes as características autobiográficas dos filmes, pois, lembrando Lejeune, o espectador reconhece a coincidência entre autor, narrador e personagem, mas se confunde muitas vezes com o recurso ficcional trazido por Albertina, ou mesmo com a falta de descrições sobre a personalidade desses personagens, que vão sendo construídos durante os filmes, principalmente por suas inquietações em relação à obra que estão realizando. George Gusdorf diz isto de maneira muito mais simples e certa em *Écritures du Moi: “Hacer y, al hacer, hacerse”* (Gusdorf, 1991, p.16), que leva a escrita de si ao limite no qual narrar-se é também se construir.

Em meio a esse discurso, os três diretores declaram encarar seus projetos como filmes urgentes e transformadores que, por motivos diversos, sentiam necessidade de realizar para lidar com temas íntimos e familiares que estavam latentes, aguardando o espaço onde pudessem se pronunciar.

Para Andrés Di Tella, *La televisión y yo* foi a oportunidade perfeita. Enquanto *Los rubios* é o único documentário na carreira de Albertina, filho único entre duas ficções, e German estava apenas começando no cinema de longamragem, Andrés vem de uma escola documentarista tradicional e já havia dirigido dois documentários até então. Em *Montoneros, una historia*, de 1995,

captou o testemunho de uma sobrevivente da tortura e militante *montonera*²⁷ durante o governo militar, que conta para a câmera sua versão dos fatos; em *Prohibido*, de dois anos depois, entrevista algumas figuras públicas, jornalistas, militantes, artistas etc., pesquisando a atuação da censura na época da ditadura.

Em *La televisión y yo*, de 2003, finalmente uniu suas indagações políticas e históricas com um olhar mais pessoal, entremeando memória familiar e história nacional. Digo finalmente porque o próprio Andrés sentiu que de alguma forma seu trabalho caminhava nessa direção: “Acho que só agora com este filme [*La televisión y yo*] me sinto livre e capaz de fazer o que quiser, não que eu não quisesse fazer o que fiz antes, mas na época estava mais limitado, e agora sinto uma liberdade total”.

O fio condutor de *La televisión y yo* é a televisão, essa caixa de imagens e também – afetivamente – de memória que leva Andrés a produzir uma rede de reflexões e notas, como lembra o subtítulo *Notas en una libreta*, sobre seu passado, sua infância, sua família e o seu país. A televisão vista como um nexo entre o espaço público e o privado, que permite a cada sujeito sozinho em sua cama conhecer o mundo inteiro. “No trabalho de Di Tella revela-se uma arte de falar obliquamente do coletivo, da história institucional e oficial, arte que recai no individual”. (Firbas e Monteiro, 2006, p.13, tradução minha).

O filme é dividido em sete capítulos e um epílogo, bem ao estilo literário, sendo eles: *Mi primer recuerdo*, *Hijos de la televisión*, *La Herencia*, *Império del éter*, *Dos personajes de la historia*, *Una pérdida importante* e *El último recuerdo*. O ponto de partida é a relação de Andrés com a televisão argentina quando criança, ou seja, a falta de lembranças dos programas que eram exibidos durante a maior parte de sua infância, durante os sete anos que viveu fora do país. Sua primeira lembrança televisiva, pouco antes de viajar, é a tomada do poder pelo general Onganía, em 1966, quando tinha apenas sete anos. Cria assim um duplo eixo narrativo inicial, que fala desse vazio que sente ao mesmo tempo que começa a contar a história da chegada da TV à Argentina.

Andrés mostra a televisão como componente indispensável na formação de sua geração e na constituição de lembranças comuns. Interroga aqueles que fizeram história na televisão argentina, seja como espectadores, apresentadores,

²⁷ Organização armada argentina dos anos 70, uma das principais forças da guerrilha urbana

proprietários ou fabricantes, e acaba se centrando na família que criou a indústria televisiva na Argentina, os Yankelevich. Aqui entra o importante papel que o aleatório desempenha no filme: Andrés conta que foi o acaso que o levou à história dessa família, que se mostrou decisiva para o filme.

A certa altura, vemos um vídeo tremido, amador, do casamento de Andrés, muitos convidados, sorrisos, arroz nos noivos. Em *off*, ele diz que a fotógrafa de seu casamento, ao saber do seu interesse pela história da televisão, apresentou-o a um ex-namorado seu, bisneto de Jaime Yankelevich, figura central dos primórdios da comunicação no país. Essa passagem é um primeiro indício de que, afastando-se dos grandes temas, o que vai configurando o filme é *como* os assuntos são abordados. A trajetória escolhida para falar de um aspecto importante da história e da cultura argentinas passa pelo viés autobiográfico e ganha interesse justamente por isso: antes de nos perguntarmos em que ano chegou a primeira televisão em preto e branco à Argentina, somos impelidos a pensar no ritual do casamento, ou em como Sebastian, bisneto de um milionário, namorava uma fotógrafa de eventos, ou ainda, o que será que Andrés e ele têm em comum.

Uma outra coincidência, se bem que não sabemos o quanto de invenção há aí, leva Andrés a voltar-se para a história de sua própria família. Em um passeio numa feira de antiguidades ele se depara com velhas ações sem valor das indústrias SIAM DI TELLA, uma potência industrial de enorme peso na Argentina que pertencera ao seu avô, Torcuato Di Tella. A partir disso, faz uma relação direta entre os imigrantes Torcuato e Yankelevich, pioneiros na indústria argentina e símbolos de um “projeto de país que se perdeu”.

Aos 25 minutos de filme, Andrés declara: “Agora me ocorre que eu devia estar fazendo um documentário sobre minha própria família”. Logo depois, vemos a primeira entrevista com seu pai, um cientista social muito conhecido na Argentina e também chamado Torcuato Di Tella, que considera a iniciativa do filho, ainda tão jovem, de falar da própria família como algo perigoso, sem perspectiva, sem o distanciamento necessário para ser imparcial com os seus. Andrés, timidamente, discute com ele o projeto do filme, mas o que de fato importa aqui não é o embate em si, mas os dois personagens centrais que se desenham nessa cena: o próprio Andrés, como filho que visivelmente tem

que existiu até hoje na América Latina.

dificuldade para dialogar com seu pai, e o pai, sociólogo cético quanto à credibilidade do discurso em primeira pessoa, muitas vezes irônico, que funciona como um antagonista.

Assim, fundem-se os temas da ruína de um projeto familiar e de um projeto de país, mostrando a falência de uma Argentina desenvolvimentista e da burguesia industrial nacional, assim como o fracasso de duas famílias específicas (Yankelevich e Di Tella) e do próprio Andrés, que seria herdeiro de algo que não existe mais, que não divide com seus amigos muitas lembranças da infância, que não pode incluir imagens das primeiras transmissões televisivas no seu filme – pois foram quase todas perdidas ou destruídas –, e que, finalmente, não consegue que seu pai fale da família. Surge assim o tema, caro a Di Tella no fazer documental, do inevitável fracasso do documentário que pretenda contar uma história única, verdadeira, fechada, facilmente explicável. Com a tela preta, ele diz: “Meu projeto já tinha fracassado antes mesmo de começar”.

Mas, ao contrário, é aí que *La televisión y yo* se torna mais interessante. Vemos Andrés e seu filho pequeno, Rocco, sentados no sofá, Andrés implorando que o menino repita a frase “Quero ver tevê!” para a câmera. Pedê uma, duas, cinco vezes, mas Rocco fica impassível diante da tentativa de seu pai dirigi-lo. Mais à frente, esse mesmo plano volta, e agora Rocco, muito naturalmente, diz ao pai que quer ver tevê, enquanto as três gerações, Rocco, Andrés e Torcuato, assistem a um desenho animado juntos, comentam, Torcuato cochila. Nada mais cotidiano e natural, se não tivéssemos visto a primeira cena do ‘ensaio’ frustrado dessa cena.

Justamente quando parece lógico que o filme siga aprofundando as questões mais autobiográficas, e mesmo ficcionais, Andrés retoma as histórias de Yankelevich e do seu avô, estabelecendo nexos com a política Argentina (“na Argentina não se pode falar de nada sem falar de política”) por meio de materiais e técnicas expressivas diversos, como fotografias da época, imagens de arquivo de televisão e várias entrevistas com parentes e conhecidos das famílias. É perceptível o desejo de Andrés de equilibrar seus papéis de personagem e de diretor, como se ainda caminhassem separados. Por outro lado, essas idas e vindas estruturam o filme em uma constante oscilação entre história coletiva e individual.

Trabalhando em zigue-zague, o filme volta para o âmbito familiar quando Andrés entrevista seu pai com uma câmera portátil na mão – este e a voz de uma

mulher gritando “Take dois. Gravando!” são os únicos dois recursos reflexivos que remetem explicitamente ao fazer cinematográfico no filme. Em *off*, Andrés diz que o pai finalmente concordou em falar sobre a própria família, para um filme que algum dia será feito, e chega à conclusão de que, afinal de contas, o filme pode ser apenas um pretexto para poder falar com o pai. Não deixa de ser tocante essa confissão, expressão da vertente intimista do filme. Porém, na estrutura de idas e vindas entre o público e o privado e de questionamentos sobre uma suposta essência do projeto, fica claro que *La televisión y yo* é muito mais amplo que isso, ultrapassando mesmo as próprias razões declaradas por seu personagem/diretor.

As entrevistas com o pai não são como os depoimentos fechados em primeiro plano das outras entrevistas. Trata-se de um diálogo, onde há interação entre pai e filho. Juntos, eles vêem álbuns de fotos e o pai revela algo que deixa Andrés perplexo: que ficou aliviado com a morte de seu pai e pensou que estaria realmente livre se a mãe também morresse logo, o que, aliás, não ocorreu. Mas logo depois arremata: “Quando era jovem achava que devia dizer a verdade, hoje quase nunca digo a verdade, salvo neste momento, e quem sabe se a digo totalmente?”. Somente aí o pai parece compartilhar, consciente ou não, daquilo que Andrés tentou explicar em vão no início do filme: sobre qualquer tema, familiar ou não, cada qual pode construir apenas sua própria verdade, como faz o documentarista.

No epílogo, melancolicamente, Andrés recorda novamente a primeira imagem que lembra ter visto na televisão, a posse do general Onganía, como o fim de um país possível e o começo de outro, muito mais triste. Em mais uma virada, na cena final Andrés e Rocco estão brincando numa poça de água enquanto o primeiro comenta: “Agora que estou terminando, penso que me enganei de projeto, eu devia ter percorrido os sete anos que perdi de televisão para tentar reconstruir uma infância que não vivi. Mas talvez seja um projeto muito pessoal, que só iria interessar a mim. Também é verdade que quando começo a ver esses programas velhos, eles não me dizem nada. Eu os perdi naquela época e o que se perdeu, está perdido.”

Ao mesmo tempo que reafirma a condição presente da sua aproximação aos caminhos da memória, mais uma vez questiona toda a construção do filme, do que poderia ter sido, do que um dia pode vir a ser. Mas acrescenta também uma

certa insegurança em relação ao caráter pessoal de suas divagações: quem mais pode se interessar por isso? Minhas questões pessoais são interessantes o bastante para se tornarem públicas?

Este é um medo que certamente assombra boa parte dos documentaristas subjetivos, performáticos. Dos três filmes que estamos analisando, *Imágenes de la ausencia* é o que deixa mais clara essa preocupação, a tal ponto que o autor passa boa parte do filme justificando-se. De modo geral, as justificativas são pertinentes, pois German faz um filme extremamente autobiográfico, centrado no movimento de compreender a separação de seus pais e o conseqüente abandono paterno, dando pouca margem a deslocamentos ou brechas para o espectador respirar e sair um pouco do que é caracterizado pela narração em *off* como uma tragédia familiar.

São limitadas as aberturas para conexões com outros pontos de vista, outras redes de sentido. A questão aqui não é a escolha de um tema pessoal demais. Na verdade, a questão ultrapassa as considerações temáticas: o que puxa *Imágenes de la ausencia* para o terreno da auto-condescendência é basicamente o uso que faz da narração em *off*, constante, melancólica e grandiloqüente. Já no início, comentando fotos antigas de seus pais no dispositivo-chave do filme, a projeção de diapositivos (*slides*), German utiliza expressões como: “uma família que nunca chegou a ser”, “história de um casal que foi expulso do paraíso”, ou “desde esse dia, dentro de mim só existia escuridão, silêncio e vazio”.

Com lindas imagens em preto e branco captadas de dentro de um avião, German conta sua história, os oito anos longe do pai, sua mudança para a Alemanha a fim de estudar cinema, e como surgiu o *Imágenes de la ausencia* a partir de um bloqueio, de não conseguir escrever nenhum roteiro, de não saber que filme queria fazer. German também usa o fracasso como ponto de partida para um filme que precisava ser feito: “Foi o fracasso de não encontrar a história do meu próximo filme que me fez precisar entender os passos que me levaram até ali”.

A estrutura do filme intercala dois regimes narrativos, um de entrevistas com o pai e a mãe, em imagens coloridas, e outro em preto e branco, que mostra German dirigindo um carro por Buenos Aires ou apenas as paisagens por onde vai passando, enquanto ouvimos suas divagações em *off*. Entremeia também o uso de

fotografias familiares antigas e alguns filmes de arquivo de Buenos Aires no começo do século XX.

