

5

A autobiografia fílmica no contexto do documentário moderno: estudo de casos

As obras escolhidas aqui para análise fílmica são de autoria de dois cineastas que se aproximam em muitos aspectos. Ambos pertencem à mesma geração de uma vanguarda de realizadores que reinventou o documentário mundial. Tanto um como o outro utilizam o filme doméstico como documento histórico e, desta forma, são capazes de deixarem suas impressões digitais impressas em seus filmes. São documentaristas que abriram seus arquivos particulares, ao mesmo tempo em que trocaram de lugar as esferas pública e privada. Além das imagens de filmes domésticos e fotos de família, os dois realizadores se apropriam de materiais públicos de arquivo, manipulando, assim, o significado original das imagens. Nesse sentido, a apropriação das imagens tem um caráter subversivo, um desejo de inverter a ordem das coisas, de interferir na produção massiva da informação e da imagem.

Talvez, possa dizer que há, na tendência do documentário autobiográfico contemporâneo, um certo traço impressionista. Mesclar a história oficial com a própria história de vida não deixa de ser um rompimento com o documentário clássico. À maneira dos pintores impressionistas, que quebraram as regras da pintura no século XIX, levando para as telas suas impressões sobre a luz e a natureza ao redor, os documentaristas também, do mesmo jeito, querem deixar registradas suas visões singulares. Emerge, aqui, a ideia de que quanto mais particular, mais universal podem ser as expressões.

Tanto o argentino Andrés Di Tella quanto o estadunidense Alan Berliner estão interessados em buscar uma verdade muito própria: “[...] a experiência pessoal que reflete a voz do eu é o tipo de verdade que mais me interessa. E me parece que esta verdade reconhece uma certa pluralidade, certa aventura, uma incerteza que é puramente retórica.” (DI TELLA, 2011, p. 49, tradução minha).

Analisarei dois filmes de Di Tella. A princípio, me voltaria somente sobre *Fotografias* (2007). Contudo, foi necessário partir do filme anterior, *La televisión y yo* (2003), para melhor contextualizar o trabalho do documentarista. Afinal, Di Tella começa sua incursão autobiográfica no documentário sobre a história da implantação da televisão na Argentina. *Fotografias* é, na realidade, uma continuação de seu filme anterior.

A seguir, analisarei a obra de Berliner. Primeiro, o documentário *The Family album* (1988). Este é um trabalho exemplar, pois, o cineasta não filmou sequer um plano. A obra é construída em sua totalidade com material de arquivo. Portanto, foi realizada na mesa de edição. Se trata de um filme de montagem. Justamente o procedimento que desejamos priorizar nas análises que se seguem. Depois, seus próximos filmes – *Intimate stranger* (1991), *Nobody's business* (1996) e *The sweetest sound* (2001) – ganham uma análise que se volta, especialmente, sobre a edição e a significação visual dos materiais utilizados. Na realidade, este estudo de caso tem como foco observar os aspectos estéticos que fazem conexão com o design gráfico. Assim, as técnicas de *collage* e *found footage* serão associadas aos conceitos que norteiam a configuração visual de um plano ou de uma sequência. Identificaremos na (re)montagem do material gráfico – fotos e filmes de arquivo – os recursos, o sentido ou o significado dos objetos, cores, manchas, claros e escuros, bem como a função dos elementos visuais.

Com o intuito de que os autores sejam melhor compreendidos, tecerei breves biografias de ambos: suas formações, relações familiares, influências e interesses, entre outros dados da vida dos dois diretores. Chegaremos, enfim, às análises fílmicas dos trabalhos mencionados.

5.1 Formação multicultural

O criador do chamado *Documentário do eu*, Andrés Di Tella, nasceu em Santiago do Chile, em 1958, por acaso. Sua família estava de passagem pelo país, onde seu pai atuava como professor provisório na Universidade do Chile. Filho de pais itinerantes, do sociólogo argentino Torcuato Di Tella e da psiquiatra de origem hindu Kamala Apparato, o futuro documentarista passou boa parte de sua infância entre três países: Argentina, Estados Unidos e Londres. A primeira mudança aconteceu ainda menino, aos nove anos de idade, quando Torcuato renunciou, em 1967, ao cargo de professor na prestigiada Universidade de Buenos Aires, para fugir da ditadura do general Juan Carlos Onganía Carballo (1914-1995). A família se muda para Berkeley, Califórnia, onde viveu por cerca de um ano. As idas e vindas são uma constante na vida de Di Tella, após alguns meses, já de volta à Argentina, seu pai aceita um novo convite, desta vez para trabalhar em Londres. O ano era 1969. Na efervescente Londres, sua mãe, Kamala, dá início à formação psiquiátrica no Instituto Tavistock, um centro de vanguarda, dirigido pelo fundador da chamada antipsiquiatria, Ronald D. Laing. O encontro de sua mãe com o pensamento alternativo, em um centro como Londres, acabou levando à casa da família artistas e intelectuais, pessoas que participavam ativamente das revoluções sociais e culturais que aconteciam naquele momento. No apartamento da família em Hampstead, o pequeno Di Tella pode conviver com Laing, Daniel Cohn-Bendit, o famoso líder revolucionário de Maio de 1968, Caetano Veloso, a artista Marta Minujín, entre outros.

De volta à Argentina, em 1973, a família encontra o país com uma democracia restabelecida. No entanto, Di Tella passa pouco tempo em seu país. Logo a instabilidade política irá provocar outro afastamento. Após a morte de Perón, em 1976, assume a viúva, Isabel Perón, que exerce um governo fraco. A família é aconselhada a mandar o filho para Oxford, onde

o tio, irmão de seu pai, vivia exilado. Ali, o cineasta se licencia, em 1981, em Línguas Modernas e Literatura. Depois de formado, volta à terra natal, onde a história atravessa mais uma vez a sua vida – encontra seu país em plena Guerra das Malvinas (1982). Nesse momento, começa sua carreira de jornalista. Di Tella, que havia feito sua formação na língua inglesa, vai cobrir a guerra para o prestigiado jornal *The Buenos Aires Herald*, que é impresso em inglês. Escreve para outras publicações, como *Tiempo Argentino* e *La Razón*. Ao mesmo tempo em que exerce o jornalismo, Di Tella dá os primeiros passos na área cinematográfica. Trabalhou nos Estados Unidos, por dois anos, realizando documentários sobre a América Latina para a televisão pública. Nesse período, teve contato com o documentário de vanguarda americano, herdeiro do Cinema Direto. Um filme específico chamou sua atenção: *The intimate stranger* (1991) de Alan Berliner. Aqui passa a se interessar pelo mecanismo de misturar os universos interior e exterior. Impressionado com a possibilidade de dar voz à primeira pessoa, numa perspectiva experimental, o cineasta volta à Argentina repleto de ideias inovadoras. Ainda que conhecesse, desde os tempos de universidade na Inglaterra, um tipo de documentário de tendência ensaística, como os filmes de Godard, Di Tella fica mesmo impactado com o trabalho da geração de cineastas estadunidenses, responsável por apagar as fronteiras entre a vida privada e a pública. Vale ressaltar também sua experiência com o Novo Cinema Argentino, que se firma a partir de 1999 (WEINRICHER, 2011, p.27). A nova safra da produção argentina conta com uma importante plataforma de apoio, o Festival de Buenos Aires (BAFICI), que serviu para lançar filmes de realizadores como Lucrecia Martel, Fabian Bielinksk, Albertina Carri, Pablo Trapero, Lisandro Alonso, Mariano Llinás, Sergio Wolf e Lorena Muñoz. Di Tella foi um dos fundadores do festival, que dirigiu por alguns anos, onde pode ter contato com a produção documental contemporânea. Di Tella foi professor em Princeton (EUA), crítico de cinema, ou jurado de festival e palestrante. De certa forma, o cineasta seguiu os passos da família na promoção do conhecimento e das artes. Seu

pai criou o Instituto e Fundação Torcauto Di Tella para apoiar os artistas. Em 1991, as atividades do instituto são ampliadas, nascendo a Universidad Torcauto Di Tella, para desenvolver atividades acadêmicas e de pesquisa nas áreas de artes e ciências.

