



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS AVANÇADOS EM JORNALISMO**

WEYNNA ELIAS BARBOSA

**O QUE PODE O ESPECTADOR?
POLÍTICAS DO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO**

**CAMPINAS
2015**

WEYNNA ELIAS BARBOSA

**O QUE PODE O ESPECTADOR?
POLÍTICAS DO DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO**

ORIENTADORA: Prof. Dra. CRISTIANE PEREIRA DIAS

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem e ao Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de mestra em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação, defendida pela aluna Weynna Elias Barbosa, orientada pela Prof.^a Dr.^a Cristiane Pereira Dias e aprovada no dia 31/08/2015.

**CAMPINAS
2015**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

B234o Barbosa, Weynna Elias, 1987-
O que pode o espectador? : políticas do documentário autobiográfico /
Weynna Elias Barbosa. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Cristiane Pereira Dias.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Varda, Agnès, 1928-. As praias de Agnes - Crítica e interpretação. 2.
Costa, Petra, 1983-. Elena - Crítica e interpretação. 3. Documentário (Cinema).
4. Autobiografia. 5. Cinefilia. 6. Cinema - Audiência. 7. Cinema - Estética. I.
Dias, Cristiane Pereira, 1974-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: What can the spectator? : policies of the autobiographical
documentary

Palavras-chave em inglês:

Varda, Agnès, 1928-. As praias de Agnes - Criticism and interpretation

Costa, Petra, 1983-. Elena - Criticism and interpretation

Documentary films

Autobiography

Cinefilia

Motion picture audiences

Motion pictures - Aesthetics

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestra em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Cristiane Pereira Dias [Orientador]

Carolina Cantarino Rodrigues

Eduardo Anibal Pellejero

Data de defesa: 31-08-2015

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

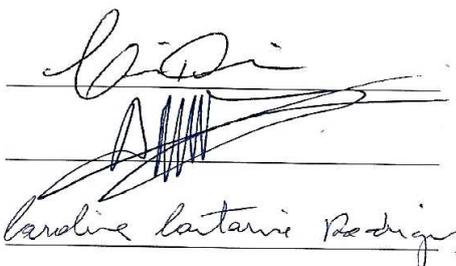
**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

BANCA EXAMINADORA:

Cristiane Pereira Dias

Eduardo Aníbal Pellejero

Carolina Cantarino Rodrigues



Handwritten signatures of three examiners: Cristiane Pereira Dias, Eduardo Aníbal Pellejero, and Carolina Cantarino Rodrigues.

Celso Luiz Figuciredo Bodstein

Greciely Cristina da Costa

IEL/UNICAMP
2015

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Ao Eduardo Pellejero, por ter sido um verdadeiro mestre. Sem seu apoio, nada disso seria possível.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, que desde cedo me fez espectadora do mundo.

A minha mãe, que me ensinou a ser forte e independente.

Ao Pellejero, pelo incentivo, inspiração e por acreditar que eu era capaz.

À minha amiga, Geysa Soares, por me salvar de mim mesma tantas vezes, por ler meus textos, fazer as correções e traduções, pela presença, sempre.

Ao Rodrigo Batista (Guigo), por arrumar meu computador de graça tantas vezes durante o processo de escrita da dissertação.

À Cris Dias, por aceitar me orientar no meio do processo.

À Carol Cantarino, por estar em todas as etapas decisivas desse processo e pelas colaborações.

Aos que me acolheram nos primeiros dias em Campinas, especialmente Luana Lopes, Fernanda Montija, Carla Bueno, Tainá de Luccas, Fernanda Pestana, Susana Dias.

Às secretarias do Labjor, Alessandra Carnauskas e Marivane Vitti, pela disponibilidade, atenção e carinho.

Aos meus amigos do Labjor, Giselle Soares e Rodolfo Lima, pela companhia em Barão Geraldo e agora pela vida afora.

Ao poeta Leandro Durazzo, que com a sabedoria de um monge me livrou das minhas desculpas em retomar à escrita da dissertação.

Aos amigos de Natal, especialmente Israela Samira, Flávio Rodrigues, Tarcísio Alves, Ana Karenina e Vitor Hugo por entenderem minha ausência.

Ao Eduardo Vinícius pela revisão/formatação e por ter o melhor bar/café da cidade de Natal.