Nas entrevistas com os pais, German aparece frente a frente com eles, ouvindo-os desabafar mais que entrevistando. Assim como Andrés, German se mostra um tanto tímido, pouco confortável no papel de personagem, que se agiganta, porém, em sua narração. Depois de uma primeira entrevista com o pai, toda voltada para a relação próxima deste com seu próprio pai, German desenvolve um fértil discurso sobre as linhas genealógicas, sobre aqueles que vieram antes de nós e de quem carregamos algo mais que o mesmo sobrenome. Mostrando fotos de seu bisavô, do avô e do pai, abre um campo mais amplo de reflexão sobre as relações intersubjetivas que nos constituem, em que se afastar do pai significa também se desconectar de um ramo familiar e de muitas possibilidades de identificações possíveis.

Com a mãe, vê fotografias antigas projetadas na parede, fotografias que ele chama de retratos da felicidade – o tempo em que os pais ainda estavam juntos, antes da ‘catástrofe’ –, como se ele ainda acreditasse num antes-e-depois em que o passado representa um ideal familiar ao qual precisasse voltar para compreender os motivos da ausência de seu pai. Essas fotografias são mostradas como numa espécie de culto, de veneração por aquilo que não se pode ter mais e que, por isso mesmo, exacerbam o sentimento da ausência e da separação²⁸.

Quebrando o ciclo de entrevistas com o pai e a mãe, nas quais cada um dá sua versão dos fatos, German entrevista sua avó materna, de 94 anos, uma senhora lúcida e desconcertante que lhe fala da imigração, da paixão, da beleza, da vida e da morte próxima. Assim, o filme ganha leveza quando sai de seus personagens principais, presos a um tema-obsessão, e se abre para outras pessoas e assuntos. Como quando German mostra imagens em movimento das ruas de Buenos Aires no início do século e comenta cada um dos personagens que por ali passa, como se os conhecesse, como se pudesse conhecê-los. Ele aprofunda nessa passagem a tentativa de constituir uma genealogia mais ampla, baseada na ligação com aqueles que viveram na sua cidade, que não estão mais ali. Numa passagem de *La televisión y yo*, Andrés também fala dessa conexão: “Tenho uma forte inclinação por tudo que existia antes de eu nascer”.

Ao acompanhar sua mãe ao cemitério La Chacarita para visitar o túmulo de seu avô, pela primeira vez German abre espaço para o acaso. Na saída, eles se deparam com a comemoração de 63 anos da morte de Carlos Gardel, com uma pequena multidão de admiradores e músicos em volta da famosa estátua de bronze em tamanho real de seu túmulo. As pessoas estão cantando e tocando, numa homenagem sem qualquer traço de melancolia. Exatamente o que o filme precisava, um momento de celebração pelo encontro que se dá no presente. German aproveita o inesperado da situação para falar um pouco, em *off*, sobre a relação que foi estabelecendo com a imagem daquelas pessoas, anônimas, durante a edição do material em Munich, e de sua relação com a ‘argentinidade’, com o tango, com ‘seus companheiros de viagem’ Borges e Cortázar. Novamente aparece o tema da rede de afetos em relação àqueles que não conhece, que prossegue com a homenagem que faz a Borges, contando sobre a visita que fez a ele em sua adolescência e mostrando uma entrevista televisiva com o escritor, já bem velho e cego.

O filme volta para a entrevista com o pai que, agastado, diz a German que ele precisa aceitar as coisas como elas se deram, que tem que elaborar o luto pelo abandono, como que se redimindo da culpa. Soa cruel, mas extremamente produtivo para o filme, pois não há caminhos a serem explorados enquanto o personagem principal tenta saber o porquê de algo que não tem uma explicação única, se é que tem alguma. Em *off*, German diz que esperava uma resposta profunda, poética e misteriosa, mas as de seu pai foram apenas humanas.

Na primeira entrevista com a mãe, aparecem sentimentos que dominam boa parte do filme, a melancolia e o arrependimento: “Se eu tivesse que voltar a viver, não faria nada do que fiz”. Esse apego ao que não pode mais ser transformado é deixado de lado no final do filme, quando German provoca duas situações de reencontro e de alguma forma consegue se desprender do passado e das mágoas que sente, provocando mudanças no presente.

No dia em que faz 30 anos, German finalmente reúne a mãe, com seu marido, e o pai, com a esposa e outro filho, numa festa de aniversário. A seqüência seguinte é ainda mais corajosa: une o ex-casal numa mesa de bar para dar uma entrevista, na qual German não aparece em cena, fazendo perguntas por

²⁸ “Pois a separação é bem o que constitui todo o efeito do olhar sobre uma fotografia”.

trás da câmera. O clima começa tenso, agressivo, mas aos poucos vai relaxando, deixando subentendido até um jogo de sedução entre eles. Finalmente, a mãe faz um discurso que reitera a opinião já emitida pelo pai e que de alguma forma ataca a própria proposta do filme, de que German não vai encontrar uma explicação para o que aconteceu, “foi assim!”, que ele deve fazer diferente com sua própria família, seus filhos, e que agora só lhe resta seguir com sua própria vida. Os dois se levantam e pelo espelho do bar vemos German retirar a câmera do tripé.

Na última seqüência, mais imagens de Buenos Aires a partir do carro em movimento, enquanto German tira conclusões de sua empreitada: “Quis fazer um filme, quis contar uma história, a minha história. Por mais que não se trate de uma história muito especial, nem especialmente interessante. Por mais que fazer um filme talvez não seja verdadeiramente importante, eu precisava fazê-lo e creio que essa necessidade justifica sua existência”. German sente necessidade de fazer esse filme, mas também de desculpar-se por ele, como deixa claro na última resposta da entrevista (ver Anexo, p. 140).

De todo modo, num equilíbrio um tanto instável, retoma o descentramento de sua história e o interesse pelas histórias alheias em duas narrações finais: “Vendo essas imagens de Buenos Aires, fico comovido pensando que atrás de cada uma dessas luzes, atrás de cada uma dessas janelas se escondem tantas histórias, tantos destinos diferentes, tanta felicidade, tanta emoção, tanta dor e tanta tragédia.” e “Essa foi a história dos meus pais e também a minha história. E se me atrevi a contá-la é porque creio que há um centro em cada história em que todos nós nos parecemos, em que não há mais diferenças entre minha história e sua história”.

Enquanto German converte um tema doméstico, a separação de um casal, em algo trágico, Albertina faz o oposto, transforma um dos temas mais brutais do passado recente latino-americano, o assassinato de milhares de pessoas pelas ditaduras militares, em um documentário-ficção pessoal cheio de humor. Enquanto em *Imágenes de la ausencia* tudo é dito em tom solene, sem vestígios ou pitadas de ironia e humor sobre si mesmo, esses ingredientes não faltam a *Los rubios*, a começar pelo próprio título. Quem são os *louros* a que se refere?

(Dubois, 1995, p.73).

Albertina é a filha mais nova de Roberto Carri e Ana María Caruso, dois militantes e intelectuais de esquerda da década de 70 na Argentina, desaparecidos em 1977, quando ela tinha apenas três anos. *Los rubios* nasce de sua impossibilidade de lembrar-se dos pais, funcionando como um exercício de memória que “expõe a memória em seu próprio mecanismo. Ao omitir, lembra”, como vemos sendo escrito em um papel numa das cenas iniciais. Os *louros* do título fazem referência ao relato de uma vizinha que presenciou o seqüestro dos pais de Albertina e insiste em afirmar que a família toda era loura, coisa que nunca foram. A memória suscetível a interpretações, a reconfigurações constantes, que tem lugar somente a partir do presente, parece ser o pano de fundo do filme.

Embora seja uma ‘falsa’ memória, esse depoimento ajuda Albertina a compreender um pouco como os pais, clandestinos, sem conhecer ninguém, deviam sentir-se nesse bairro popular do subúrbio de Buenos Aires (La Matanza) – louros, brancos, estrangeiros. Da mesma forma que a equipe se sentiu quando chegou ali para filmar: “Não foi por causa das câmeras. Éramos como um ponto branco que se movia e parecia evidente que não éramos dali. Éramos como estrangeiros nesse lugar”.

Grades, janela entreaberta, receio de falar, culpa. No início do filme, outra vizinha põe a cabeça para fora somente para dizer que não tem nada a dizer. Mas acaba falando um pouco do que se lembra, repetindo várias vezes que sempre foi muito solidária e por isso não tem medo de nada, mas não chega a abrir a porta em momento algum. A entrevista é feita por Albertina e pelo assistente de direção e mostra outros membros da equipe em atividade, o que é recorrente em todo o filme. Ao saírem de lá, vários moradores do bairro olham curiosos para eles.

Logo depois, a atriz do filme se apresenta olhando para a câmera: “Meu nome é Analía Couseyro, sou atriz, e neste filme represento Albertina Carri”. A partir daí, Albertina e Analía são as duas caras da personagem-protagonista do filme. Esse recurso permite a Albertina transferir para a atriz os textos mais pessoais, ditos em forma de depoimento ou como narração em *off*, assumindo assim o papel de diretora do filme, que ensaia a atriz, discute e dirige a equipe. Assim, encontra uma forma de duplicar o real e de distanciar-se do papel de vítima. Ao mesmo tempo, duplica também o ponto de vista do registro, pois vemos sempre duas câmeras, uma de cinema e outra de vídeo, filmando-se mutuamente.

A atriz passa um bom tempo do filme no ‘escritório’ da produção, onde trabalha no computador, faz telefonemas para marcar entrevistas e passa, numa pequena televisão, vídeos de depoimentos de antigos companheiros dos pais de Albertina. Mais uma vez, não há aqui qualquer tipo de solenidade e reverência, pois mal conseguimos ouvir o que estão dizendo aqueles personagens anônimos. Parte da crítica, na época do lançamento do filme na Argentina, sentiu-se ofendida com o que considerou desrespeito de Albertina nessas cenas porque, além do mais, a atriz aparece sempre de costas para a tela quando aparecem os militantes, antigos companheiros dos pais.

“A geração dos meus pais, os que sobreviveram a uma época terrível, pretende ser protagonista de uma história que não lhe pertence. Os que vieram depois ficaram no meio, feridos, construindo suas vidas a partir de imagens insuportáveis”.

Muito mais que uma polêmica, Albertina abre aqui um interessante debate geracional com aqueles que, tendo vivenciado aquele período histórico, agora só conseguem falar a partir do passado e na maior parte das vezes fazendo apenas análise política. O tema se amplia quando chega um *fax* do Comitê de pré-qualificação de projetos do INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), lido pela atriz²⁹, dizendo que eles decidiram não apoiar o projeto por falta de rigor documental e de testemunhos apropriados. A seguir, acompanhamos uma reunião da equipe em que Albertina decreta: “Eles querem fazer o filme que necessitam. Eu entendo que necessitem. Mas é um filme que outra pessoa deve fazer, não eu”, alguém pergunta: “Eles quem? O INCAA, como instituição?”, “Não, como geração”.

Em nenhum momento *Los rubios* apresenta um discurso idealizado do passado, nem mesmo em relação a Ana e Roberto, os pais que Albertina mal conheceu. Albertina (em narração em *off* na voz de Analía) pouco fala deles, mas quando o faz usa o foco da intimidade, que tira a aura despersonalizada de santos

²⁹ "En Buenos Aires, a los 30 días el mes de octubre de 2002, el Comité de Precalificación de Proyectos decide NO EXPEDIRSE, en esta instancia, sobre el proyecto titulado *Los Rubios*, por considerar insuficiente la presentación del guión. Las razones son las siguientes: Creemos que este proyecto es valioso y pide -en este sentido- ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretaría con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los '70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice".

e heróis que costumam receber os que morrem cedo: “A família, quando consegue ultrapassar a dor da ausência, lembra deles de uma maneira em que mamãe e papai se tornam duas pessoas sempre excepcionais, lindos, inteligentes”. Albertina tenta fugir disso, refletindo – como também ocorre em *La televisión y yo e Imágenes de la ausencia* –, sobre os rumos que o filme vai tomando em meio a seu processo de criação: “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”.

Pondo em cena essa impossibilidade de se lembrar de seus pais, de chegar a conhecê-los, Albertina não apenas não fala muito deles, como tampouco entrevista pessoas que os conheceram (nenhum parente dá depoimento) nem nos deixa ver suas imagens, apenas pedaços de fotografias cortadas ou rapidamente manuseadas pela atriz. Desconstrói assim seu papel de órfã, herdeira de uma tragédia, assim como a idealização de seus pais e da geração da década militante da década de 70 e até da idéia de família. Na entrevista (ver Anexo, p.133), Albertina fala em expor o espectador à mesma falta que ela sente, sem dar-lhe a possibilidade tranquilizadora de conhecer os rostos de seus pais, o que os tornaria familiares e facilmente identificáveis como mártires.