5.2

A descoberta do eu no documentário

Seus primeiros trabalhos são *Macedonio Fernandez* (1995) e o longa-metragem *Montoneros, una historia*, do mesmo ano. O primeiro desvenda a história de uma gravação, que o escritor Ricardo Piglia, supostamente, teria recebido de uma florista em sua juventude. *Montoneiros* se volta sobre um fato da história recente da Argentina: a luta armada. Mas, o filme não tem a intenção de contar a história do movimento guerrilheiro que combateu as forças repressivas do Estado nos anos 1960. Ao contrário, a narrativa entrelaça a “história oficial” ao relato de Ana Testa. Desta forma, traz à tona a visão particular de uma participante do movimento e, assim, produz um relato humano, uma nova versão do fato, que interessa a toda a sociedade. Em *Montoneros*, Di Tella reflete sobre os ideais de sua geração, da qual foi afastado em diversos momentos de sua vida. Podemos identificar, aqui, o início da dimensão autobiográfica em seu trabalho.

Seus próximos filmes aprofundam a busca por algo que ficou, de certa forma, perdido em sua biografia. *Prohibido* (1998) traz a repressão política exercida contra a cultura em seu país, durante a ditadura militar do general Rafael Videla. Mas, é, certamente, em *La televisión y yo* (2001) que Di Tella insere a marca do “eu” explicitamente no título e na narrativa. Como já havia feito o documentarista Michael Moore em *Roger and me* (1989), que rompe a barreira do documentário tradicional, ao construir um documentário na primeira pessoa. A rigor, essa guinada autobiográfica do gênero aconteceu na década de 1970, com Jonas Mekas e seus diários filmados. Contudo, de outro modo, tanto Moore quanto Berliner tomam para si a narrativa da História com H maiúsculo para acrescentar um traço irônico. Nesse sentido, podemos dizer que este tipo de sátira se filia à

vertente chamada de falso documentário, praticada por Jim McBridge em *Holzman's Diary* (1967).

“Michael Moore muitas vezes quer passar por bobo [...], tudo para atingir seu objetivo, que é evidenciar os responsáveis pelo desemprego nos Estados Unidos.” (DI TELLA, 2005, p.79). Ou seja, Moore interpreta um personagem. O diretor deixa claro que, ao desempenhar um papel, produz efeitos sobre seus personagens e, assim, consegue avançar com sua história.

O *Documentário do eu*, que Di Tella inaugura na Argentina, realiza uma releitura do documentário autobiográfico. De um lado, o subgênero explicita os limites do documentário: a impossibilidade de envolvimento e isenção do documentarista. De outro, confirma que toda história oficial pode ter nova versão ao ser narrada sob uma ótica particular. “Este jogo, extremamente simples e sofisticado ao mesmo tempo, que mistura atuação, revela muito mais sobre existência e a subjetividade [...] do que teria resultado um tratamento mais objetivo.” (DI TELLA, 2005).

Di Tella procura refletir sobre o próprio processo de desenvolvimento do documentário, incorporando ao filme as dificuldades em abordar determinados temas da realidade: as recusas das pessoas em falar, os disfarces utilizados, as máscaras e papéis que cada personagem pode assumir diante de uma câmera. Ou seja, Di Tella expõe suas tentativas frustradas na realização de um filme e, principalmente, os limites do gênero em captar a realidade, que, por assim dizer, se recusa a acontecer conforme o planejamento. A busca pela autenticidade no documentário é um processo, inevitavelmente, único, conforme ressalta o diretor em entrevista concedida a César Maranghello: “Um dos critérios que tenho em conta é de buscar uma certa verdade. Mas o fato principal é contar uma história, e o fato de que essa história seja verdadeira ao lhe dar um atrativo particular.”(DI TELLA, 2010, p. 151, tradução minha).

O *Documentário do eu*, enfim, se apropria de uma história que pertence a todos para inserir um ponto de vista singular, nesse sentido, se aproxima dos caminhos adotados nas produções da vídeo-arte, do ensaio

fílmico, sem deixar de ser também uma incursão no cinema experimental. Di Tella constrói, na América Latina, uma ponte importante com uma tendência da vanguarda internacional: o cinema de metragem encontrada ou *found footage*. Tal estética, conforme já vimos anteriormente, utiliza trechos de produções institucionalizadas a fim de realizar uma crítica às produções da Indústria Cultural. A prática de apropriação de imagens – fixa ou em movimento –, além de alterar o sentido, promovendo a resignificação, pretende contestar o consumo passivo do espectador ante o discurso vazio da televisão.

5.3

Di Tella quadro a quadro

Não seria possível empreender uma análise fílmica no documentário *Fotografías* (2007), sem antes comentar *La televisión y yo* (2001)¹. Os dois filmes formam uma espécie de díptico, são histórias que se complementam – uma nasce da outra: a investigação sobre o passado do pai leva à outra busca, uma viagem à Índia para investigar a origem de sua mãe. Ao tentar recuperar a programação televisiva que marcou sua geração na infância, Di Tella acaba transformando o filme numa narrativa autobiográfica, costurando parte da sua história pessoal à história da implantação da televisão na Argentina.

A imagem de uma caixa cheia de fotos, recortes de jornal, histórias em quadrinhos, no início do documentário, parece representar o trabalho de montagem na realização do próprio filme. São como peças de um quebra-cabeça que devem ser montadas para revelar a infância do diretor. No começo, o filme concentra sua narrativa na história de Jaime Yankelevich, fundador da televisão na Argentina. Esse imigrante judeu, que cultivou relações com o poder em troca de benefícios, acaba levando o império de

¹ Ficha técnica - Direção e roteiro: Andrés Di Tella. Assistente de direção: José Luis Cancio. Fotografia: Esteban Sapir e Goran Gester. Música: Axel Krygier. Montagem: Andrés Di Tella e Alejandra Almirón. Colaboração no roteiro: Cecilia Szperling. 75 minutos. Argentina, 2001.

comunicação que construiu à ruína. A história de Yankelevich conduz o documentário para uma descoberta inusitada: a história de outro imigrante que também prosperou como industrial na Argentina, seu avô, o engenheiro Torcauto Di Tella. O diretor amarra histórias paralelas desses dois impérios – que fizeram parte da industrialização em seu país – ao seu passado. Sua estrutura obedece a uma divisão em oito partes: 1. *“Mi primer recuerdo”*; 2. *“Hijos de la televisión”*; 3. *“Una herencia”*; 4. *“Imperio de éter”*; 5. *“Dos personajes de la historia”*; 6. *“Una pérdida importante”*; 7. *“El último recuerdo”* e 8. *“Epílogo”*.