Ao Marcos Sá, que não me demitiu pelas inúmeras faltas e continua pagando meu salário mesmo ausente do trabalho quase dois meses.

À Cibele Ribeiro por me acolher na sua casa nessa reta final e me mostrar que existe amor em SP.

À minha irmã, Tainá Barbosa, por cuidar dos meus gatos enquanto estou fora.

Aos meus gatos, em especial Sonho, pelo companheirismo diário.

Ao cinema, seus realizadores, pensadores e amantes pelas inspirações e por manterem a luz acesa.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram nesse processo longo, doloroso e rico.

Gratidão!!!

RESUMO

A hipótese do presente trabalho propõe pensar a posição do espectador, levando em consideração a experiência sensível do cinéfilo e a escrita com filmes documentários autobiográficos. O conceito de *cinéfilia* suscita questões sobre o olhar do amador de cinema e revela uma postura de emancipação diante das imagens. O jogo entre aproximação e distanciamento entre arte e amador deixam à mostra a fragilidade das categorias e hierarquias que teimam em separar produtos artísticos por seu alcance e público. A relação do cinéfilo com o documentário autobiográfico vem evidenciar a dignidade de qualquer um ver, pensar e dizer as expressões do mundo contemporâneo. Para que essa hipótese fosse construída, foi preciso entender o movimento do cinema documentário desde as primeiras teorias até o fenômeno que resultou num cinema mais performático. Onde as coisas do mundo antes eram ditas de maneira assertiva e agora perpassam o corpo do próprio realizador. Nesse sentido, os documentários autobiográficos “As praias de Agnes” (2008), da fotógrafa Agnes Varda, e “Elena” (2013), da estreante Petra Costa, trabalhados no texto, propõem uma aproximação estética que rearticula maneiras do visível, do factível e pensável, dentro de uma lógica sensível que possibilita novas maneiras de perceber, pensar e dizer do mundo. São filmes que experimentam com a subjetividade, modos distintos de dar a ver as coisas e a vida comum, usam a ficcionalidade como elemento (re)criador de histórias, jogando com fatos, memórias e a linguagem documentária, numa relação entre arte e vida. Explorar a escrita com esses filmes possibilita entender como se constrói a invenção de um olhar sobre o mundo e torna mais potente a relação com o cinema, dando à própria arte material para se reinventar a partir dos seus conflitos.

Palavras-chave: Documentário; autobiografia; cinéfilia; espectador; estética.

ABSTRACT

This work's hypothesis reflects the position of the viewer, Considering the cinephile's sensitive experience and the autobiographical writing with documentary films. The concept of cinefilia brings up questions about the perception of the movie 's amateur and Reveals an emancipation posture before the images . The game between closeness and distance , between art and amateur , shows the fragility of the categories and hierarchies that insist on separating artistic products by their reaching and audience. The cinephile's relationship with the autobiographical documentary highlights anyone's dignity to see, think and say the expressions of the contemporary world. To built that hypothesis, it was necessary to understand the documentary film's movement, from the first theories to the phenomenon that resulted in a more performative cinema. Things of the world were once said assertively and now they permeate the director's body itself. In this sense, the autobiographical documentaries "The Agnes beaches" (2008), of the photographer Agnes Varda, and "Elena" (2013), Petra Costa's first movie, are this work's research objects. Both of them propose an aesthetic approach that rearticulates possible ways of the visible, the feasible and the thinkable, within a sensible logic that enables new ways to perceive, think and tell the world. They are films that experiment with subjectivity, different ways to get to see things and the common life, use fictionality as an element to (re)create stories, playing with facts, memories and documentary language, a relationship between art and life. Exploring the writing with these films makes it possible to understand how to build the invention of the world's perception and makes the relationship with cinema more powerful, providing to art itself supplies to reinvent from its conflict.

Keywords: Documentary; autobiography; cinefilia; spectator; aesthetics.