Não há no filme qualquer análise ou contextualização dos ideais políticos daquela geração, mas sim uma aproximação com outras formas de ação política, por meio do olhar íntimo e artístico (“*Los rubios* e todas os filmes que eu faço são cinema político”). Neste sentido, trata-se de uma política da subjetividade. Enquanto muitos criticaram *Los rubios*, por sua aproximação muito pessoal a um tema que diz respeito à história nacional, como uma obra apolítica, o fato de o considerarem perigoso, insubordinado, mostra como o filme é, pelo contrário, extremamente político, embora não condizente com as diretrizes oficiais. Assim, *Los rubios* se desprende da estratégia testemunhal, da exaltação de heróis em altos pedestais e de uma visão unificada da história.

O filme une a gravidade do tema que trata com a insolência da infância, a brincadeira, nas imagens idílicas do campo, onde Albertina foi morar depois que perdeu contato com os pais, e nas várias animações com bonecos Playmobil, que pontuam a narrativa de sua ‘infância feliz’ durante todo o filme. É extremamente difícil descrever o filme, pois não há uma linha que se possa seguir; saltamos de

imagens de carros na cidade para outras de vacas no campo, passamos pelas animações, logo depois para um ensaio onde Albertina passa o texto com a atriz e voltamos novamente para o campo, seguindo-se uma conversa da equipe com crianças que conhecem nas ruas de La Matanza. Uma espécie de quebra-cabeças sem qualquer objetivo final definido, o que o distancia dos chamados documentários de busca como definidos por Bernardet.

Ouvimos a leitura de trechos de livros de Roberto Carri, aparecem letreiros com frases das quais não sabemos o autor, alguns planos são compostos por seqüências de fotos estáticas, cenas são repetidas, outras passam mais lentas que o normal. O campo de experimentações formais é vastamente explorado e aparece aqui como um dos alicerces do filme. Junto com a não-linearidade narrativa, a utilização de som direto é rara, havendo uma constante disjunção entre imagem e som, além de muitos momentos de silêncio. Um bom exemplo é a maneira como são mostrados os espaços onde os pais moraram clandestinamente, a casa onde viveram na infância de Albertina e o centro de detenção onde estiveram presos. Vemos essas imagens em determinado momento do filme (a seqüência dos espaços vazios das celas onde eles estiveram presos, atualmente uma delegacia, é especialmente impressionante) e em outros, enquanto a imagem mostra algo totalmente diferente, ouvimos em *off* as descrições verbais detalhadas desses espaços, como um mapeamento de um passado que nunca nos é dado a ver por completo.

Como em *Imágenes de la ausencia*, há uma alternância entre imagens coloridas, mais utilizadas para as partes ficcionais e entrevistas, e em preto e branco, que aparecem nas seqüências de estradas, de dentro do carro, e nos momentos “*making of*” do filme, ou seja, quando se vê Albertina ensaiando a atriz, filmando algo com a câmera de vídeo, ou quando a equipe está conversando, debatendo algum ponto do roteiro etc. Aqui, portanto, as imagens em preto e branco estão relacionadas com a aparição de Albertina como diretora. Há outra similaridade com *Imágenes de la ausencia*: em ambos, o carro, as estradas e as paisagens em movimento aparecem como espaços de reflexão, de digressão, como não-lugares onde o pensamento se põe em marcha. Esse ambiente, aliás, é o único em que Albertina aparece em primeiro plano, como personagem. Em dois momentos a vemos, após situações angustiantes para ela, sentada no carro,

olhando pela janela, às vezes fumando um cigarro, enquanto a narração em *off* ganha um tom mais autobiográfico, embora a voz que escutamos seja a de Analía.

De modo diferente e mais intenso que os outros dois filmes, *Los rubios* é pontuado pela auto-reflexibilidade, ao mostrar permanentemente o processo de criação e produção de cada plano que vai sendo exibido. A todo momento, vemos a claquete inicial sendo ‘cantada’³⁰, a equipe conversando sobre o que acabou de ser filmado ou sobre o que ainda será, os ensaios com a atriz, o tom exato que Albertina quer dar às falas. Instaure-se um clima de criação coletiva, embora a história seja de Albertina e isto fique claro.

Há um distanciamento da dimensão trágica dessa história, mas também momentos de revolta, como quando Albertina diz que queria filmar seu sobrinho de seis anos dizendo que quando descobrir quem matou os pais de sua mãe irá matá-los, ou na seqüência catártica em que a atriz berra a plenos pulmões e a voz em *off* pergunta: “Por que me deixaram no mundo dos vivos?”.

Na cena final do filme há um deslocamento na abordagem da identidade pessoal da personagem de Albertina e da identidade familiar que ela busca em todo o percurso. Numa casa no campo, com uma trilha sonora ao fundo, vemos os membros da equipe acordando juntos, arrumando-se cotidianamente, cada um colocando uma peruca loura, e indo passear. Num misto de jogo e fantasia, Albertina fecha sua busca encontrando em sua reduzida equipe uma verdadeira família construída no processo fílmico. Os louros andam de costas em direção ao horizonte. Um deles, Albertina, leva uma câmera na mão.

De formas diversas, Andrés, German e Albertina contam fragmentos de suas histórias e põem em discussão a complexidade do sujeito que busca narrar-se e a subjetividade implícita em qualquer pretensão de relatar uma verdade objetiva. Num movimento de co-invenção entre sujeito e objeto, os diretores passam por processos de transformação por meio do filme. Nascidos em uma época de

³⁰ Lida em voz alta para garantir sincronia entre imagem e som.

indiscutível primazia do privado, num verdadeiro renascimento do sujeito que tivera sua morte decretada nos anos 60, os três filmes questionam tanto a exposição gratuita da privacidade própria dos *reality shows* contemporâneos quanto o valor de prova irrefutável dado aos testemunhos³¹.

Em comum, apresentam a idéia de impossibilidade como ponto de partida. Impossibilidade de se lembrar, de se representar, de lidar com suas perdas. Muitas vezes em *off*, os autores interrogam as razões de ser dos projetos, a incapacidade de compreender seus vínculos familiares, a dúvida sobre a legitimidade de seus próprios discursos frente às complexas tramas que os constituem.

Seja em tom trágico, sério ou irônico, os cineastas abordam as próprias fissuras e as faltas que carregam em si de símbolos de pertencimento, tanto da cultura argentina, como de identificações geracionais e familiares. Para lidar com as ausências que motivaram os três projetos, utilizam a estratégia de dramatizá-las e partilhá-las com outrem, como uma forma de enfrentar o luto necessário às grandes perdas. E este se constitui na própria feitura dos filmes, a escrita de si.

Nos três filmes, principalmente em *La televisión y yo*, o assunto específico proposto vai perdendo força até ficar claro que o que impulsiona todo o processo, desde a idealização até a recepção, é o espaço aberto para o devaneio, a junção de questões autobiográficas com a liberdade expressiva do ensaio, a mobilidade dos rumos que o projeto vai tomando, estratégias próximas à intenção montaigneana de “representar, quando falo, uma profunda despreocupação e impulsos casuais e não premeditados, como nascendo das circunstâncias do momento”. (Montaigne, 2001, III, p.266).

Não se trata aqui de expor detalhes íntimos e fofocas familiares, nem de decretar conclusões finais sobre o tema proposto; os três filmes procuram conectar-se com redes de afetos e pertencimentos que mesclam suas histórias privadas com outras coletivas, construindo uma auto-representação permeável que oscila entre autor e personagem.

³¹ A partir da década de 80, com o fim da ditadura militar na Argentina, os discursos testemunhais ganharam um importante papel na sociedade, pois o depoimento dos sobreviventes constituiu uma das principais provas contra os militares e a memória se tornou um imperativo para movimentos como o *Nunca Más*.



Figura 4 - Imágenes de la ausencia

4.2. Inscrições de si

Vivemos numa época de ênfase na produção testemunhal e revigorado interesse pelas trajetórias individuais, mesmo que estas não apresentem qualquer traço especial ou distintivo: quanto mais banal e comum, maior chance uma existência tem de despertar o interesse do público, como ocorre nos *reality shows* e *blogs*, em que milhares de pessoas se interessam por detalhes da vida cotidiana de anônimos. Impelidos a espetacularizar a própria vida, num constante estímulo para que cada um faça de si um “personagem de cinema”, os sujeitos passam de meros consumidores de imagens do outro a atores e autores de sua própria vida em sua banalidade cotidiana. O espaço preferencial para a constituição do eu como imagem são as telas, onde se completa o processo de encenação de si pela possibilidade de distribuição dessa imagem.

O emprego da primeira pessoa no cinema subjetivo se insere numa longa tradição de cinema autoral, questionando o valor de autoridade muitas vezes ligado a essa tradição. Os filmes subjetivos põem em cena sujeitos comuns, artistas que falam daquilo que lhes é próximo. Como o eu autobiográfico, estão sempre olhando para o passado com a pretensão de retirar de sua própria história uma peculiar leitura de mundo.

Grande parte dos cineastas performáticos deixa transparecer uma subjetividade que circula por diversas redes de sentido existentes na cultura coletiva e é construída a partir de processos contínuos de interação (Versiani, 2002, p.79). No campo do documentário, depois de um longo tempo durante o qual o autor se manteve escondido, alguns passaram a apresentar explicitamente o seu ponto de vista, e em seguida a se mostrarem como personagens de si nos documentários subjetivos, revelando a intenção de expor seus pensamentos em primeira pessoa. O que está em jogo então são as negociações que acontecem no campo da subjetividade entre os sujeitos que circulam no universo do filme e entre as diversas facetas que o próprio protagonista apresenta.

O documentário em primeira pessoa implica a reinvenção do diretor a partir de sua inclusão na imagem e no som do filme, não só como referência, mas incorporado também em um personagem. A auto-representação performática, para retomar a expressão de Bill Nichols, exige que o autor, além de interagir com outros personagens (como no cinema-verdade francês), também se exponha por

meio de seu corpo ou sua voz como protagonista assumido daquela representação. Reaparece aqui a idéia do outro que representa o eu, da alteridade que inevitavelmente está presente quando o eu se expõe em suas múltiplas pertencas.

Assim, surge uma relação ambígua, pois ao mesmo tempo que o diretor se mostra, até mesmo em suas fragilidades, deixa claro que tem consciência da artificialidade dessa construção que parte de si. Diretor e personagem se mesclam, mas não compartilham as mesmas funções. Um dirige o outro numa circularidade que por vezes foge do controle.

“(…) trata-se de uma espetacularização da vida pessoal, com, certamente, duas facetas: como toda arte biográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que na mesma medida em que expõe a pessoa, a mascara. Nada como a arte biográfica para a pessoa não se revelar, enquanto os leitores (ou espectadores) acreditam que ela se revela. Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática”. (Bernadet, 2005, p. 148)

É claro que o cineasta se transforma quando está diante da câmera, comportando-se por vezes como ator, embora o personagem que represente seja o de si mesmo e muitas vezes coincida com o de diretor de cinema. Quem explicita essa dupla relação de forma mais interessante é Albertina, levando ao limite as justaposições dos papéis que representa, pois aparece durante todo o filme com o personagem de diretora, orientando sua equipe, operando a câmera etc., e deixa para a atriz do filme o papel de ‘filha de desaparecidos’ que tanto a estigmatizou durante toda sua vida. Porém, essa personagem-diretora não deve ser confundido com a Albertina-autora, que passou anos refletindo sobre o filme, que propôs o trabalho à sua equipe, que depois de tudo filmado decidiu o que entraria na montagem e o que ficaria de fora etc.

Em comum, *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* evitam colocar seus diretores-protagonistas como heróis de suas narrativas, sujeitos especiais que precisam ultrapassar certos obstáculos para finalmente ser bem sucedidos. Quase não dão aos espectadores possibilidades de torcer por eles: Andrés não oferece um objetivo palpável, pois este vai se modificando durante a trama; Albertina não pode, nem quer, recuperar a vivência que não teve com seus pais, apenas entender seus próprios processos; e German, que busca uma resposta sobre o passado, mostra durante o percurso que o máximo que pode conseguir é aceitar os fatos como se deram.

A força da voz autoral pode aparecer de diversas maneiras no documentário: desde uma narração em *off* despersonalizada, que dita os caminhos que o filme deve percorrer; passando pela presença do diretor, ou sua voz, em cena, conduzindo os enquadramentos, as entrevistas e o andamento do filme; até uma terceira possibilidade, na qual o documentarista reflete sua condição de produtor subjetivo da obra ao utilizar o pronome *eu* como fio condutor da narrativa.

Como vimos no capítulo dois, o documentário esteve sob a primazia da narração em *off* típica do modo expositivo (voz da verdade) durante quase trinta anos e ainda hoje tem grande força. Podemos dizer que foi Jean Rouch, nos anos 60, seguido mais tarde por Chris Marker, quem reabilitou o uso da voz em *off* como recurso expressivo e subjetivo, munindo de significados múltiplos uma voz autoral que se forma na incerteza. Atualmente, com os documentários autobiográficos, o autor é apresentado como uma questão, como uma incógnita que vai deixando pistas no percurso por meio de sua voz, que muitas vezes funciona como registro de seus pensamentos íntimos.