Coloca em cena uma história que, para o diretor, estava perdida. Através dos depoimentos dos filhos da TV, seus colegas de geração lembram a programação infantil que assistiam quando crianças. No entanto, Di Tella não pode lembrar, pois, não estava na Argentina naquele momento. Essas imagens são provenientes dos arquivos dos primórdios da TV e têm a função de recuperar a programação infantil perdida por Di Tella na sua infância. Ao ilustrar uma lacuna, as imagens ganham novos significados: *“Como se tivesse vindo de outro planeta, eu queria ser astronauta”*, diz a voz em *off* de Di Tella sobre as impressionantes imagens produzidas pela TV, na época em que o homem pisou na superfície da lua.

Fotos de viagem ilustram a saída de sua família do país, intercaladas por imagens, em preto e branco, do noticiário que informa o Golpe Militar ocorrido na Argentina.

Na tela da TV: dos fatos históricos à programação infantil



Figura 18 - Cenas do enterro de Perón, do Golpe militar, de comerciais, de objetos de época formam o imaginário de uma geração.

Esse material, produzido no início da televisão, leva o espectador ao passado, ao mesmo tempo em que traz de volta o conteúdo imagético da infância interrompida de Di Tella em seu país.

Cenas da vida cotidiana: brincadeiras, cachorro, almoço em família, comercial de Coca Cola, revistinhas de história em quadrinhos e personagens infantis compõem um mosaico visual da década de 1960, na Argentina.

Di Tella usa as imagens para recuperar parte de sua identidade. Esta analogia desvenda o passado da televisão com o intuito de descobrir os sonhos da sua geração, da qual foi afastado.

A *collage* das imagens cria, numa determinada sequência, uma espécie de *slideshow* para apresentar as fotos de arquivo, que, ao entrar em movimento, reproduz o ruído do click da câmera fotográfica a cada nova foto. Há, nessa sequência, uma mistura das fotos da família de Di Tella no exterior com as fotos históricas de Peron, Evita e Jaime Yankelevich. Tanto as fotos do arquivo privado quanto as do público apresentam a textura e o contraste visual característicos dos anos 1940.

Foto e memória



Figura 19 - Pai e filho: a conversa sobre as fotos leva à compreensão do passado.

É possível identificar, na indumentária de gala usada nas comemorações, no design dos objetos industriais, nos enquadramentos e na granulação das imagens, o comportamento da época.

Mais do que nos transportar para um passado visual, as fotos têm a função de recuperar a memória. Ao conversarem sobre as fotos, Torcauto e Andrés dão novos significados à história de suas vidas, às viagens da família, às idas e vindas, e aos acontecimentos políticos do passado. A função do arquivo privado é destacada por Di Tella, em uma palestra de proferiu na Universidade de Princeton, em 2006: "Os filmes domésticos estão num patamar que não despertam interesse nem são de utilidade pública. No entanto, eu acredito que é o contrário, que tornar público o privado é de grande utilidade pública. Mas custa para esta ideia ser aceita." (DI TELLA, 2006).

5.3.1. Desencaixotando Kamala

*Fotografías*² é o filme seguinte de Di Tella e vem complementar a busca que começou com *La televisión y yo*. Nesta empreitada, o diretor viaja à Índia para encontrar as raízes de sua mãe, Kamala Apparao, que cercou de mistérios sua origem hindu. O documentário começa do mesmo modo que o filme anterior: uma caixa repleta de fotos é o ponto de partida da história. Porém, aqui, ganha uma forma mais enigmática. Em *off*, a voz de Di Tella conta que seu pai colocou em suas mãos, depois da morte da mãe, a chave de um mistério familiar: a história de Kamala, uma cidadã do mundo, que nunca se fixou em nenhum lugar. A fala acontece sobre as imagens de suas mãos, que manuseiam as fotos encontradas na caixa:

Fotografías: fotogramas da primeira sequência



Figura 20 - “Meu pai me deu a caixa com as fotos de minha mãe e não me disse muito, eu as via e imaginava o que teria sido esse casamento internacional nos anos 1950.” (DI TELLA, entrevista Revista Noticias).

² Ficha técnica – Direção e roteiro: Andrés Di Tella. Colaboração no roteiro: Cecilia Szperling. Fotografia: Víctor Kino Gonzalez. Música: Diego Vainer. Som Alejandro Alonso. Desenho de som: Lena Esquenazi. Montagem: Alejandra Almirón. 110 minutos. Argentina, 2007.

Corta para um trem em movimento, enquanto o diretor conta o sonho que teve com sua mãe. As imagens não têm sincronia com a narração, sempre em movimento, os objetos vão passando na tela: espelho, serpente, onça, tigre e estatueta hindu permeiam a trajetória imagética e formam um mosaico que representa o mistério a ser desvendado.

Fotogramas do desconhecido: a origem da mãe



Figura 21 - Montagem aleatória de fotogramas que reiteram os segredos da origem de Kamala.

A mãe pouco conversou com o filho a respeito do seu passado, sobre a família que havia deixado na Índia. Ele sabia pouco sobre Kamala, apenas que havia saído de Nuzvid, sua pequena cidade natal, no interior da Índia profunda. Quando pequena não frequentou o colégio, tinha os ensinamentos em casa. No início dos anos 1959, contra a vontade dos pais, conseguiu uma bolsa para estudar nos Estados Unidos. Na Califórnia, conheceu Torcauto Di Tella. Depois de formada, se casaram na Índia. A família passou a viver entre Londres e Buenos Aires. Kamala se formou em psiquiatria e se especializou na antipsiquiatria, criada pelo britânico Ronald D. Laing. Na vida e no trabalho, rompeu com os padrões estabelecidos na tradicional cultura hindu; foi a primeira mulher, em treze gerações, a se casar com um estrangeiro e, principalmente, fora de sua casta.

O primo Gautam revela a Di Tella as contradições de sua mãe



Figura 22 - Kamala e seus dois mundos: da Índia profunda para o universo alternativo.

Durante a temporada em Londres, nos anos 1960-70, a mãe de Di Tella levou uma vida aberta a novas experiências, quase alternativa. O desejo de liberdade aproximou Kamala das utopias da contracultura e do movimento *hippie*. Sua turma de amigos era formada por artistas e intelectuais, que costumava frequentar a casa da família em Londres. O casamento com o pai de Di Tella durou vinte anos, quando o cineasta tinha 17 anos, o casal se separa. A essa altura, a mãe já estava com outra pessoa. Kamala morreu, repentinamente, aos 64 anos de infarto em Buenos Aires.

Arquivo particular



Figura 23 - Álbum de família: fotos de um casal incomum.

Tudo o que Di Tella conhecia sobre a mãe era uma biografia superficial e protocolar, até receber a caixa de fotos de seu pai. Era preciso, a partir daquelas imagens, tentar juntar os pedaços e conhecer a sua própria identidade. Do ponto de vista do cineasta, o filme seria a oportunidade de refletir sobre a experiência de ter vivido parte da infância no exterior, bem como apresentar a Rocco, seu filho, a avó que não conhecera. Mas, esse processo não lhe parecia fácil. Estava tomado por sentimentos ambíguos antes de começar a viagem. Di Tella tinha uma lembrança muito forte da primeira vez que sentiu o preconceito de perto. Foi ainda criança, quando vivia em Londres, “onde descobriu que ser identificado como hindu era pertencer a uma categoria indesejável.” (DI TELLA, 2007, tradução minha). Longe de seu país, desde cedo, pode sentir na pele o peso de ser estrangeiro: “A classista sociedade britânica, por meio dos companheiros de colégio de Di Tella, se encarregou desde o princípio de deixar as coisas claras, ao identificá-lo como hindu e não como argentino, que ele acreditava ser.” (TORREIRO, 2011, p.103, tradução minha).