SUMÁRIO

1. ANTES DA INUNDAÇÃO	11
1.1 Depois da inundação	13
2. OLHAR PARTIDO - ESCRITA COM O CINEMA DOCUMENTÁRIO	19
2.1 Cinefilia.....	19
2.2 Provando o dever da autobiografia	26
2.3 Uma mentira para contar a verdade	31
2.4 Entre razão dos fatos e razão das histórias.....	36
3. A POLÍTICA DO DOCUMENTÁRIO	43
4. EXPLORANDO A AUTOBIOGRAFIA DOCUMENTÁRIA	69
4.1 Imagens dançantes – entre diários e rios	75
4.2 Filmar uma mão com a outra – entre fotografias e praias	84
5. QUANDO SOBEM OS CRÉDITOS.....	98
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIAS	106
7. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	111
8. ANEXOS.....	112

*Se você não pode acreditar um pouco
no que você vê na tela, não vale a pena
desperdiçar seu tempo em cinema.*
Serge Daney

1. ANTES DA INUNDAÇÃO

De fruto precoce de uma relação extraconjugal me tornei também motivo da união entre meus pais. Nasci do improviso e dele vivo até hoje. Da periferia para a melhor escola pública da cidade, onde estudava, seguia-se 1h de viagem. Muitas vezes, para encontrar a falta do professor, do giz, da luz, da água e da merenda. Pra não perder a viagem, aproveitava o tempo na biblioteca, na quadra de esportes ou ia ao cinema quando juntava uns trocados. Tendo os trocados e a aula, escolhia o cinema. Tendo a aula e um bom livro com pouco prazo para ler, escolhia a leitura. Os primeiros livros que li, foram emprestados dos amigos e da biblioteca da escola, que infelizmente tinha que devolver, pra ter crédito de pegar outros. O primeiro livro que comprei, (Antologia poética de Carlos Drummond Andrade) logo precisei trocar por outro, no sebo. A possibilidade de montar uma biblioteca em casa como via nos filmes era muito remota. Era bom não precisar carregar os filmes... eu me enganava.

Desde muito pequena, fui ensinada aos serviços domésticos. No turno em que não estava na escola, cozinhava, cuidava da casa e dos meus irmãos menores. A cultura da minha mãe, que não terminou os estudos, era de que mulher deveria arrumar um bom marido, ser dona de casa e ter filhos gordos. Gordura é sinal de boa vida, pensa ela. Ah, ter uma TV pra entreter-se! Ser alienada e feliz, simplesmente.

Claro, fui todas as frustrações possíveis da minha mãe. Comecei a trabalhar aos 15 anos, no turno oposto ao da escola, para não ter que trabalhar em casa, comprar meus próprios livros e ir ao cinema. Meu pai não queria isso, queria que eu estudasse, aproveitasse a adolescência e aprendesse a dirigir. Dirigir era sinal de independência, pensava ele. Mas meu pai morreu do coração no ano seguinte, seu coração era grande demais, diziam os exames que encontramos escondidos na sua gaveta. Esse acontecimento atrasou minha vida em dois anos.

No fim das contas, acabei sempre tendo que conciliar trabalho e estudo, desde a escola até hoje. E geralmente era um problema pros

professores. Que de certa forma nutriam uma espécie de respeito por mim. Eu tinha muitas faltas e raramente notas baixas. Não fazia o melhor, fazia o possível ou apenas o necessário para me manter nas instituições. Fazer um curso superior era algo distante naquela época, não tinha dinheiro pra cursinhos e a base escolar tinha sido precária. Pagar uma faculdade particular nem passava pela cabeça, Enem, Prouni, essas coisas nem existiam. A filosofia foi a minha melhor possibilidade, aliada a ela, ver filmes, ler coisas e trocar ideia com pessoas tornou-se a maior escola do mundo, que só se expande em várias direções, mais às artes e à cultura.

Tudo isso, para dizer que defender uma dissertação de mestrado na Unicamp, pode não ser nada para alguns, principalmente para a maioria dos alunos burgueses dessa universidade. Mas pra mim é. Não por ser a “Unicamp”, a final, cheguei aqui sem ter ideia que estava entre as universidades mais conceituadas em “num sei lá das quantas” (sou péssima com estatísticas). Ouvi inúmeras vezes meus colegas de curso falarem disso com orgulho. Não consigo estufar o peito para dizer que estudo na Unicamp, embora eu deva, ou possa, eu acho, não sei... Mas encho o peito sim, pra dizer que matei aula muitas vezes para aproveitar a promoção do cinema na quarta feira e que não devolvi os livros à biblioteca da escola quando terminei o ensino médio. Ouvi também de algumas pessoas que isso é só um mestrado, é som uma pesquisa, é só uma dissertação, é só mais um trabalho acadêmico, (talvez para me livrar do peso que eu carregava) mas para mim sempre foi a maior possibilidade que alcancei na vida. Falo isso não é para comover, nem convencer ninguém de nada. Queria mostrar o quanto é possível criar com a realidade, com as memórias, as imagens, as palavras e inventar novos mundos possíveis.