Em *La televisión y yo*, a narração funciona como um diário de reflexão sobre o filme. O tom autobiográfico é dado desde o primeiro momento, com a voz de Andrés em *off*, falando em primeira pessoa sobre suas primeiras intenções ao fazer o filme (“Quería fazer um filme sobre a televisão”). Logo depois vemos uma imagem que, a meu ver, é a que mais se aproxima de uma performance dramática (ver Figura 4, p.82): o cineasta de corpo inteiro em uma sala branca mexendo em antigos aparelhos televisores. Andrés se agacha por um momento, depois se levanta e sai de cena, sem olhar para a câmera uma única vez. Esse plano se destaca do resto do filme, em que Andrés está quase sempre interagindo com os seus entrevistados, e se aproxima das seqüências mais familiares marcadas pela presença de seu filho Rocco. Há ainda mais uma cena em que Andrés se mostra como personagem, de costas sentado ao computador, sozinho, pensando sobre como abordar as questões mais íntimas no filme.

O tom de sua narração é claramente ensaístico, muito distante da voz autoritária que imprimiu a *Montoneros, una historia* (1995), por exemplo. Andrés declara que em *La televisión y yo* tentou retirar de sua narração a ‘voz da verdade’ sobre um tema e aderiu ao método de ‘ensaio e erro’, ou o ensaio como possibilidade de erro, de dúvida, de ridículo, e acrescenta: “O erro começa em casa, não é?”, apontando o documentário subjetivo, caseiro, como o mais propício

para experimentar, sem grandes certezas do resultado (Firbas e Monteiro, 2006, 49). Para melhor explicar essa experiência, utiliza a imagem de uma fogueira em torno da qual as pessoas estão conversando, dando suas opiniões; enquanto em seus filmes anteriores ele sempre se manteve fora da roda, em *La televisión y yo* pôde filmar de dentro, participando da conversa em volta da fogueira e expondo-se à chance de se queimar.

Andrés insiste que o fracasso e o ridículo são os componentes básicos de seu personagem (“Colocar-se em cena como protagonista de um documentário não deixa de ter algo de um gesto ridículo”), mas em *La televisión y yo* Andrés, como personagem de si, ainda aparece muito timidamente, como que se resguardando. Em seu filme seguinte, *Fotografías*³², que trata da viagem de Andrés à Índia, terra de sua falecida mãe e de toda sua família materna que nunca conheceu, a veia autobiográfica se potencializa e Andrés realmente arrisca se queimar. Para ilustrar essa relação com o ridículo, Paul Firbas descreve uma passagem desse filme em que é anunciado um grande casamento na família indiana durante a estada de Andrés e sua mulher. Para a festividade, vemos Andrés comprando roupas típicas e se caracterizando como um verdadeiro indiano tradicional, mas, ao chegar à festa constata que é o único com tais vestimentas folclóricas, pois todos os convidados estão usando roupas ocidentais.

De onde virá esse sentimento de ridículo que Andrés sente ao aparecer em cena e ter que se expor? Do sentimento de inadequação por contrariar um dos pilares do documentário clássico? Do medo de sair do seu respeitoso papel de diretor? Do pudor ligado à idéia tipicamente moderna da intimidade como esfera do segredo? Ou, como viemos discutindo, da consciência da proximidade desse giro subjetivo com uma espetacularização do eu que invade cada vez mais espaços de nossas vidas? Provavelmente de todas essas hipóteses e ainda outras que acompanham qualquer gesto que desestabiliza os cânones de uma área.

Não é difícil perceber, no discurso não apenas de Andrés, mas de quase todos os documentaristas subjetivos, um certo receio de serem tachados de narcisistas, de olharem em sua obra apenas para o próprio umbigo. Andrés contrapõe a isso a idéia de expor-se ao erro, aceitando os riscos, e entende a autobiografia como ato de responsabilidade em que o documentarista responde

³² *Fotografías* deve estrear ainda em 2007 na Argentina.

por seu filme com sua própria vida. Uma espécie de responsabilidade direta, sem mediações. Por sua vez, à minha pergunta sobre a presença de um ponto de vista narcísico em seu filme, German respondeu: “Mais que escapar do narcisismo nos filmes pessoais, minha pergunta é muito mais como evitar o narcisismo na vida. Não sei. Suponho que se interessando pela vida em geral e não unicamente pela própria vida” (ver Anexo, p.139). Como German tenta fazer isso em *Imágenes de la ausencia*?

Na imagem, não há qualquer investimento no personagem German, que só aparece em cena muito calado e circunspecto junto ao casal de ‘entrevistados’/ protagonistas, seus pais. Sua voz, por outro lado, acompanha todo o desenrolar do filme, guiando a alternância entre retrospecto de sua história e digressões sobre a cidade, os relacionamentos amorosos, seu vínculo com o pai etc. É a narração em *off* que assume o papel de protagonista do filme, assumindo o caráter autobiográfico e trazendo consigo a exposição de dúvidas, medos e inseguranças.

Dos três filmes que estamos trabalhando, *Imágenes de la ausencia* é o que mais se aproxima da construção da autobiografia clássica, com um sujeito centrado em suas questões e no seu passado. A seqüência de fotografias que abre o filme mostra essa intenção rememorativa: são imagens antigas de *slides* que vão passando uma após outra em tela cheia, acompanhadas da narração de German divagando sobre o princípio da história que pretende contar, o casamento dos pais e seu nascimento.

Mais à frente, o dispositivo fotográfico é posto novamente em funcionamento de maneira bem diferente, quando German vê algumas daquelas mesmas fotos na companhia da mãe, registrando suas impressões e sensações ao vê-las. Aqui, o deslocamento das formas clássicas de o sujeito narrar seu passado se deve a vários fatores: em primeiro lugar, vemos o mecanismo que projeta aquelas imagens na parede, as pequenas fotografias *slides* emolduradas, que vão sendo inseridos no carrossel e projetados com um feixe de luz, o que deixa materialmente explícito o grau de construção de memória dessa passagem; além disso, há uma outra voz que participa nesse momento, a da mãe, que vivenciou aqueles momentos retratados nas fotografias e por isso responde a suas aparições de forma muito mais espontânea e emotiva; e, por último, vemos a German, no escuro, provocando toda a situação, questionando a mãe, controlando a passagem das fotografias e o tempo de suas trocas.

Se German, quando entra em cena, pouco explora suas próprias contradições, sua narração é bem mais reveladora das questões internas que o assaltam e o levaram inclusive à necessidade de fazer o filme. É também pela voz que entendemos melhor sua resposta sobre o narcisismo: a necessidade de interessar-se pela vida em geral e não apenas pela sua. Em algumas passagens, German consegue se desprender da história dos pais e do seu próprio sentimento de falta e reflete sobre as várias redes de histórias, de referências e de pessoas à sua volta que nem mesmo conhece. Nesses momentos se atenua a excessiva concentração do eu que perpassa todo o filme.

Enquanto Andrés e German, partindo de suas histórias familiares, focam a relação que já tiveram e que podem vir a ter com seus pais, aproveitando o espaço fílmico para abrir um canal de diálogo com eles, Albertina centra sua busca em si mesma, nas formas que encontrou para lidar com a ausência dos pais e nos processos que surgiram a partir disso. Podemos dizer que é o filme mais auto-referente e, paradoxalmente, é o que melhor consegue disseminar sua autoria. Albertina leva ao extremo a sentença de Rimbaud: eu é outro.

A inscrição da primeira pessoa em *Los rubios* se aproxima muita daquela descrita por Raymond Bellour em referência ao auto-retrato, caracterizado pela corporificação de um eu acompanhado de um entrelaçamento de outras vozes e situado entre os limites do documentário e da ficção. Albertina parte de uma tragédia que é a um só tempo extremamente pessoal e presente na memória coletiva de seu país, e apresenta uma inscrição plural de si, que se ramifica entre a voz de Analía, atriz do filme, a voz infantil, representada pelas animações de Playmobil, a voz de diversos autores, inclusive seu pai, espalhados no filme pelos letreiros e leituras, e a voz autoral da diretora, representada por ela mesma.

Logo na primeira seqüência de entrevista de *Los rubios* aparece um elemento importante que pode passar despercebido em meio a tantas versões que Albertina dá de si mesma. Duas pessoas, um rapaz e uma moça, são vistas de costas andando até parar em frente a uma grade e começam um diálogo com uma senhora que apenas abre sua janela. Durante a tentativa de entrevistá-la, aparecem outras pessoas, com equipamentos de filmagem, participando da conversa. O casal que vimos no princípio faz diversas perguntas e comentários. Ao saírem de lá, em *off*, ouvimos um diálogo entre todos eles sobre as incongruências do discurso da senhora. Assim, já de princípio Albertina estende a autoria de *Los rubios* ao

trabalho em equipe, no qual a sua não é a única voz atuante e o discurso investigativo e meta-narrativo é compartilhado com vários outros.

Já foi comentado o duplo papel com que Albertina se apresenta: explicitamente como diretora, ensaiando a atriz, dirigindo a equipe para filmar uma cena, discutindo o roteiro; e mediante o texto que a atriz lê na narração em *off*, que fala de uma maneira mais íntima de seus sentimentos e reflexões sobre identidade, memória etc. Aliás, a própria ficcionalização de si mesma que Albertina emprega a partir do uso de uma atriz tem outros desdobramentos. Embora Analía sempre se apresente em primeira pessoa, como uma das variações de Albertina, também aparece como atriz, como membro da equipe, como parte da família loura. Assim, nem mesmo aquela que, profissionalmente, deve encarnar uma identidade diversa de si, é mostrada aqui unilateralmente, em outro gesto de Albertina contra a habitual rotulação a que somos reduzidos, como sujeitos delimitados por uma definição unívoca.

Para conseguir se deslocar do difícil papel com o qual facilmente seria identificada, o daquela criança de três anos que assistiu a seus pais serem seqüestrados e nunca mais voltarem, Albertina optou por ficcionalizar seu próprio personagem para obter o distanciamento necessário que lhe permitisse mostrar-se de outro modo e, assim, retirar um pouco do peso de sua história.

O auto-distanciamento é uma das peças-chave para a ruptura do discurso autobiográfico extremamente centrado em si. No caso de *Los rubios*, a estratégia do duplo papel da protagonista é claro, mas existem outras formas de dar esse ‘passo atrás’. Por exemplo, a explicitação das formas de produção e criação do filme, própria do cinema reflexivo, a abertura às múltiplas histórias e identificações que se cruzam na tentativa de falar de si e o relativo afastamento em relação às próprias perdas e ausências, mesmo que estas sejam os impulsores de toda narrativa. Ensaisticamente, aquele que se filma busca incessantemente signos de si mesmo, mas esses são sempre insuficientes para a certeza de uma identidade.

4.3. Costuras entre imagens íntimas e coletivas

“Me parece que el camino, o al menos el que me interesa a mí, es el punto de vista personal y cómo eso se junta con lo social, para retomar una vieja consigna del feminismo: "lo personal es político".

Me parece que hoy es válida no sólo para el feminismo sino para todo lo que está pasando en la actualidad”.

Andrés Di Tella

Assim que a modernidade põe em cena a noção de indivíduo e lança as condições de surgimento de um espaço biográfico, são delineados os limites entre as esferas pública e privada, que se equilibram na tensão entre a vida social, do trabalho e da política, e o refúgio da vida íntima e familiar. Atualmente, a delimitação entre essas duas esferas perde nitidez, embora ainda seja muito comum tratá-las de maneira dicotômica, atribuindo um caráter negativo a um dos lados, seja o público como espaço restrito ao campo impessoal, às convenções e formalidades, seja o privado como âmbito dos interesses individuais, marcadamente narcisistas.

Entre a autobiografia e o ensaio, os documentários subjetivos que examinamos parecem ocupar uma posição intermediária entre o público e o privado, mediando a tensão contínua que aparece entre eles. “O que parece estar em jogo é uma redefinição da esfera pública como um palco em que dramas privados são encenados, publicamente expostos e publicamente assistidos”. (Bauman, 2001, p.83). Presenciamos um crescimento da esfera privada sobre a pública, embora muitas vezes a interdependência e as inevitáveis articulações entre o individual e o coletivo não sejam levadas em conta devidamente.

Pode-se mesmo pensar que a obsessão contemporânea pela publicização da intimidade não reflete apenas um desequilíbrio entre o espaço público e o privado, mas é um produto historicamente determinado da interação entre ambos, que leva a um movimento duplo de uniformização e individualização “que provoca, por um lado, uma maior privatização da vida, enquanto pelo outro não deixa ileso nenhuma interioridade” (Arfuch, 2002, p.75, tradução minha).

Compartilho com Arfuch a idéia de uma pluralidade de pontos de vista que não dissocia público e privado como campos opostos e vê no avanço da intimidade sobre o âmbito social não um mero sintoma do fim das utopias coletivas, mas a possibilidade de constituir uma nova intimidade que não fala

“somente de perdas, mas também de *chances*, não somente do excesso de individualismo, mas também da busca de novos sentidos para a constituição de um *nós*”. (Arfuch 2002, p.79, grifos da autora, tradução minha).