Outro fato intrigante marcou o início das filmagens, a constatação de que a mãe, talvez, fosse a única mulher de origem hindu que viveu na Argentina. Durante o planejamento e pesquisa do documentário, a partir da caixa de fotos, muitas perguntas vão surgindo. Di Tella estuda e faz anotações das pistas que vai recolhendo em um caderno de viagem, que o levará à Índia, conforme explica:

Comecei rastreando o passado de minha mãe, que nasceu na Índia, um fato bastante incomum na Argentina. Além disso, minha mãe, como normalmente acontece com os emigrantes, corta de alguma maneira o vínculo com sua pátria de origem e não costumava transmitir aos filhos muito de sua cultura. Acho que foi o meu caso. Eu não sabia nada da Índia até ela morrer e foi essa a motivação para viajar com minha própria família, minha mulher e meu filho, para indagar esse passado um pouco enigmático de minha mãe e ao mesmo tempo de uma parte de minha própria identidade. (DI TELLA, 2001, p 4, tradução minha).

O dispositivo empregado pelo diretor em *Fotografías*, para recuperar sua identidade, é expor ao espectador o processo e as dificuldades encontradas em sua busca, durante a realização do filme. *Fotografías* é construído a partir das lembranças impressas nas imagens de sua mãe – Kamala, que só aparece nas fotos de arquivo – e da viagem à Índia. Além de sua família, acompanha o documentarista uma equipe técnica reduzida: apenas um câmera e um técnico de som. Mas é, sobretudo, a exposição de suas dúvidas, medos e apreensões que fazem do filme um ensaio. Revelar o processo de construção do documentário, os erros e acertos, mostra também as impossibilidades da câmera diante da realidade. *Fotografías* se caracteriza como um filme ensaio porque dá ênfase ao processo de reflexão, sem prejudicar seu conteúdo, “ [...] sem se chegar ao estrito formalismo, porque é essencialmente o caráter do conteúdo que produz as particularidades do processo de reflexão.” (CATALÀ, 2005, p. 133).

A montagem de Alejandra Almiron (também assina a edição do filme anterior, em parceria com Di Tella) recorre aos cortes secos, sem continuidade alguma. Entre as sequências, vemos a tela totalmente preta. O preto é uma espécie de “não-imagem”, que é recorrente ao longo do filme, servindo de tela intermediária entre os blocos temáticos. A cada mudança de tema, a tela volta a ficar preta. A escuridão, aqui, faz uma marcação visual do ritmo da narrativa, oferecendo ao espectador um tempo de meditação sobre as imagens. Essa estética, que podemos chamar de delicada, pois não pretende nos inundar com o excesso de imagens e cortes acelerados, revela o caminho adotado pelo diretor. O desconhecido e o medo são visualmente representados pela tela preta. Desta forma, o processo de descoberta é parte integrante da linguagem adotada no documentário.

Passo e caminhadas se repetem ao longo do filme



Figura 24 - Imagens de uma dupla descoberta: o rumo do filme e a identidade do autor.

Em *off*, Di Tella diz que, desde que chegou à Índia, fazia uma semana, não conseguiu dormir uma só noite, estava em uma espécie de estado febril. Um trem em movimento, a estatueta de Ganesha, um templo hindu, a chama da vela, uma lente de aumento, pés diversos caminhando por solos diferentes são imagens que compõem visualmente a entrada no mundo e na cultura hindu.

Planos de uma investigação: mistérios da cultura do outro



Figura 25 - Imagens abstratas, aparentemente soltas, representam a busca.

Tais fotogramas não pretendem ser realistas ou figurativos, ao contrário, aparecem, de forma abstrata, deixando o significado das imagens em aberto para interpretação do espectador.

Fotografias desencadeia um processo autobiográfico que, segundo Di Tella, possibilita reunir as peças soltas de sua identidade:

[...] permite ver-se a si mesmo como outro: o que escreve narra a vida que viveu. E a autobiografia contemporânea, a identidade do autor já não é um ponto de partida, mas, em todo caso, a autobiografia se converte em uma experiência que permite desenhar a identidade, unindo os pontos. (DI TELLA, 2007, 250, tradução minha).

Emerge, aqui, uma questão relevante, recorrente nas narrativas autobiográficas: a quem pode interessar as descobertas advindas da busca de identidade? Colocando em outros termos: um filme é feito para o espectador e não para resolver questões pessoais de cunho psicológico do documentarista. No entanto, é possível pensar que, ao expor sua intimidade, sua experiência de vida, o documentarista estabelece um canal sensível com o público e oferece, desta forma, a possibilidade de refletir sobre a vida. A arte, nesse sentido, tem o poder de ampliar nossa percepção sobre nós mesmo.

Di Tella e sua família incorporam, aos poucos, a identidade hindu



Figura 26 -A imagem não deixa dúvida: a indumentária hindu, a paisagem e os rituais.

A partir de um sentimento com o qual nos identificamos na tela, compreendemos melhor quem somos. São questões individuais, mas, que dizem respeito a todos.

Para Di Tella, a experiência autobiográfica coloca o artista e sua família em xeque: “Por em jogo a matéria prima autobiográfica, expor intimidades da própria experiência, abrir as portas da família, tudo isso, em

última instância, é uma espécie de oferenda pública, quase um ritual de sacrifício.” (DI TELLA, 2007, p. 251, tradução minha).

O tema da autobiografia está ligado à verdade, que, afinal, confere valor ao relato realizado na primeira pessoa. Nesse sentido, cabe perguntar: que tipo de verdade podemos esperar do autodocumentário, uma vez que é inevitável não haver elementos de ficção nessas narrativas? Talvez, a verdade esteja mesmo em revelar a própria construção: “Qualquer coisa que fabriques e construas e fabules sempre vai revelar quem sôis. Quando falamos de nós mesmos, não há onde esconder-se.” (DI TELLA, 2007, p. 251, tradução minha).

A opção de Di Tella, de expor erros dúvidas e fraquezas ao espectador, fortalece o filme: “Isto tem a ver com o meu descobrimento de uma veia do documentário vinculada ao ensaio, que eu entendo no sentido de expressão *ensaio e erro*. Se não há ensaio e erro, somente fala a voz da autoridade.” (DI TELLA, 2007, p.256, tradução minha). Desta forma, abrindo mão de ser o dono da verdade, o diretor deixa claro que o filme é apenas a “sua versão”, a sua verdade sobre o tema tratado. Em última análise, o ensaio fílmico extrapola a linguagem convencional do gênero documental, via desconstrução: “Acredito cada vez mais na eloquência do erro e do fracasso”, resume o diretor de *Fotografias*.

No filme, o ensaio está presente na construção de uma narrativa fragmentada, na câmera errática, que procura uma imagem significativa, na falta de sincronia entre o que se vê e o que é dito, nas questões colocadas na própria voz do diretor. Estes recursos são utilizados para construir uma verdade que não é única, que não consegue dar conta inteiramente do tema. Revela, portanto, o desafio do documentarista de lidar com a realidade, ao mesmo tempo em que revela a potência do erro no documentário.

