

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 um 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 como se deram 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