Assim, no espaço biográfico, ou domínio subjetivo, criam-se narrativas que se movem nessas fluidas linhas de costura entre o íntimo e o coletivo que partem de histórias particulares para apresentar múltiplas identificações e vínculos históricos, sociais e culturais, e que nos fazem pensar numa continuidade entre as esferas privada e pública, como uma pluralidade de espaços relacionais coexistentes; ou talvez possamos chegar a admitir que não existe mais distinção alguma entre as nossas definições correntes de público e privado, embora ainda seja cedo para tal tipo de conclusão. O certo é que, enquanto a mídia – sem dúvida o grande canal entre público e privado na atualidade – alimenta o interesse coletivo por tudo o que é relativo à intimidade, fazendo com os temas coletivos percam força, a privacidade, por sua vez, perde seus pontos de referência, pois é sugada cada vez mais para o espaço público.

Esta é uma questão cheia de vieses que podem ser fartamente discutidos, porém o que nos interessa aqui é examinar essa recorrente fluidez das fronteiras entre a intimidade e a memória coletiva nos três filmes que estamos analisando. Como o íntimo e o coletivo são noções cada vez mais entrelaçadas, as identidades não podem mais ser apreendidas pela separação entre o objetivo e o subjetivo, o individual e o social, mas sim pela convergência de uma auto-reflexão com um olhar voltado para a alteridade.

A relação entre as esferas pública e privada é tematizada nos filmes, não apenas como uma reflexão *a posteriori* que o espectador é levado a fazer, separando seu interesse pela história individual do documentarista e o interesse pelas conexões coletivas que são mostradas como pano de fundo, mas como a própria condição de realização desses filmes, cuja proposta central é pôr em cena o âmbito íntimo implicado no coletivo.

Esta proposta não é nova. Nos *Ensaíos*, Montaigne tenta apreender a si próprio ao mesmo tempo que reconhece a heterogeneidade de toda experiência humana. Ao afirmar que “a solidão espacial, para dizer a verdade, antes me estende e me amplia para fora” (2001, III, p.56), Montaigne conecta seu olhar para dentro de si, objeto assumido de seus escritos, com a realidade externa, pensando-

os de maneira interligada e conseqüente. Dizendo-se interessado apenas em conhecer a si mesmo, Montaigne pensa o mundo que o cerca e o espanta.

Do mesmo modo, *La televisión y yo*, *Lo rubios* e *Imágenes de la ausencia* têm, como ponto de partida do processo desencadeado por seus projetos, experiências singulares de seus diretores e a declarada necessidade destes de compreender suas próprias histórias em sincronia com memórias coletivas as quais se sentem ligados. Com uma estrutura narrativa que oscila entre diversos caminhos, também reiteram a convivência e a imbricação de discursos privados e públicos.

Segundo Andrés Di Tella, um dos elementos mais característicos da arte do cinema documentário é a ramificação de histórias e de temas que são vislumbrados, mesmo que indiretamente, quando se enfoca uma história singular. Se cada história parece, superficialmente, ser única e estar isolada de todas as outras, quando o documentarista começa a escavá-la, certamente irá deparar-se com dezenas de canais que a vinculam a tantos outros discursos, o que o forçará até mesmo a descartar muitas possibilidades. Em vez de tentar criar um panorama geral sobre determinado assunto, Andrés defende a escolha de uma história singular que fale por si mesma e abranja todo um universo de questões produzidas a partir dela. No documentário subjetivo, quando essa história é auto-referente, as conexões são ainda mais perceptíveis para o documentarista que, como em sua própria memória, mescla lembranças, documentos, fabulações, impressões e muitas outras narrativas conexas que constituem uma forma imaginada de identidade.

“É muito difícil que os objetos ou peças do arquivo pessoal de cada um não se confundam com as peças geracionais ou culturais”³³, diz Andrés, que ressalta em seu filme o fato de que, atualmente, a conexão fundamental entre a vida privada e a pública se dá por meio da comunicação, sendo a televisão a peça cultural que mais contribui para essa ligação e explicita seus paradoxos. Desde seu surgimento, a televisão passou a deter o papel de principal difusor de informações e bens culturais, fazendo com que muitas vezes se confundam a memória de seus programas e suas imagens com a memória coletiva de uma geração. Ao mesmo tempo que se constitui como um forte agregador de lembranças coletivas, a

³³ Firbas e Monteiro, 2006, p.88, tradução minha.

experiência de assistir à televisão, pelo contrário, é essencialmente particular: no filme um amigo de Andrés diz que lhe dá vergonha falar sobre sua relação com a televisão, por ser algo íntimo demais, que tanto o faz lembrar da chegada do homem à lua como do sentimento de depressão que o leva a ficar horas na cama em frente à tela da televisão.

A partir dessa introdução, que mostra a televisão como intermediária entre o público e o privado, *La televisión y yo* entrecruza incessantemente elementos de uma micro-história pessoal com a macro-história nacional. Dos três filmes, este é o que mais se atém a um discurso histórico e argumentativo, sem se afastar em nenhum momento de outras várias pequenas histórias que cruzam seu caminho. Em muitos trechos, chegam a ser indistinguíveis as linhas narrativas da história familiar dos Di Tella e as da Argentina, já que estas se fundem, assim como as considerações de Andrés sobre elas. A frase ‘o projeto de país que se perdeu’, que pode ser considerada como um *leitmotiv* do filme, aparece tanto nas passagens mais históricas quanto na linha mais íntima do filme, acentuando a relação dialógica que essas instâncias apresentam.

Já em *Imágenes de la ausencia*, as referências históricas são escassas, sendo privilegiados os conflitos pessoais e autobiográficos do autor. O registro de símbolos culturais coletivos se dá basicamente por meio da relação de German com duas formas de partilha cultural: as imagens de anônimos andando pelas ruas de Buenos Aires no começo do século XX, época em que a cidade recebeu centenas de milhares de imigrantes, e a referência a alguns mitos nacionais, como Carlos Gardel, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Essa dupla força de atração que o desloca momentaneamente de sua história familiar expande as possibilidades poéticas do filme e de alguma forma ratifica o vínculo entre ‘minha história e sua história’, como German termina o filme.

“Nesse sentido não sei muito bem qual é a diferença entre memória pessoal e coletiva. As imagens de arquivo de uma rua de Buenos Aires são à primeira vista parte da memória coletiva. Por outro lado, porém, se pensar que meus avós caminharam por aquelas ruas, tomaram um café naqueles bares, talvez se beijaram debaixo de algumas daquelas árvores, então essa imagem de uma rua se transforma em parte da minha própria história”. (ver Anexo, p.139)

Sobre essa relação simbiótica entre o íntimo e o coletivo, *Los rubios* tem uma proposta que suscitou diversas e inflamadas reações. Na época de seu lançamento na Argentina, sofreu muitas críticas por tratar de forma irreverente um

tema tão sério e traumático da história nacional. Houve um repúdio ao fato de Albertina ‘dar as costas’ aos depoimentos da geração de seus pais – literalmente, como já se disse, pois é assim que a atriz se coloca em relação às falas dos antigos companheiros de guerrilha. Por outro lado, alguns segmentos intelectuais argentinos consideraram ainda mais grave o fato de que uma herdeira direta dessa história que traumatizou o país falasse a partir de uma perspectiva íntima, extremamente pessoal. A própria Albertina também formulou essas mesmas questões a si mesma e realizou um filme que reflete poeticamente suas dúvidas sobre onde deve se encaixar sua dor:

“É muito esquisita a convivência entre público e privado, o privado são teus pais, é a sua ausência, seu cotidiano. Por outro lado é uma história pública, você abre o jornal e falam dos desaparecidos, falam dos assassinos e então é também uma história coletiva”. (ver Anexo, p.133)

O processo do filme propõe uma relação do presente com o que aconteceu no passado em um tom pessoal, que nem por isso deixa de ser coletivo e político, e se integra às inúmeras estratégias coletivas de lidar com as tantas ausências que a ditadura causou (30 mil desaparecidos segundo a CONADEP – Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas).

Nos últimos 30 anos houve na Argentina uma grande produção memorialista dos familiares das vítimas da ditadura, lançando mão principalmente de estratégias visuais. Começou com o movimento das Madres de Plaza de Mayo, que utilizavam fotografias ampliadas dos rostos dos filhos como forma de protesto, ou desenhos dos contornos de corpos, o que ficou conhecido como marchas do ‘*siluetazo*’ nos anos 80. Depois, as manifestações das Abuelas de Plaza de Mayo, que carregavam grandes cartazes com fotos de seus filhos quando crianças, num reclamo por seus netos. Mais tarde, nos anos 90, o grupo H.I.J.O.S., formado por filhos de desaparecidos, estimulou uma forte produção de vídeos, filmes, fotografias e performances tematizando a ausência de seus pais (Amado, 2004, p.180).

Mas, de modo geral, se nos anos da ditadura a política era sempre pensada coletivamente, como numa sinfonia, como define Albertina, hoje as formas de luta são muito mais privadas. Ganham força então os temas ‘menores’, as divagações da juventude que não pretende mudar o mundo, mas pensá-lo a partir de seus próprios questionamentos. É claro que poucas dessas manifestações alcançaram,

ou pretenderam alcançar, uma expressão artística. Albertina, que não participa de nenhuma organização de familiares, foi além de uma reivindicação por justiça e produziu uma obra desenhada por um intenso olhar subjetivo, que se relaciona de forma fragmentária, ensaística e poética com uma experiência coletiva que abalou seu país.

4.4. Descaminhos do tempo

“Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –,
o presente jamais cessa de se reconfigurar [...].
Diante de uma imagem – por mais recente que seja –,
o passado jamais cessa de se reconfigurar”.
Georges Didi-Huberman

Ao lado da ênfase testemunhal, a obsessão pela memória e a preocupação com o passado e com seu registro têm sido cada vez maiores. Em nossos dias, a aceleração temporal e o excesso de informações levam à produção de uma história instantânea, continuamente atualizada e deslocada pelas ‘últimas notícias’. A questão que permeia toda reflexão sobre os desdobramentos da instantaneidade, das transformações incessantes e suas decorrências é a ameaça do esquecimento, de uma existência eternamente no presente – o que leva reativamente a uma busca por traços, vestígios e arquivos.

É assustador pensar que não parece mais um mero exercício de ficção científica a possível existência de um vídeo que tenha a duração de uma vida inteira, sem cortes, autobiografia que levaria o tempo de uma vida para ser produzida e de outra para ser vista. Ou que alguém possa fazer mais de mil fotografias digitais de si mesmo em apenas alguns segundos e, quase instantaneamente, colocá-las à vista de milhares de pessoas no mundo inteiro pela Internet. As peculiares organizações cronológicas dessas novas “narrativas do eu” denotam uma drástica mudança na temporalidade e na publicidade dessas formas renovadas de constituição da identidade.

Mas a memória tecnológica, na qual podemos também inserir o cinema, embora impulsionada pela ambição de armazenamento total, possibilita por outro lado o despertar de novas formas de expressão da memória individual e coletiva.

Defensor de um cinema do presente, atento às imagens e sons espontâneos e cotidianos, Perlov faz a seguinte advertência logo no início de seus já comentados *Diários*: “Não refaça seus passos, seus pés podem se queimar e não andar mais”. Ele nos fala dos perigos de mantermos os olhos demasiadamente voltados para trás, esquecendo o que vem adiante. Essa lição foi aprendida por cineastas que, no domínio do documentário subjetivo, não se atêm à autobiografia clássica nem à reconstrução testemunhal, distanciando-se das formas nostálgicas de falar do passado.

Em muitos filmes testemunhais, principalmente aqueles baseados em histórias familiares, é comum haver um apego excessivo ao passado, por vezes transformado em verdadeiro culto. Mais interessante, porém, é falar das obras que ultrapassam essa tentativa de recuperação e resgate, ligando-se ao “presente denso de memória e devires possíveis” (Lins, 2004, p.13) e ao seu contínuo desdobramento na própria feitura do filme.

Percorrer uma viagem imaginária ao passado não implica uma volta a um suposto estado original em que se encontrariam todas as respostas que explicam as questões do presente. O eu dos filmes subjetivos busca refazer caminhos que já trilhou, ou que poderia ter trilhado, para compreender melhor os passos que o levaram até ali, embora sempre se depare com a impossibilidade de recuperar o passado de forma integral ou de transformá-lo. A questão é o quanto dessa impossibilidade o autor está disposto a deixar transparecer.

Ao assumir que o processo de aproximação dos filmes com o passado é necessariamente moldado pelo presente e por possíveis futuros, não é dado ao espectador o privilégio de vivenciar a ilusão representativa do decorrido, nem a fantasia de que é possível conhecer uma história tal como esta ocorreu. Lembrar aqui é revelar e tornar presente *passados não necessariamente verdadeiros*, escapando assim de um sistema de julgamento do que passou, muito comum nos gêneros testemunhais. A memória humaniza o tempo e os acessos ao passado, fazendo com que este siga adiante já contaminado por interpretações e desvios subjetivos vindos do presente.

Em graus diferentes, *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* apresentam uma narrativa e uma temporalidade que lembram as oscilações próprias dos mecanismos da memória. Como num devaneio, diversos elementos e recursos visuais e sonoros vão sendo entremeados, as imagens muitas

vezes não dialogam diretamente com o som, seqüências vão e voltam durante toda a narrativa. A tentativa de compreensão da memória dos pais perpassa os três filmes, embora o façam de maneira contrária à idéia nostálgica de reviver e venerar o passado.