Acredito que as narrativas que compõem esse trabalho se constituem de inúmeras maneiras distintas e muito antes da minha existência. Talvez, algo a ver com as projeções na parede da caverna de Platão, tomando rumo pela história do pensamento, do cinema, dos anônimos a quem em seus vestígios e brechas possibilitam a construção de memórias. Essa dissertação que apresento hoje para vocês é um pouco disso tudo. Dessa inundação de possibilidades que me atravessaram e dos efeitos de fazer as duas coisas que mais me desafiam:

escrever e ver filmes. Configuram aqui como uma única coisa, um olhar para o mundo.

1.1 Depois da inundação

O ponto de partida do presente trabalho, que chamo “O que pode o espectador? Políticas do documentário autobiográfico”, se deu com a participação em dois projetos coordenados pelo Professor Eduardo Pellejero, no curso de filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Um grupo de pesquisa intitulado Verdade das mentiras e o projeto de extensão, Os fazedores. Ambos como uma aproximação às poéticas contemporâneas. O primeiro, Verdade das mentiras: provocaria a reflexão de questões ligadas a ficção e a realidade numa articulação desses dois conceitos dentro das esferas da arte, mais precisamente na literatura. Seria com essas provocações que voltaríamos a pensar a realidade, antes de tudo, questionando a busca das tradições filosóficas por uma verdade que satisfizesse a razão humana e problematizando a produção de ficções que implicam diretamente numa vontade à ilusão de realidade.

O segundo projeto, Os Fazedores, propunha trabalhar vida e arte, processos criativos, poéticas dos autores e das imagens, a relação estabelecida entre homem e a arte a partir da perspectiva na representação documental cinematográfica, despertando uma reflexão estética e crítica sobre a imagem cinematográfica enquanto arte sobre a arte e expressão da vida comum, no qual a escrita pensada a partir dos filmes rearticula o movimento de dizer sobre essas novas formas de expressão. Esses projetos ampliaram horizontes do nosso olhar filosófico para a arte contemporânea, para como a arte dá a ver o mundo e para perceber agenciamentos de novas formas de expressão, mas também suscitaram uma tomada de posição referente as possibilidades distintas de ser, dizer, ver e ouvir outros.

Com isso, surge o desafio de escrever com os filmes que víamos e pensar com eles as novas formas que provocavam o pensamento estético, para só a partir desse exercício, agregar uma bibliografia que nos ajudasse a

compreender a posição do crítico, do filósofo, do teórico, mas principalmente do espectador e da própria arte diante do novo regime estético que se estabelece para pensar as artes, entre elas, o cinema. Compreendendo também a escrita como um ato de precisão, muitas vezes dominada pelas narrativas oriundas do romance clássico, que tratam de antecipar efeitos, e na qual assumimos um risco, de que o papel escrito não seja uma âncora a interromper o movimento de expressão da experiência cinematográfica.

Ao começar a escrever sobre um filme, recolhemos ainda durante encontro, palavras soltas, figuras verbais, imagens mudas, que ocorrem enquanto assistimos as imagens projetadas na tela. Seriam insights, como os que se refere Meireles ao assistir o filme de Petra Costa¹? De fato, transfiguram-se como “revelações urgentes” que precisam ser ditas ainda com a influência do acontecimento, na frescura da experiência, na urgência das sensações. A construção dos textos sempre aparece como uma escultura descuidadamente criada com essas “palavras afetadas” pela experiência sensível do filme, que se embaralham no pensamento, disparadas de forma aleatória, pedem por uma estrutura, sentido, uma narrativa própria.