O menino e o elefante



Figura 27 - O animal reverencia Rocco.

A última cena do filme, mostra Rocco, filho do diretor, em um templo, assistindo a uma performance de um elefante. A cena é representativa, pois, tanto pai quanto filho, ao longo do filme, vão incorporando cada vez mais a identidade hindu. Ao final, o elefante realiza uma espécie de batismo simbólico: passa a tromba sobre a cabeça do menino.

5.4

Filmografia de Andrés Di Tella

Máquina de sueños (2013), 60 minutos.

¡Volveremos a las montañas! (2012), 50 minutos.

Hachazos (2011), 80 minutos.

Fronteras argentinas: El país del diablo (2008), 72 minutos.

Fotografías (2007), 110 minutos.

La televisión y yo (2002), 75 minutos.

Historias de Argentina en vivo (2001), 100 minutos.

Montoneros, una historia (1995), 98 minutos.

Macedonio Fernandez (1995), 45 minutos.

Prohibido (1997), 110 minutos.

El porno! (1995), 24 minutos.

Guía del inmigrante (1993), 25 minutos.

The Gardens of Forking Paths (1993), 52 minutos.

33 millones de financistas (1991), 25 minutos

Reconstruyen crimen de la modelo (1990), 8 minutos.

Simuladores de carrera (1989), 8 minutos.

Setenta metros (1989), 25 minutos.

Desaparición forzada de personas (1989), 45 minutos.

Carta breve (1983), 10 minutos.

5.5

Berliner bem perto

Alan Berliner nasceu numa família judia, no Brooklyng, Estados Unidos, em 1956. Estudou em State University de Nova York, Binghamton, onde teve contato com o cinema de arte. Berliner completou sua formação na Escola de Arte da Universidade de Oklahoma. Nesta instituição aprendeu a colocar a sua marca em todas as etapas de feitura de um filme³. Chama a atenção, mais adiante, na reprodução das fichas técnicas de seus filmes, Berliner assinar todas as funções: da produção, roteiro, fotografia, direção até a edição dos trabalhos. Colocou em prática, efetivamente, a ideia de autonomia, que, de certa forma, acaba reforçando o conceito de cinema pessoal. Sua carreira cinematográfica tem início nos anos 1970, marcada por crescente originalidade, que vai se impondo no decorrer da realização de seus filmes. Berliner, ao mesmo tempo em que se engaja em uma vertente do cinema de vanguarda, realiza uma obra pessoal, trazendo para o primeiro plano um olhar crítico sobre a cultura estadunidense.

O cineasta é um exímio editor de imagens, efetivamente, seus filmes são construídos a partir do conceito de metragem encontrada ou *found footage*. Nesse sentido, Berliner se filia à corrente do cinema experimental estadunidense.

³³ Nas fichas técnicas, Berliner está presente nas funções-chave do documentário: *The family album*. produção, direção e edição: Alan Berliner, 60 minutos; *Intimate stranger*. produção, direção, fotografia e edição: Alan Berliner, 60 minutos; *Nobody's business*. produção, direção, fotografia e edição: Alan Berliner, 60 minutos; *The sweetest sound*. produção, direção, roteiro e edição: Alan Berliner, 60 minutos.

Desde a infância, Berliner teve interesse pela arte de colecionar. Seu avô materno deixou para o neto uma coleção de selos. Do pai, herdou uma enorme metragem de filmes domésticos. Nasceu, assim, seu gosto por brincar com as imagens. Berliner nem imaginava que, a partir dessa experiência de criança, viria a se tornar, mais adiante, um aficionado colecionador de imagens e sons, com uma enorme habilidade em reciclar materiais, conforme lembra:

Tenho uma dívida de gratidão com meu avô; seus presentes semanais de selos de todo o mundo me ajudaram a estabelecer meu primeiro banco de imagem na idade de sete anos. Meu primeiro arquivo privado. Milhares de pequenas imagens. Fotografias. Fotogramas. Guardava-as como tesouro. Memorizava-as. Passei incontáveis horas organizando criteriosamente. Paisagens. Línguas. Cores. Ícones. Líderes mundiais. Eventos históricos. E assim interminavelmente. Nunca pude imaginar que estava ensaiando comigo mesmo uma das habilidades essenciais de fazer cinema. (BERLINER, 2002, p. 10, tradução minha).

Não há dúvida de que o cinema de Berliner é hereditário. Certamente as cenas a que se acostumou presenciar quando pequeno influenciaram na sua escolha profissional. Perdeu a conta do número de vezes que viu seu pai com uma câmara na mão filmando os movimentos da mãe, da irmã, da avó, do cachorro. Cenas banais do dia-a-dia que acontecem em muitas famílias. “Os filmes domésticos são mentiras. [...] são falsas representações idealizadas da família”, define Berliner, na conferência que proferiu na New York University (BERLINER, 2010). Ao procurar compreender a vida na terra, um ser de outro planeta poderia se enganar profundamente assistindo alguns rolos de filmes caseiros: “terminaria pensando que todos os dias são domingo, que todos os meses são agosto, que todas as estações são verão. Que a vida na terra é uma grande festa: um lugar sem dificuldades”, completa o diretor na mesma conferência (BERLINER, 2010, p. 393, tradução minha).

5. 6 De pai para filho

Aficionado por filmar a família, o pai deixou de herança as imagens desta curiosa mania, metragens e mais metragens de filmes domésticos em 8 mm que registraram o cotidiano da infância do realizador estadunidense. O que fazer com as imagens filmadas por seu pai no passado? Filmes deixam perguntas. Assim, dar um destino às latas de filmes de sua família foi o primeiro desafio do cineasta.

Preservar imagens caseiras e extrair delas histórias encobertas passou a ser a marca singular de Berliner. Para ele, fazer cinema é uma forma de garimpagem.

A obsessão de Oscar Berliner poderia ser uma forma de demonstrar o amor pela família: filmar é uma maneira de preservar a união familiar, ou de provar o orgulho que sentia da mulher e dos filhos. Talvez, nunca soubesse dizer porque filmava compulsivamente seus entes queridos. O que se sabe, contudo, é que muito tempo depois, trinta e cinco anos mais tarde, o pai teve dificuldade de rever as cenas que registrara no passado.

Berliner não se livrou da sina familiar, registrou cenas domésticas de seu filho desde bebê. Na verdade, na hora do parto, o cineasta se viu diante de um impasse: deveria assistir ao nascimento do filho atrás da câmara e filmar o momento em que veio ao mundo, ou participar ativamente do grande momento sem a intermediação do aparelho.

A questão de filmar a família segue presente na vida do cineasta, mesmo que tenha preferido viver a emoção do nascimento do filho sem usar a câmara. Porém, só o simples desejo do registro já confirma sua necessidade de continuar filmando a vida doméstica, conforme explica na conferência mencionada:

Para oferecer-lhe as peças necessárias para que reconstrua seu próprio *puzzle* algum dia. Sua própria fototerapia. [...] Talvez o faça para oferecer-lhe provas. Evidências. [...] Filmo imagens de Eli chorando porque quero que seja capaz de ver a beleza, a inocência, o poder e a força da

linguagem de seu pranto. (Berliner, 2010, p. 397, tradução minha).