Partindo do *agora* das filmagens, os filmes tampouco falam de um presente fechado em si mesmo, mas de um tempo marcado por contínuas bifurcações que envolvem passado e futuro. Como diz Deleuze: “A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está antes e o que está depois...” (Deleuze, 1990, p.52). Como no ensaio, esses filmes deixam de lado uma cronologia realista e linear, dando lugar a um movimento contínuo entre diferentes tempos e identidades.

Segundo Albertina, uma das principais propostas de *Los rubios* foi mostrar a memória como algo fragmentado, móvel, camaleônico, que vai se alterando conforme o tempo, as situações, os sentimentos. Deixar que cada espectador produzisse suas imagens mentais e expor as construções da sua própria memória levaram Albertina a não mostrar muitas fotos dos rostos de seus pais nem entrevistas com pessoas que os conheceram descrevendo-os em detalhes.

“A memória para mim é um ser vivo, é orgânico, como uma espécie de animal ao qual você alimenta, não é algo fixo. (...) Percebi que havia muitos documentários, ou há muitos, que falam da memória nesses termos estabelecidos, como se fosse uma coisa fixa, que pode ser delimitada, que pode ser contada linearmente. Para mim a memória é justamente o que não pode ser apreendido, uma coisa onde se misturam muitos elementos”. (ver Anexo, p.133-134)

Próxima aos jogos da memória, Albertina rejeita o caminho da homenagem póstuma ou da lembrança nostálgica, que operaria como um freio, uma trava criativa baseada na tristeza e na saudade do que não pode mais voltar. Em *Los rubios* não há uma homenagem aos heróis do passado, nem ressentimento pelas escolhas daquela geração dos anos 70. O que há é um filme-memória que constrói uma forma própria de ver o mundo e de compreender o passado. Em vez de utilizar o mecanismo de *flashbacks* para voltar ao que já passou, *Los rubios* articula suas relações temporais como um *flashforward*, no qual todas as articulações se dirigem para o devir do presente.

Mais uma vez, ao tecer considerações sobre como os filmes lidam com determinados aspectos, *Imágenes de la ausencia* aparece como uma obra muito mais presa a modelos pré-estabelecidos e lineares que as outras duas. Seu projeto parte do que German sentiu quando criança devido à ausência paterna e do esforço de entender suas razões. Embora haja, no decorrer do filme, uma tentativa de German trazer ao presente seus traumas passados, fazendo das conversas com seus pais quase um encontro terapêutico que lhe permite ‘seguir em frente’, em sua narração final anuncia que “esta **foi** a história dos meus pais, a minha história...”. Continua usando o pretérito perfeito, tempo de um passado congelado que não mantém continuidade com o presente. German, assim, não dá espaço para que sua história se estenda ao futuro.

Em *La televisión y yo*, uma clara proposta de investigação histórica coexiste com a explicitação dos tropeços e questionamentos presentes na própria pesquisa. “Todo documentário sobre o passado nos fala, acima de tudo, do presente” reitera Andrés. Mas não fica por aí, pois no filme há também uma seta apontada para o futuro, em cenas como a aproximação de Andrés com seu pai, com sua história familiar, e mesmo com seu filho Rocco, como uma nova possibilidade de relação pai-filho.

Por outro lado, *La televisión y yo* é o aprofundamento de uma construção subjetiva do fazer cinematográfico que Andrés desenvolve a partir de então, como uma semente em plena germinação. Se aqui já entremeia diversas histórias com suas reflexões e aparece em cena algumas vezes, em seu trabalho seguinte, *Fotografías*, coloca-se de corpo inteiro como protagonista de uma viagem ao país de sua mãe³⁴.

Tomando como base as experiências traumáticas do Holocausto, dois autores, James Young e Mariana Hirsch (Sarlo, 2005), criaram uma conceituação para o tipo de memória mediada e vicária dos filhos em relação à memória

³⁴ Inicialmente o filme ia se chamar *Viaje al país de mi madre*.

vivenciada de seus pais. Essa memória em segunda geração foi chamada pelos autores de *pós-memória*. Não se trata de algum tipo de memória pública ou comemorativa, mas da memória daqueles que têm suas vidas influenciadas por narrativas que herdaram da geração anterior.

Em seu livro *Tiempo pasado*, Beatriz Sarlo questiona a necessidade de definir um nome específico para esse tipo de memória, já que toda memória é sempre mediada, nem que seja pelo passar do tempo ou pela interferência de memórias alheias. E lembra que mesmo a memória daqueles que viveram diretamente a experiência sempre leva consigo fragmentos de outras memórias.

Se o prefixo *pós* não chega a ser necessário, não deixa de ser instigante esse debate sobre as formas de lidar com o passado dos herdeiros de uma memória, questionando as possibilidades de transmissão da memória de uma geração a outra ou ainda de qualquer sujeito a outro. Se a *pós-memória* se caracteriza como um discurso em segundo grau, poderíamos pensar nos espectadores/leitores de qualquer livro ou filme memorialístico como uma ‘segunda geração’ da memória ali registrada. Segundo Sarlo, o que diferencia um filho que ouve as histórias de seus pais de um historiador que ouve o testemunho de alguém – ou o espectador que o assiste –, não é, portanto, o caráter *pós* dessa memória, nem sua mediação; o traço distintivo da *pós-memória* é a implicação subjetiva presente nessa memória herdada. Por isso, pareceu-me adequado citar essa discussão no fim deste trabalho, pois nos filmes autobiográficos que nos serviram de base, é o olhar subjetivo e afetivo dos filhos em relação aos seus pais que guia toda a narrativa e os torna únicos.

Não por acaso, neste mesmo livro Sarlo utiliza *Los rubios* como exemplo do que seria um trabalho de *pós-memória*, o discurso de uma filha sobre a memória de seus pais assassinados, em eventos ocorridos quando ela era jovem demais para lembrar-se de algo. Na entrevista que realizei com Albertina, ela me disse que não há cinema possível para mostrar o vazio nem para recuperar sua memória dos pais e que o filme era um modo de colocar em questão essa impossibilidade.

“Associar o meu presente como diretora com o meu passado marcado por esta ausência parecia uma tarefa, além de ambiciosa, impertinente e desafiadora. Um desafio que a princípio se apresentou como impossível de executar, porque a decisão de não narrar só O Passado, com a solenidade que isso teria provocado, foi inamovível. E isso foi inexplicável para toda e qualquer fundação e/ou produtor que tenha lido o projeto, porque para eles A História estava no desaparecimento

dos meus pais e não na minha construção como indivíduo a partir de uma ausência”³⁵.

Usando fragmentos de memórias coletadas, inventadas, construídas, o discurso do documentário apresenta um grande leque de trilhas abertas e conexões entre passado, presente e futuro. Muitas das pistas deixadas nesses caminhos são coletadas em arquivos pessoais, sendo as mais comuns as imagens fotográficas, instrumentos de memória encontradas em arquivos e baús de qualquer família. *La televisión y yo* tem início com a cena de abertura de uma caixa contendo dezenas de fotos antigas, que vão sendo manuseadas por Andrés e Sebastian, herdeiros de uma pesada memória; *Imágenes de la ausencia* tem nas velhas fotos de tempos idílicos de felicidade a força motriz dos questionamentos de German; e em *Los rubios*, mesmo que de maneira rápida e transversal, as imagens dos painéis de fotografias antigas e de um álbum que vemos Albertina folhear dentro do carro tornam ainda mais presente a ausência que motiva o filme.

Susan Sontag disse que toda fotografia é um testemunho da implacável dissolução do tempo, como um inventário da mortalidade. São imagens estáticas que nos lembram que ali houve movimento, vida e, paradoxalmente, não há mais, por mais que ainda provoque reações naqueles que mantêm laços emotivos com o assunto retratado. Os álbuns de fotos familiares são dispositivos domésticos de memória que permitem o encontro entre diferentes temporalidades e gerações em suas páginas. Os filhos, que herdam esses velhos álbuns, têm a chance de rearrumar esses arquivos familiares de acordo com seus próprios imaginários. E é a isso que Albertina Carri, Andrés Di Tella e German Kral se propõem.

³⁵ Extraído no dia 02/02/07, de <http://www.elamante.com/nota/2/2059.shtml>.



Figura 5 - Los rubios

5 Considerações finais

“Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes representativos que erguemos em volta deles”.

Jean-Claude Bernardet

Nesta pesquisa pretendi examinar uma bagagem diversa de experiências que vão da literatura ao cinema, focando as múltiplas formas de escrita de si encontradas no percurso. Nestas últimas páginas ainda não me sinto confortável para escrever uma conclusão, nem definitiva nem provisória, pois acredito ter apenas conseguido apontar caminhos a serem debatidos sobre algumas formas artísticas de expressar as peculiares modulações da subjetividade contemporânea. Talvez voltar ao século XVI, misturar literatura com cinema e assistir a dezenas de filmes subjetivos que não conversam diretamente com *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* tenha sido uma viagem dispersa demais para realizar este projeto, mas no meu processo de escrita cada passo foi essencial para balizar o enorme campo de discussão que ainda resta pela frente e tentar pensar esses filmes de maneira dialógica.

Partindo de uma pesquisa sobre três filmes de baixíssimo orçamento, distribuídos fora dos circuitos comerciais e sem grandes repercussões fora da Argentina, foi possível apreender desdobramentos tanto no campo cinematográfico – no terreno dos documentários subjetivos, que questionam a clássica contraposição entre documentário e ficção, entre sujeito e objeto – como num contexto mais amplo, que abarca as novas relações entre o público e o privado e as torções de novas subjetividades moldadas por suas condições de visibilidade.

Pensem no título deste trabalho. Miragem vem do latim *mirare*, que significa 'admirar-se, ver, olhar' e do francês *mirer*, 'olhar atentamente'. Desse olhar atento, admirado e voltado para si mesmo surgiu a acepção que mais usamos

em português: miragem como uma ilusão produzida pela reflexão da luz solar, principalmente nos desertos, que traduz em imagens nossos desejos mais íntimos mas desaparece no ar quando nos aproximamos. Este título aponta para o duplo caminho com o qual muitos dos filmes subjetivos se deparam: o olhar como princípio constitutivo do sujeito contemporâneo, que se mostra já antecipando o olhar do outro, e o olhar sobre si que se cria a partir de uma ilusão, a da possibilidade de se representar, de capturar algum tipo de essência.

Nesses filmes, não importam tanto os detalhes das vidas dos três personagens, nem se eles honram o pacto autobiográfico ou não, mas suas estratégias narrativas de auto-representação, que apresentam novas interações entre memória e ficção, num vaivém entre imagens do passado, lembranças e invenções. De forma geral, os filmes subjetivos explicitam algo que em graus variados sempre esteve latente no âmbito do documentário: a impossibilidade de recuperação integral do passado, ou mesmo de representação de identidades fixas. Certamente, porém, esses filmes não são os primeiros a pensar o ato autobiográfico, ou a performatização de si, como construções narrativas abertas à junção entre memória, arquivo, invenção e devaneio. Muitos dos recursos e inflexões subjetivos e ensaísticos que utilizam já estavam presentes no cinema desde as vanguardas dos anos 20, em filmes como *O homem da câmera* (1929) de Dziga Vertov, ou *Rain* (1929) de Joris Ivens. Mas muita coisa mudou desde então, e essa mudança não se resume ao salto tecnológico que permitiu que a produção de imagens e sons se tornasse algo cotidiano.

Voltando à pergunta formulada na introdução – o que aproxima obras em que o autor se mostra em cena, explicitando suas próprias contradições, daquelas que se baseiam na incitação ao *voyeurismo* mercadológico? –, entendo agora que esses dois caminhos estão mais próximos do que eu pensava inicialmente. Na verdade, não há um fosso que permita apontar limites nítidos entre eles. A propagação de documentários auto-referentes, mesmo que à margem do circuito comercial, pode ser compreendida no mesmo movimento das novas configurações subjetivas caracterizadas pelo “encolhimento das distâncias espaciais e temporais, redefinição das esferas públicas e privadas, e fortes abalos sofridos por noções como intimidade, interioridade e privacidade” (Sibilia, 2005, p.4) que marcam o aparecimento dos *blogs* e *fotologs* virtuais e o estrondoso sucesso dos *reality shows*.

Essa nova subjetividade que surge em nossos dias é caracteristicamente dinâmica, contraditória, e permite que floresçam em seu terreno as mais variadas manifestações. Todo dispositivo³⁶ apresenta dentro de sua multiplicidade de utilizações um claro embate entre seu uso modelador e controlador de processos de subjetivação e o próprio questionamento desse processo por meio da arte. Um bom exemplo disso é o dispositivo de vigilância, que atualmente domina nosso cotidiano a partir do controle por pequenas câmeras espalhadas nos espaços públicos. Por outro lado, inúmeras obras artísticas, principalmente instalações, apropriam-se de sua estética e lógica de funcionamento para discutir essa forma de controle do visível. Assim, ao mesmo tempo que a ênfase biográfica estimula um grande número de exposições públicas da intimidade, balizadas pelas regras do mercado simbólico e cultural, também cria espaços para formas de resistência às sujeições que nos cercam.

