

3 Cinema subjetivo e seus documentos

3.1. Cinema do real?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2. Movimentos no documentário

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nos anos 60, com o advento de novos métodos de filmagem (câmeras leves com som direto e sincrônico) e o esgotamento do modo expositivo do cinema documentário diversas vertentes cinematográficas confrontaram o modelo clássico de representação, criando novas propostas de registro, montagem e relação com os atores sociais. A principal delas foi o Cinema Direto, cujas mais importantes variantes são o cinema direto americano e o cinema verdade francês.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.3. Palavra que uso me inclui²³ - Documentário subjetivo

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

Philippe Dubois

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ulysse – Agnès Varda (1982)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

imaginei *Tarnation* como um novo modo de se ver o documentário, como se imitasse meu processo mental, permitindo ao público a experiência de olhar como se estivesse dentro da minha cabeça”. Mais uma vez, o cinema visto como um olho e uma percepção mais potentes que a humana.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Figura 3 - La televisión y yo