Seu trabalho é reconhecido no mundo todo, tendo recebido diversos prêmios em importantes festivais internacionais de cinema como Berlim, Navarra, Noruega, Finlândia, Inglaterra, Austrália e Brasil, entre outros. Teve duas importantes retrospectivas de seus filmes organizadas em 1993, uma no MOMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, e outra no Centro Internacional de Fotografia, na mesma cidade. Os filmes de Berliner são frequentemente usados para aulas de filmagem e de história do cinema nas universidades estadunidense. Seu trabalho tem o apoio da Fundação Rockefeller e Guggenheim. Berliner vem, ultimamente, expandido sua área de atuação para outros campos artísticos como a fotografia, a *collage*, o vídeo e a imagem eletrônica, produzindo instalações e pesquisando novos suportes. Um exemplo desse desdobramento é o trabalho intitulado *The art of war*, que Berliner chamou de escultura interativa, uma obra de grandes dimensões, exposta no Holocaust Museum de Houston, em 2002. Vem atuando também na área acadêmica, especialmente no Departamento de Arte da Hunter Collage e no Collective for Living Cinema. Mais recentemente, se tornou membro do New School for Social Research de New York, onde ministra a disciplina *Experiências com o tempo, a luz e o movimento*.

5.7 **Movimento e forma**

A montagem é o lugar onde Berliner se sente mais à vontade. Podemos dizer que o cineasta é um mestre na arte de reunir imagens e sons distintos para criar uma composição visual de tempo harmoniosa. Para o historiador e crítico Mark Le Fanu, os recursos da montagem podem ser aplicados e melhor percebidos no documentário, em seu sentido mais rico – as montagens de atrações, por exemplo – do que na ficção. Alguns exemplos de montagens primorosas são encontrados em filmes de

expressões pessoais, como diários filmados ou em propostas híbridas, metade documentário, metade ficção. Trabalhos como os de Orson Welles em *F for fake*, Godard, Wim Wenders em *Tokio-Ga*, Chris Marker, Frederick Wiseman, Dusan Makavejev, Agnès Varda e Alain Resnais, para citar alguns, são exemplares na arte da montagem. Berliner está incluído nessa estirpe de diretores (MUGUIRO, 2010).

A montagem de Berliner cria uma área de contrastes e associações tanto visuais quanto sonoras, que se apoiada no princípio da Gestalt, fisiologia e psicologia da percepção. Cada parte ou cada plano tem a capacidade de gerar o próximo. Tais propostas foram levadas para o cinema por Rudolf Amheim, que aproximou a psicologia da forma às imagens em movimento.

Berliner lança mão de elementos visuais como textura, composição, movimento, direção, angulação, tamanho e cor para criar associações ou contrastes, produzindo algo que se assemelha a uma composição melódica.

Seu primeiro longa teve início numa noite em New York, quando passava em frente a um centro de exibição de filmes experimentais. Chamou sua atenção um pequeno anúncio escrito à mão, oferecendo uma coleção de filmes domésticos em 16 mm, rodados entre 1920 e 1950. Sem hesitar, pagou 150 dólares por três grandes caixas lotadas de filmes de família, levou o material de táxi para casa e passou quase um ano tentando digerir aquelas imagens. Destes fotogramas, filmados por mais de 75 famílias anônimas, nasceu *The family album* (1986), o primeiro documentário, que levou 10 anos para concluir, na perspectiva do cinema experimental estadunidense – mais precisamente do chamado cinema de compilação ou metragem encontrada.

Em *The Family album*, Berliner estende a ideia da reciclagem para além das imagens. Leva também para a trilha sonora o recurso de mesclar gravações domésticas, ruídos, cantigas, vozes infantis e adultas com músicas de época, criando uma colcha de retalhos minuciosamente trabalhada.

Berliner não faz um filme autobiográfico propriamente dito, mas trabalha com materiais próximos de sua vida em família. O paradigma em jogo não é apenas uma crítica aos elementos representacionais, mas, uma reflexão do cineasta sobre o tempo, a memória, a morte de entes queridos, entre outras questões ligadas à identidade.

Um dos momentos mais significativos de *The family album* é obtido, por exemplo, pelo descompasso entre áudio e imagem. Enquanto os relatos orais falam dos fracassos familiares, das tristezas e separações, as imagens mostram os casais felizes, comemorando a união – afinal, os filmes domésticos não registram as crises familiares.

Berliner provoca um estranhamento ao trocar de contexto som e imagem, conforme ressalta Cuevas “[...] combinando de maneiras muito diversas imagens e sons, converte-se em seu último corte em uma busca de sincronias que provocam efeitos inesperados em seu resultado final.” (CUEVAS; MUGUIRO, 2002, p. 28, tradução minha).

Cenas de casamentos



Figura 28 - Contradição: enquanto a locução fala de separação as imagens mostram cenas de união.

Além de alterar a audiência, tornando público filmes realizados para serem assistidos em casa, Berliner mexe com o sentido das imagens ao criar uma dialética entre o áudio e o vídeo. Assim, se aproxima da vanguarda

documental, que vê nas imagens de família uma forma de renovação estética do documentário, criando modulações subjetivas.

Talvez possamos dizer que o traço mais impressionante de Berliner é a apropriação: em *The family album* a câmara não foi ligada, o gravador não entrou em cena, o diretor lançou mão somente de material do arquivo, filmes domésticos encontrados na caixa que adquiriu naquela noite em New York. Acrescentou, de sua coleção particular, gravações e trechos de filmes de sua própria família.

O livro *El hombre sin cámara* chama atenção para a técnica de apropriação e colagem, marca empregada por Berliner em sua obra (CUEVAS; MUGUIRO, 2002). O título faz referência ao clássico *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (1929). A ideia aqui é destacar as diferenças entre o documentário de reciclagem, praticado por Berliner, e a *collage* exercida por Vertov. No primeiro caso, a câmera está completamente ausente, no segundo, é onipresente.

The Family album segue o ciclo de vida do ser humano, do nascimento à morte. Encontramos aqui outra característica da montagem de Berliner: a condensação do tempo – o ciclo de uma vida inteira dura sessenta minutos.

Embora utilize locução em *off*, um recurso típico do documentário tradicional, Berliner cola registros sonoros diversos que criam paradoxos entre a imagem e o som, produzindo sentidos complementares. Desta forma, dá coerência ao material doméstico que foi filmado sem continuidade, construindo um painel da memória coletiva.

Montagem dinâmica: pessoas em movimento constante



Figura 29 - Sempre em ação: praticando esportes, jogando bola, entrando no carro, correndo ou remando.

As imagens que vemos na tela estão em movimento constante: adultos e crianças dançam correm, gesticulam, jogam uma bola para fora do quadro, sobem escadas, saem de cena, passeiam pelas ruas, entram no carro da família, mergulham no mar. Tudo se move o tempo todo, em um movimento obtido através de cortes em continuidade. Graças à habilidosa edição de Berliner, a gramática hollywoodiana é utilizada de maneira heterodoxa. O diretor, ao invés de buscar a transparência para tornar invisível a construção espacial, aplica a continuidade a fim de criar uma compressão temporal. O movimento contínuo das pessoas em cena em *The family album*, nos leva de volta ao passado em família, como se as imagens que correm pela tela fossem um retrospecto acelerado de lembranças. O filme passa por fases e efemérides comuns a todas as famílias através das imagens. Assistimos, de um lugar privilegiado, as cenas que se repetem na intimidade dos lares.