No campo cinematográfico, a primeira pessoa no documentário permite explorar uma ampla gama de possibilidades expressivas que de modo geral são reprimidas, ou simplesmente deixadas de lado, no documentário tradicional, nos quais nada deve ‘sair do tom’ ou mostrar suas falhas. Essa tendência ao subjetivo que aos poucos vem ocupando mais espaços no domínio do documentário é um processo que ainda está começando, testando seus limites. Em vez de pensar o fenômeno como um contraponto às versões televisivas de “espetáculos do eu”, ou mesmo ao documentário tradicional, pretensamente objetivo, prefiro examiná-lo de forma relacional, considerando o documentário subjetivo como um novo impulso para as produções audiovisuais, ao abordar histórias de vida de sujeitos que voltam seu olhar para si. A vertente subjetiva certamente trouxe vitalidade para que o documentário (entendido aqui como a comunidade daqueles que o produzem e estudam) repense seus próprios limites.

É claro que essa vertente subjetiva corre o perigo de tornar-se uma nova tradição no campo documentário, engessando-o novamente em fórmulas pré-formatadas. Daí a importância da inflexão ensaística nesses filmes, privilegiando o emprego do método de tentativa e erro e a proposta de reinvenção constante. Montaigne diz, já no final dos *Ensaio*s, que “A palavra é metade de quem fala,

³⁶ Utilizo aqui a noção de dispositivo apresentada por Migliorin “como estratégia narrativa capaz de produzir acontecimento na imagem e no mundo” (2005 *apud* Brito Carlos, 2006, p.45).

metade de quem a ouve” (2001, III, p.458), dando-nos uma pista importante do principal trunfo que um filme subjetivo pode ter: deixar abertas portas de comunicação para que os sujeitos que o assistam também participem de sua construção a partir de suas próprias interpretações. Engendrar possíveis identificações sem necessidade de alçar os autores-personagens ao papel de protagonistas heróicos.

Não foi aleatória a minha opção por chamar os cineastas pelo primeiro nome nesta dissertação, por mais que assinem seus filmes com seus nomes completos. Esses prenomes, pelos quais atendem no âmbito cotidiano, doméstico, representam a intimidade que eles propõem em seus filmes. Ao deslocar tanto a noção de autor genial quanto de impessoalidade da obra, os diretores nos permitem estabelecer uma relação emocional com seus personagens. O uso recorrente da narração em *off* como principal canal de expressão de sentimentos íntimos e de inscrição do eu cria ainda a possibilidade de comunicação com o outro que está assistindo e que, assim, passa a participar das hesitações e questionamentos da voz que costura os diversos elementos postos em cena.

É interessante notar que *La televisión y yo*, *Los rubios* e *Imágenes de la ausencia* são filmes feitos no presente, já que acompanhamos todo seu processo de produção; narrados no futuro, pois a voz só foi gravada, e escrita, depois de estar pronto o material; e que têm como tema o passado e os descaminhos da memória. Nesse entrecruzamento temporal, Albertina, Andrés e German ainda guardam em seu olhar uma forte ligação com a infância. Não só porque foi esse o período em que sofreram as perdas tematizadas nos filmes, mas também porque isso os mantêm no terreno do jogo, da atenção dispersa em vários assuntos e da possibilidade de errar.

Recusando modelos pré-estabelecidos, os três filmes compartilham suas histórias particulares sem a pretensão de dizer verdades nem sobre o que se passou nem sobre o que está por vir, mas sim criar narrativas de si que aproximam e confundem os termos dos pares supostamente dicotômicos como mesmo/outro, indivíduo/sociedade, documentário/ficção, íntimo/público. Se o embate político está aos poucos migrando da praça pública e dirigindo-se ao território privado e familiar, devemos prestar atenção aos filmes/filhos que nascem dessas novas poéticas da subjetividade.

6

Bibliografia

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma**. In: COHN, Gabriel. *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

AMADO, Ana. **Ficciones críticas de la memoria**. In: Revista Cinemais n 37, 2004.

_____. **Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia**, 2004. Disponível em:

[http://www.feminaria.com.ar/colecciones/temascontemporaneos/007/3-](http://www.feminaria.com.ar/colecciones/temascontemporaneos/007/3-SegundaParte.pdf)

SegundaParte.pdf . Acesso em: 08/10/2006

_____. **Michael Moore e uma narrativa do mal**. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*, São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

ASTRUC, Alexandre. **Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo**. Texto de 1948 reeditado In: *Traffic*, n 3, 1992.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2001.

BELLOUR, Raymond. **Auto-retratos**. In: *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Pequena história da fotografia**. In: *Obras escolhidas-volume 1*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro**. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **O cinema que não conta uma história.** In: *Revista Aplauso*, 2006.

Disponível em:

http://www.aplauso.com.br/site/portal/anteriores.asp?campo=599&secao_id=53.

Acesso em: 20/09/2006.

BRITO CARLOS, Maíra de. **Pactos Documentários.** Orientador: Dra. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes. Recife, 2006. Dissertação (Mestrado de Comunicação). Escola de Comunicação, UFPE.

COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire.** Paris: Védier, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. **Júbilos e misérias do pequeno EU.** In: *Sociedade e discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

_____. **Persona e sujeito ficcional: Pensando nos trópicos.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. **A sagração do indivíduo: Montaigne.** In: *Limites da voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

DA-RIN, Silvio Pirôpo. **Espelho Partido: tradição e transformação do documentário.** Orientador: Rogério Luz. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação, UFRJ.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

DE MAN, Paul. **Autobiography as de-facement.** In: P.d.M. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Seabury, 1979.

DI TELLA, Andrés. **O documentário e eu.** In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DUBOIS, Philippe. **A foto-autobiografia.** In: *Revista Imagens*. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. **Forma do Filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FIRBAS, Paul; MONTEIRO, Pedro Meira (org.). **Andrés Di Tella: Cine documental, arquivo personal**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2006.

GRANJA, Vasco. **Dziga Vertov**. Lisboa: Horizonte, 1981.

GUARINI, Carmen. **Reflexiones para una historia del documental en Argentina**. In: *Revista Digital de Cinema Documentário*. Universidade da Beira Interior, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

GUSDORF, Georges. **Les Écritures du moi**. Paris: Odile Jacob, 1991.

KOVADLOFF, Santiago. **Ensayos de intimidad**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho - televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Documentário e arte contemporânea: rua de mão dupla**. In: Kátia Maciel (org), *Transcinemas*. Rio de Janeiro, 2006.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. Trabalho apresentado no XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte, 2003.

MOLFETTA, Andréa. **Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sulamericano**. In: *Revista Sinopse*. São Paulo, IN USP, ano IV, nº 9, 2002.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NICHOLS, Bill. **Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. **Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Introduction to documentary**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no documentário**. In: Biblioteca on-line de ciências da comunicação, Universidade da Beira Interior, Portugal, 2001. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php.html. Acesso em: 20/12/2006.

RENOV, Michael. **Lost, Lost, Lost: Mekas as Essayist**. In: *Subject of documentary*. University of Minesota Press, 2004.

_____. **Investigando o sujeito**: uma introdução. In: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora [org.], *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

REZENDE, Luiz Augusto. **Do Direto a Moretti**. In: Estudos de Cinema 2000 - Socine. Porto Alegre: Sulina, 2001.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. **Pequenas notas sobre a escrita do ensaio**. História Unisinos, vol.8, 2004.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005.

SIBILIA, Paula. **A vida como relato na era do fast-forward e do real time**: algumas reflexões sobre o fenômeno dos blogs. Trabalho apresentado no XIII Encontro da COMPÓS, São Bernardo do Campo, SP, 2004.

_____. **Blogs, fotologs y webcams**: El show del yo via Internet. In: *Relaciones entre estética, ciencia y tecnología*. Bogotá: Ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2005 (no prelo).

SILVA, Patricia Rebello da. **Documentários performáticos**: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade. Orientador: Dra. Consuelo Lins. Rio de Janeiro, 2004, Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação, UFRJ.

SIQUEIRA, Marília Rocha de. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. Orientador: Dr. César Guimarães. Belo Horizonte, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Escola de Comunicação Social, UFMG.

VERSIANI, Daniela Gianna Claudia Beccacela. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Orientador: Dra. Heidrun Frieger Olinto. Rio de Janeiro, 2002. Tese (Doutorado em Letras). Departamento Letras, Puc-Rio.

VERTOV, Dziga. **Kino-eye. The writings of Dziga Vertov**. Los Angeles: University of California Press, 1984.

WATSON, Julia. **Toward an anti-metaphysics of autobiography**. In: *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Stanford: Stanford UP, Ed. Robert Folkenflik, 1993.

ANEXO

Entrevista Albertina Carri

1. *Los rubios* presenta una visión propia de lo que puede ser el cine documental. Podrías hablar un poco sobre esa concepción?

Los rubios es un ensayo cinematográfico, está más acá de lo documental que de la ficción, por supuesto no es una ficción, pero hace un doble juego, por eso digo que es un ensayo, porque pone en evidencia ambos géneros, se utiliza de elementos de la ficción y de lo documental, de algún modo su tesis es que ninguno de los dos alcanzaría para contar una tragedia semejante, que no hay cine posible para mostrar el vacío o hacerse cargo del vacío.

La pregunta que se hace Los rubios es ¿cuales serian las imágenes que remplazan ese vacío imposible?

Es una película que parte de sus propias imposibilidades, que juega con ellas y de ese modo se concibe a si misma. Para mi, el documental es el género más difícil en el cine, como directora me resulta como el más difícil porque es muy raro el control que ejercés sobre las cosas, casi no tenés control, es como un estado de alerta permanente y profundo, al hacer un documental, estás mirando con la cámara acá y las cosas están pasando allá, no es sólo con la cámara, estas escribiendo o estas pensando en determinada idea que va hacia algún lugar y el documental lo que te demuestra es que tiene vida propia, esa es la sensación. La verdad es que soy más directora de ficción que de documental, o sea, mi primer película es una ficción, despues hice Los rubios y despues hice otra ficción (Geminis). No sé si volveria a hacer documental, creo que si, pero más adelante. Me parece muy difícil, hay que pensarlo demasiado.

2. *Los rubios* tiene un montaje muy pensado ¿Qué espacio dejaste para el acaso y la improvisación?

Los rubios es una película que se hace durante cuatro años, un proceso bastante particular de escritura, rodaje y montaje todo a la vez, desde un principio. Después de dos años de trabajo, escribí un guión, donde queda todo llenado como está hoy la película, pero en el rodaje, en el principio del proyecto, que se caracterizava como un proyecto de investigación, yo tenía libertad, o sea, yo no sabía si ese proyecto se iba a convertir en un largo metraje o si un corto

metraje o 150 horas grabadas en mi videoteca. Encaré ese proyecto con esse nivel de libertad, sin la presión de ser un largo metraje que se termina en tal fecha. Así que hubo mucha improvisación, trabajamos tanto con el equipo como con la actriz, probamos muchas cosas, digamos, y luego con el guión, yo no quise desviarme de lo improvisado, de la búsqueda, básicamente, es una película de búsqueda.

3. Ese tema de la búsqueda – que está muy ligada a una pérdida, un vacío – ¿como hacer con que la falta se torne algo más que una cosa nostálgica?

Es un proceso difícil de describir porque de algún modo es más como un proceso personal que yo hice a lo largo de la vida, me propuse a no hacer una película nostálgica, en parte porque de algún modo siempre me pareció que el recordar nostálgicamente a mi no me seduce, obviamente tengo muchísima nostalgia de mis padres, pero la nostalgia para mi es como un freno, es algo que te pone triste, que te dá ganas de meterte en la cama y mirar televisión, y con esta historia de los desaparecidos, es medio paradójico, la convivencia con el dolor y la ausencia, sobretodo si vivís en este país, yo nunca me fui. Siempre tuve la fantasía, cuando era chica, que cuando fuera grande me iba a ir, porque es muy rara la convivencia con lo público y lo privado, lo privado son tus padres, es tu ausencia, tu cotidiano, por otro lado es una historia pública, abres el diario y hablan de los desaparecidos, hablan de los asesinos y entonces también es una historia colectiva, que como cualquier asesinato genera muchísima bronca, y supongo esa bronca también es un motor, o sea, nostalgia, bronca, termina dando una energía explosiva que, o lo pasas muy mal, o más o menos te acomodás y enfrentás.

4. Los rubios habla de tu memoria personal, de la memoria de Argentina y, de alguna manera, tiene un funcionamiento que se aproxima mucho a las características de fragmentación y no-linearidad de la memoria.

La memoria para mi es un ser vivo, es orgánico, como una especie de animal a cual alimentás y nos es algo fijo. Los rubios es una película que construí como partiendo de lo que no quería, y de algún modo lo que no quería era hacer un documental testimonial que deja al espectador con la tranquilidad de sentir

que conoce a Roberto y Ana Maria, mis padres, desaparecidos, intelectuales. Quería un documental que te exponga como espectador a la angustia de esa falta y, al pensar en oposición, lo que me di cuenta es que había muchos documentales, o hay muchos, que hablan de la memoria en esos términos establecidos, como si fuese algo fijo, algo que se puede delimitar, que se puede contar linealmente y para mi la memoria es justamente lo que no puedes atrapar, que es algo donde se mezclan muchos elementos, por ejemplo, es muy diferente la memoria pública de la memoria privada, la memoria con mayúscula, la memoria como construcción colectiva a tu memoria íntima, personal. Es muy diferente, cuando pedis a una persona que recuerde lo que pasó, lo que recuerda está mezclado con lo que sintió en el momento en que ocurrió el hecho somado a lo que pasaron en esos veinte años, treinta años, entonces como que se modifica a partir de tus modificaciones. Es un poco ese el planteo que hago de la memoria en la película, algo absolutamente móvil, fragmentado, como un sentimiento que va cambiando de color, va cambiando de estado, de parecer.

5. Así como la identidad, que está muy tematizada ahí, la película habla a partir de un yo, y al mismo tiempo utiliza una actriz, hay mezcla con la ficción, pero también abordás la otredad de cada uno.

El problema de la identidad, que planteo en Los rubios figura a partir de historias que saliendo de la tragedia, de la parte terrible, de cualquier modo siento que todas ponen corset, ponen títulos, y creo que la película lucha contra eso, es como un grito: no solo soy hija de desaparecidos, también soy directora de cine, dejenme ser otras cosas, libérenme de semejante carga. Siempre voy a ser hija de desaparecidos y voy a serlo hasta el día que me muera pero también voy a hacer otras cosas. 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 en mi vida privada, por suerte. Por eso la elección de la actriz, pues a mi me parecía importante ese pequeño distanciamiento 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. O sea, si alguien me dice que le mataron a sus padres a los 3 años inmediatamente me comuevo, me pongo triste, entonces me parece que la actriz me ayudaba mucho en ese distanciamiento y también me dio muchísima libertad a jugar con eso de la ficción. Si yo no hubiese tenido una actriz no me hubiese podido poner una peluca rubia, no hubiese podido hacer esse chiste, al incluir esa línea narrativa con humor empiezo a descontracturar una historia muy solemne, muy espantosa y puedo darme el lujo de tomar esa otra línea.

6. Me pareció fantástico, no solamente mostrar las reuniones con el equipo, los ensayos, pero también la carta del INCA recusando *Los rubios* por no tener la objetividad necesaria...

El planteo del Instituto, me parece que hasta hoy ellos se quieren matar, no se creían que yo iba a mostrar la carta en la película, ni que la iba a hacer (risos).

7. ¿Qué otras películas documentales con una mirada subjetiva te influenciaron?

*Para mi, la película de referencia es Juan, como si nada hubiese ocurrido, de 84/85, muy poquito tiempo después de la vuelta de la democracia, yo fui muy influenciada en *Los rubios* por esta película. Y después me gusta documentales como Relámpagos sobre el agua [*Nick's movie – Lightning over water*], de Win Wenders.*

La película más concreta de influencia es Sans Soleil, de Marker. Ah, Varda también es un gran ejemplo para mí. Pero a mí me gusta también, puede parecer raro, el documental de observación, o el hombre luchando contra la naturaleza, como Flaherty, ese tipo de documental me gusta mucho en sus principios.

8. ¿Te parece que en la nueva generación argentina hay documentalistas más personales?

Andrés Di Tella ha dado una vuelta en el documental de acá, fue el primero. Así como en la ficción tenemos a Martín Rejtman, está Di Tella en el documental. Andrés claramente le ha dado una vuelta más al documental.

9. Una pregunta sobre la actualidad ¿qual la relación de la película con la manera de hacer política en nuestra generación, tan diferente de la de nuestros padres?

El mundo se modificó. Para mi, Los rubios y todas las películas que yo hago es cine político. Antes se pensaba la política y la vida como un movimiento del mundo entero, como una sinfónica, todos en la calle luchando por una misma cosa. Y ahora me parece que cada uno está en su casa, un momento mucho más individualista o privado y lo paradójico es que dentro de esa cosa privada, todo el tiempo el privado hay que hacerlo público, como una desesperación por exhibir la privacidad.

10. Esa cuestión de exposición de la privacidad, ¿te cambió algo? Pues hiciste una película que fué muy vista, donde decís mucho de quién sós, de tu historia.

La verdad es que fué bastante fuerte la experiéncia con Los rubios porque además era una película que yo no pensé que iba a ser una película, entonces fué muy raro el proceso y hasta hoy es bastante raro que a partir de una historia tan trágica me haya dado tantas alegrías, Los rubios no para de darme alegrías, es algo particular. Creo que me excede a mi misma, que no puedo calcular o controlar. El hallazgo de esta película es la libertad con que está hecha, el desprejuicio. A veces me pasa de decir: Bueno, basta con esa película, pero, ya está en Internet, ya es de todos, no me pertenece más, algo que hice, dije, em determinado momento y ahora ya camina sola. En esse sentido, es muy raro haber hecho algo que toca en LA tecla, digamos, porque es una película que, si yo la hubiese hecho cuatro años antes, la odiaban todos, en momento de De la Rua, nadie más queria escuchar de los desaparecidos, ¡otra vez, nadie más le importa eso!, y si la hacía ahora no la hubiesen odiado, pero usado politicamente. O sea que la hice en el momento justo, estaba todo muy apático, no pasaba nada, yo la hice en plena crisis, después la estrené em 2003, pero entonces todo el mundo estaba preocupado con su dinero en el banco.

Pero, sobra la invasión de privacidad, como tuve éxito, acabé por cambiar mi teléfono, además soy muy fóbica y todo fue muy invasivo. Los rubios toca una tecla muy rara y la gente me llamava para decir que fué maestra de mi abuelo,

por ejemplo, como si yo estuviera buscando la historia de toda mi familia, y a mi ¿qué me importa? Pero todos querían participar. Después esas cosas van calmando y cada uno se queda con lo que le corresponde de la historia, pero por un momento me convertí en la persona que tenía que acumular la historia de una familia y de otras más.

11. Finalmente, ¿planes de películas documentales en el futuro?

Sí. Mi próximo proyecto es una ficción, pero tengo un proyecto documental, que estoy pensando hace tiempo, pero me cuesta muchísimo, es un proceso muy largo, que parece que no termina nunca...

12. Es como el ensayo, que es algo por si mismo inacabado... ¿Ya que traés la ficción para el documental en *Los rubios*, me gustaría saber si en tus ficciones también ponés algo de tu experiencia de documental?

Yo creo que sí. Al contrario de lo que pasa con el documental, que cuando tiene algo de ficción se nota muchísimo, en la ficción el documental se disimula. De cualquier modo, las ficciones yo también intento torcer a los límites imposibles. Creo que hay una influencia entre ellos muy fuerte, son distintos pero tienen que dialogar.

Entrevista realizada em 09/08/2006, Buenos Aires.

Entrevista German Kral

1. Hoy en día, la cuestión de la identidad es volátil, fragmentada, diferente de los años 60, 70. ¿Cómo entendés el proceso de auto-ficcionalización implícita en mostrarse en escena, en volver pública su intimidad?

Tu pregunta es muy interesante. Sí, en el momento en que un cinesasta se pone frente a su cámara y se vuelve de algún modo su propio “objeto de estudio”, a partir de ese momento comienza un proceso de “auto-ficcionalización”. Pienso que esa “auto-ficcionalización” está relacionada con el hecho que hacer una película, aunque se trate de un “documental”, es siempre una manipulación de la realidad. Al hacer una película, en cada paso de ese proceso, uno está “acomodando” el mundo del modo que mejor le conviene a la cámara para contar la historia que necesita contar. Esta “auto-ficcionalización” es a mi entender un paso necesario para llegar a la meta, y la meta es siempre, al menos para mí, contar una historia del mejor modo posible.

2. ¿Como es tu proceso de escribir la narración en off? En qué momento la escribís?

La escritura de la voz en off de Imágenes de la ausencia fue para mí uno de los momentos más placenteros durante la producción de la película. Me encerraba en la sala de edición (en esa época montábamos aún con la mesa de montaje tradicional con el positivo por un lado y la banda magnética por el otro), miraba las imágenes una y otra vez, hasta que surgía “dentro mío” una voz. En cuanto la escuchaba, la escribía en mi máquina de escribir. Luego de escribir el texto lo leía mientras veía las imágenes y lo corregía un poco, tratando de limar ciertas asperezas. Fueron momentos muy placenteros y de mucha libertad, pues no tenía ningún productor que corrigiese mis textos, como luego me ocurrió lamentablemente con otras películas.

3. Hay dos elementos muy interesantes en la película: las imágenes de archivo de Bs As en el principio del siglo y los slides de tu familia. ¿Podés

comentar un poco esa relación entre la memoria personal y historia colectiva representados por esos dispositivos?

Siempre me fascinaron las fotografías. Puedo pasar horas mirando viejas fotos. Las fotos son como radiografías de las personas pero también de las relaciones entre las personas fotografiadas. El modo en que los fotografiados miran a la cámara o se miran entre sí, la distancia entre ellos, si se tocan o no, las ropas que llevan, donde tomaron la foto, etc., etc.. Muchas veces tengo la sensación que las fotos me hablan, me cuentan historias. En ese sentido no sé muy bien cuál es la diferencia entre memoria “personal” y “colectiva”. Las imágenes de archivo de una calle de Buenos Aires son a primer vista parte de la memoria “colectiva”. Por otro lado, sin embargo, si pienso que mis abuelos caminaron por esas calles, tomaron un café en esos bares, se besaron quizá debajo de alguno de esos árboles, entonces esa imagen de una calle se transforma en parte de mi propia historia.

4. ¿La película es de alguna manera un acerto de cuentas con el pasado? Tuvo un papel de cura, casi terapéutico?

No, hacer Imágenes de la ausencia no tuvo un aspecto terapéutico, sino que fue la cristalización de una terapia que yo estaba haciendo en aquel momento. No fue la película lo que produjo la terapia, sino la terapia la que ayudó a nacer a la película.

5. ¿Cómo escapar del narcisismo en películas subjetivas? Del peligro de que la voz del Yo se transforme en la voz de la autoridad?

Más que escapar del narcisismo en las películas personales, mi pregunta es mucho más cómo evitar el narcisismo en la vida. No lo sé. Supongo que interesándose por la vida y no únicamente por la propia vida.

6. ¿Qué otras películas identificas en esa manera subjetiva y ensayística de hacer cine que te influyó?

Wim Wenders es para mí un referente permanente. Sus primeras películas documentales (Tokyo-Ga, Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten) tienen una voz en off muy personal, que siempre me emocionó. Sus películas son para mí una reflexión permanente sobre cómo hacer películas. También los libros de Paul

Auster siempre me interesaron profundamente por su modo tan personal de contar historias mientras reflexiona sobre el hecho de escribir.

7. ¿Entendés alguna diferenciación entre la Privacidad y la Intimidad?

Qual?

Es una pregunta muy interesante. Nunca había pensado sobre esa diferencia... Pienso que lo privado no es necesariamente íntimo. Mientras que lo íntimo es siempre además privado.

Un ejemplo: En Imágenes de la ausencia hubo historias de la relación de mis padres que no incluí en la película por ser demasiado "íntimas", aunque se trataba de una película que mostraba sin dudas ciertos aspectos de la "vida privada" de esa ex-pareja.

8. ¿Cómo Imágenes de la ausencia se relaciona con la obsesión contemporánea por la exposición de la privacidad, cuando todos quieren hablar de sus historias personales en blogs, fotologs, etc.?

Lamento decirte que ignoro qué son los blogs o los fotologs. De cualquier modo no creo que fue la obsesión de exponer mi privacidad lo que me llevó a hacer la película, sino la necesidad de explorar esa historia junto con la posibilidad y el privilegio y la necesidad de hacer, de eso que estaba buscando, un film.

9. ¿Por que sentistes necesidad de justificar la existencia de tu película al final?

No recuerdo ya por qué escribí aquello... ¡Supungo que me parecía bastante cuestionable cargar a las personas durante 89 minutos con mi historia y la de mis padres y quería disculparme por eso!

German Kral

Munich, 16.02.07

Fichas Técnicas

Imágenes de la ausencia

Direção, Roteiro, Produção e Edição: German Kral

Fotografia: Daniel Sponzel e Gustavo Wald

Música: Gerd Baumann e Jens Fischer

Produção Executiva: Nikolaus Prediger

Duração: 89min

Argentina / Alemanha, 1999

Los rubios

Direção e Roteiro: Albertina Carri

Fotografia: Catalina Fernández

Som: Jesica Suárez

Música: Ryuichi Sakamoto, Charly García e Virus

Edição: Alejandra Almirón

Produção: Barry Ellsworth

Atriz: Anália Couceyro

Duração: 89min

Argentina, 2003

La televisión y yo

Direção, Roteiro e Montagem: Andrés Di Tella

Fotografia: Esteban Sapir

Som: Gaspar Scheuer

Música: Axel Krygier

Edição: Alejandra Almirón

Produção: Cine Ojo e Andrés Di Tella

Duração: 75min

Argentina, 2003

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)