Há, contudo, uma estranheza. Embora a montagem apresente uma continuidade de movimento, a interferência brusca da trilha sonora causa um efeito artificial. Desconfiamos das imagens que vemos, não apenas pela interferência do som, mas, porque há uma “repetição dos planos em contextos e bairros distintos, que desmistifica a objetividade, o sentido

unidirecional da imagem.” (MUGUIRO, 2010, p. 59, tradução minha) A repetição das cenas torna estranho aquilo que nos é familiar.

O desafio de reciclar sobras de filmes domésticos, rodados por desconhecidos, e os transformar numa crítica à trajetória de vida da classe média estadunidense, foi comentada no diário de trabalho do cineasta: “Às vezes tudo se perde das mãos. Outras vezes, sinto que tenho o controle de tudo.” (BERLINER, 2010, p. 348, tradução minha).

The family album



Figura 30 - O cotidiano banal das famílias ganha outra dimensão.

Os filmes de família não foram realizados para explicar a vida, mas, nas mãos de Berliner, essas imagens assumem um outro caráter: as cerimônias

de aniversários, as brincadeiras, as reivindicações, remetem às lembranças vividas na infância de todo ser humano, estimulando uma certa melancolia. São imagens que falam de um cotidiano banal que se transforma em memória coletiva, ao trazer de volta, por exemplo, a ideia de liberdade, representada na estátua, símbolo de um país aberto a receber os imigrantes. Ícones do comportamento de uma época.

Em nome próprio, Berliner transforma o filme de família em matéria de reflexão sobre o tempo.

5.7.1 Berliner em primeiro plano

O segundo filme, *Intimate stranger* (1991), reconstrói a história de seu avô, Josep Cassuto. Aqui, Berliner encara o desafio de transformar um fardo material estático, tais como cartas, selos, documentos, recortes de jornal e fotografias, em imagens em movimento. Talvez, seja seu filme que mais emprega imagens fixas.

Berliner acrescenta, ao material de arquivos privado e público, vozes de pessoas anônimas que conviveram com seu avô e contrapõe essas falas desconhecidas com as de sua família. O resultado produz um efeito intrigante: de um lado, os amigos japoneses falam de um homem dedicado ao trabalho, solidário e atencioso em todas as horas; de outro, a sua família lamenta a ausência, o abandono, a distância que Cassuto manteve de seus parentes durante toda a vida.

Josep Cassuto: íntimo dos japoneses, estranho aos familiares



Figura 31 - *Intimate stranger*: o avô de Berliner marcou presença na intimidade das famílias japonesas.

O contraste entre som e imagem é o recurso mais marcante na *collage* de Berliner, enquanto as fotos do álbum de família surgem na tela, a voz da mãe do cineasta, em *off*, contradiz a felicidade impressa nas imagens de seu casamento: “Meu pai tinha razão – Oscar não era o homem para mim”. Nessa sequência, as fotos de família não são mera ilustração, da forma como Berliner confronta áudio e visual, acaba promovendo um rompimento da noção de aparência que uma foto normalmente carrega. O resultado alcançado ganha intensidade porque a voz em *off* é de sua própria mãe, Regina Berliner, que, no momento da realização da gravação para o filme, pode refletir sobre a decisão de se casar com Oscar Berliner, mesmo contra a vontade de seu pai, J. Cassuto.

Cassuto: conservador não queria o casamento da filha com Oscar Berliner

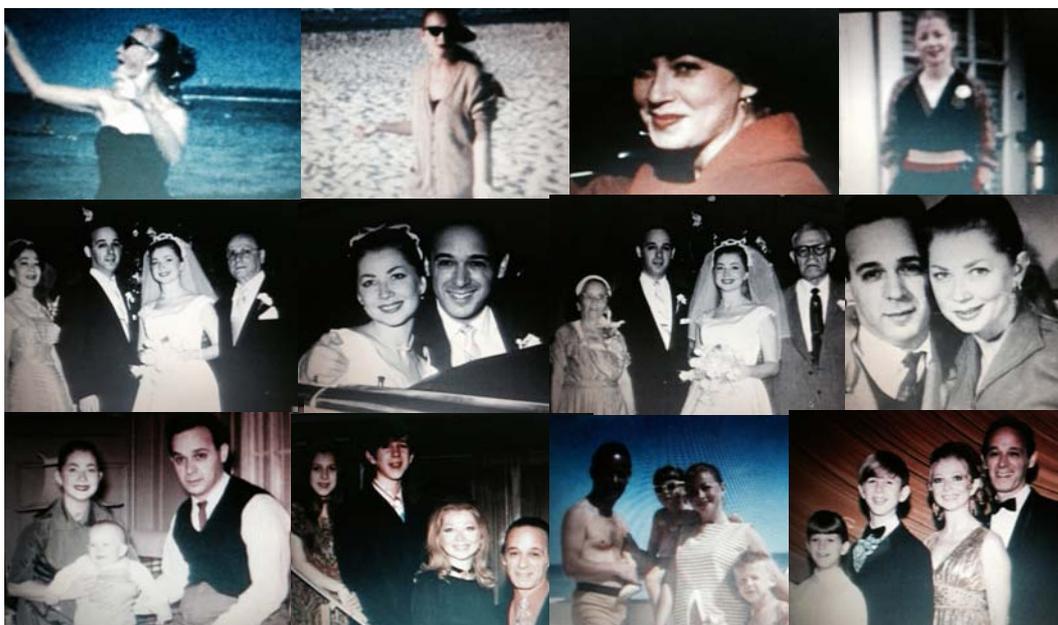


Figura 32 - A bela Regina Berliner reflete, anos mais tarde, sobre o casamento e a separação.

Berliner tem uma predileção pelo conflito. Para ele, as imagens trazem dúvidas, mais do que certezas. Na sequência seguinte, lança mão do recurso *found footage*. Recorre a uma imagem de arquivo do mundo científico, em preto e branco, vemos a fecundação de uma célula: espermatozoides tentam alcançar o óvulo. A locução fala da união de seus pais, de um casamento já desfeito, mas, que se não tivesse acontecido, o cineasta não teria sido gerado. Essa perspectiva coloca o passado, o presente e o futuro em tensão. Berliner executa uma *collage*, cuja estrutura promove a abertura significativa das imagens, permitindo ao espectador atribuir novos significados ao que lhe é apresentado.

A metragem encontrada traz de volta o momento em que Berliner foi gerado



Figura 33 - A mudança de contexto altera o sentido original das imagens, assumindo um caráter abstrato.

A montagem de *Intimate stranger* reúne peça por peça, construindo uma narrativa ágil e articulada. Em outra sequência de fotos fixas, por exemplo, Berliner apresenta seu avô de braços abertos, depois com as palmas das mãos unidas, em seguida, os braços estão separados. Cortes rápidos concatenados ao som de palmas nos dão a impressão de que Cassuto se mexe.

Montagem habilidosa: imagens fixas ganham movimento



Figura 34 - Ruído de palmas intensifica o efeito de movimento.

Essa estratégia linguística adotada no documentário, de recorrer à dialética – o encontro de ideias contraditórias leva a uma terceira ideia – entre imagem e trilha sonora, estabelece uma dinâmica nova a cada sequência. Na realidade, Berliner tem como pretexto, ao realizar o filme, completar a autobiografia que o avô deixou inconclusa. Mas, esse é somente o ponto de partida, pois, o diretor vai mais além. Costura a identidade familiar aos acontecimentos históricos dos Estados Unidos, como na sequência em que a narração em *off* lê a carta que Cassuto escreveu ao presidente Kennedy.

Sobre imagens de cartas, grafismos com as letras, palavras, selos, Berliner acrescentou comentários sobre a personalidade do avô: “Tinha opinião a respeito de tudo, política e sociedade. Era uma máquina de dar conselhos”. Em cima das imagens do presidente Kennedy e da primeira dama, Jaqueline, a locução diz em *off*: “Prezado presidente, é difícil comentar por escrito [...] desta forma, apreciaria se me concedesse uma reunião durante o fim de semana. Seria um grande prazer conhecê-lo pessoalmente [...]bem como os membros de sua família e de seu gabinete”. Os comentários adicionados realizam a ressignificação de imagens que estamos acostumados a ver, provocando um estranhamento naquilo que é familiar.

Cenas políticas invadem o documentário autobiográfico



Figura 35 - Política e identidade familiar: apropriação de imagens de arquivo e alteração do sentido original.

A *collage* sonora e visual realizada constrói ainda uma imagem chave: o ruído de máquina de escrever de um lado e, de outro, o grafismo obtido com imagens aumentadas das teclas da máquina. A repetição dessa

composição, que remete ao ato de escrever à máquina, anuncia sempre uma mudança: a história é dividida em atos, a cada nova parte, a autobiografia que Cassuto deixou inacabada é lembrada. Berliner cria uma articulação lúdica entre som e imagem, ao mesmo tempo em que incorpora o personagem do avô, escrevendo em seu lugar a autobiografia que planejara, substituindo, contudo, a máquina de escrever pela câmera de filmar.

Escrita fílmica



Figura 36 - *Collage*: grafismos com as teclas da máquina de escrever, materiais heterogêneos remetem à escrita autobiográfica.

A força da repetição de uma imagem: o monte Fuji, primeiro aparece imponente através da janela do trem, num momento em que Cassuto se despede do Japão. A imagem símbolo do país surge na tela estampada em selos, postais, desenhos, pinturas, cartas. Todos esses elementos servem para marcar o tempo, como um relógio. Assim, a *collage* das diversas imagens distintas do monte Fuji cria uma expressão subjetiva do tempo. Cassuto abandona o Japão, através da janela vemos o monte Fuji, que vai se tornando cada vez mais inalcançável, até virar uma imagem da memória nas cartas e fotografias.

Postais e memória



Figura 37 - O monte Fuji vira imagem da memória. Postais, cartas, selos marcam o tempo e a distância do Japão.

As diversas faces de Cassuto



Figura 38 - Jogo da memória: *collage* dinâmica torna a imagem do avô viva.

O terceiro filme é o longa *Nobody's business* (1996). A cada trabalho, Berliner avança um pouco mais no terreno da identidade. É em

Nobody's business que o diretor se coloca no centro do debate. Agora, o documentário traz um verdadeiro embate entre pai e filho: Oscar Berliner e o diretor. A técnica da colagem continua sendo o procedimento estético adotado, confirmando não somente a habilidade do realizador em reciclar materiais existentes, como também a tendência conceitual.

Berliner estrutura o documentário utilizando materiais de procedências diversas, como as cenas do casamento da irmã, rodadas por ele mesmo no passado, imagens de uma luta de boxe, que serão repetidas ao longo do filme, registros domésticos, fotos, entrevistas com parentes e, finalmente, um longo debate com entre pai e filho.

Cenas de um embate



Figura 39 - A capa do DVD: uma queda de braço. Na sequência, planos de uma luta que se repetem ao longo do filme.

Aqui, o combate entre os lutadores de boxe pode ser associado ao que Pudovki chamou de *leit motiv*, uma imagem de caráter metafórico utilizada na montagem de uma narrativa. (MUGUIRO, 2010).

Oscar Berliner é um homem comum, de gosto simples que leva uma rotina solitária. A partir do divórcio, sua vida se tornou amargurada. O encontro entre pai e filho tem o propósito de refletir sobre o passado da família, utilizando como referência os filmes domésticos feitos por Oscar.

Contudo, o que poderia ser um encontro amistoso, uma conversa sobre as lembranças do passado, acaba se transformando em um duelo. Os planos da luta de boxe funcionam como uma metáfora do embate travado entre pai e filho. Berliner cria uma atmosfera antagônica ao filme de família

que, normalmente, é feito com o objetivo de reunir os envolvidos em torno do passado. Ao invés de confirmar a união familiar, *Nobody's business* gera conflitos. A contradição ganha relevo no momento em que Oscar questiona as imagens de seu casamento com a mãe de Berliner, a mulher que tanto amava. Lembra que o divórcio, ocorrido há 17 anos, foi um momento difícil: “o acontecimento mais dramático de minha vida”.

Berliner expõe conflitos e imperfeições da vida em família, “[...] o relato não aliena o espectador, ao mesmo tempo em que dá às imagens domésticas uma carga semântica muito mais complexa do que se pode inferir em sua explícita literalidade.” (CUEVAS, 2002, p.40, tradução minha)

No final, não há vencedores. Enquanto o letreiro sobe, o boxe continua. Em *off*, o pai tenta dar o último golpe ao afirmar que Berliner não fez nada proveitoso em sua vida; que se contenta em viver de “esmolas”, ironizando a dependência do cineasta de patrocínios, bolsas e incentivos para exercer seu ofício.

Mantendo o foco na questão identitária, Berliner inventa uma curiosa metodologia para realizar seu quarto documentário de longa-metragem. Em *The sweetest sound* (2001), convoca todos aqueles que têm o seu nome e promove um encontro com doze Alan Berliner.

O documentário questiona a influência do nome próprio no temperamento das pessoas, buscando entender a relação entre personalidade e identidade, nome e marca, indivíduo e sociedade. Coloca em xeque, sobretudo, o privilégio de se sentir único.

Berliner estrutura uma investigação etimológica sobre nome e sobrenome, articulando diversas fontes visuais, e transformando a pesquisa em algo sobrenatural. Como, por exemplo, a sequência em que os rostos dos treze Alan Berliner se sobrepõem um aos outros, provoca uma espécie de vertigem fantasmagórica.

Efeito da multiplicação



Figura 40 - Num piscar de olhos todos os “Berliners” são um só.

A montagem enfatiza a sorte ou a coincidência de treze mães terem escolhido o mesmo nome para seus filhos. Cortes rápidos, apresentam os Berliner, que vão entrando em cena e tomando seus lugares numa mesa redonda. A mesa é uma espécie de relógio, que passa a ideia de multiplicação ao logo do tempo. Segundo a herança sefardí, comenta Berliner em *off*, repetir um nome de um parente vivo é uma forma de garantir a eternidade.

Mesa relógio



Figura 41 - Encontro dos “Berliners”: a forma visual de perpetuar o tempo.

Mantendo uma coerência temática em sua obra, podemos dizer que Berliner é o cineasta da questão da identidade. Seu trabalho avança nesse sentido, cada filme gera o próximo, semelhante ao processo de constituição da identidade: quando achamos que encontramos, ela volta a nos escapar. Nas mãos de Berliner, o filme doméstico se transforma em peças que refletem o modo de vida das pessoas comuns, o ordinário passa a ser extraordinário, ao mesmo tempo, revela o imaginário e a cultura de sua época.

5.8 Filmografia de Alan Berliner

Frist cousin once removed, 2012.

Wide awlke, 2006.

The sweetest sound, 2001.

Nobory's busines, 1996.

Intimate stranger, 1991.

The family album, 198