Afim de exprimir a experiência compartilhada com outras sensibilidades, com o escuro da sala, a singularidade dos sentidos e a solidão do encontro com o filme, ou seja, com a tal incomensurabilidade da experiência cinematográfica; as palavras que pretendem uma tradução dessa, precisam deixar uma rota de fuga para quem as lê, para construção de outras leituras. São percepções, sentimentos, sensações, desejos, interpretações, pressupostos, pensamentos, analogias, referências que juntas, quando memoradas e moldadas as bagagens particulares que cada um carrega, resgatam uma pluralidade de possibilidades de dizer daquela obra, por outro lado,

¹ Fernando Meireles and Pablo Villaça on the film Elena, by Petra Costa. **Link:** <https://youtu.be/hBybbyDhIYY>. ELENA - 60 INSIGHTS POR MINUTO. Link: <https://youtu.be/puIWZmUx0o8>

aparentemente acabam sendo reduzidas a uma singular perspectiva e compondo uma arriscada posição que alguns chamam “crítica”.

Entretanto, longe do papel do crítico julgar a qualidade dos filmes; não no sentido de convencer a partir de juízo de valor, com argumentações que pretendam afirmar “gosto disso” ou “não gosto disso”. Talvez, seria mais importante a compreensão que determina os critérios avaliados na crítica como desencadeadores que despertam o interesse na obra, ou seja, os motivos elencados, pelos quais ela merece ser vista. Mesmo agora, nas instituições acadêmicas, nota-se a falta duma dedicação ao estudo do cinema mais do que como uma curiosidade de cinéfilos e adendos à pesquisa em sociologia e psicologia, por exemplo. A nós, resta estar entre essas posições da academia, cinefilia, crítica e teoria.

Antes de pensar a posição teórica, acadêmica, crítica do cinema, ainda muito ligada ao estudo da pintura e posteriormente da fotografia, notada nos textos de Grierson, Bazin, Eisenstein, o movimento adotado aqui foi da postura de amador do cinema, visto que não fazemos cinema, nem somos especialistas na arte cinematográfica. Mas para isso foi preciso deixar claro, o que entendemos como “teórico de cinema” ou melhor, o que constitui uma tradicional “teoria do cinema”, e só assim justificar nossa necessidade por uma estética amadora, mesmo que por fim, reconheçamos que ambas as posições coexistem uma na outra.

As teorias do cinema, em sua maioria fazem afirmações gerais sobre cinema. Avançam propostas que transcendam filmes específicos para aplica-las ao cinema em geral. Percebe-se, que de fato, grande parte do que se escreve sobre cinema diz respeito a sua direção estética e técnica. Todavia, há a necessidade de se criar um consenso entre as duas formas para ter algum entendimento do próprio cinema.

Porém, no nosso caso, a relação com o cinema seria menos de teoria e mais de amor.

Rancière vem para nos alertar que o pensamento do cinema circula no espaço entre atividade e passividade, autonomia estética e submissão representativa, intensão do autor e passividade da câmera. Essas “distâncias”

são o “vão” onde se pensa um filme, e dentro desses afastamentos quem esforça-se para determinar este ou aquele vínculo entre essas tensões pode ser reconhecido na posição de amador (RANCIERE, 2013). O pensamento do amador de cinema reside no equilíbrio entre a presença da máquina e a presença do afeto.

Há algum tempo, com as leituras de Rancière sobre “a fábula cinematográfica”, os conceitos novos que instigavam e inquietavam, após a descoberta do manifesto Knok escrito por Dziga Vertov, em defesa do seu cinema-verdade... violentamente sacudiu as noções de cinema que havíamos encontrado na filosofia de Benjamin em seu ensaio sobre “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, no qual já vislumbrava o poder de perspectiva do cinema, mas ainda restringindo-o a uma operação técnica e seus aspectos representativos e perceptivos.

Revendo o olhar em relação ao que chamava de “crítica cinematográfica”, no sentido de jogar com o tempo, não só de uma, mas várias de histórias, articular e repetir ideias em perspectivas distintas. Punha em dúvida um exercício que era como uma terapia, agora falar de filmes sempre além de um prazer, conduzia e desafiava a pôr no papel inerte ideias e sensibilidades, assim como as imagens que me instigavam e inspiravam nas telas.

Mas como falar de imagens em movimento da inércia do papel em branco? Seria como projetar inquietações em meio a circunstâncias que ainda não foram dadas, imaginamos. Falar do ver, e olhar a palavra além da sua grafia, ouvi-la além do seu som, tentando articular essa visibilidade múltipla de imagens desenhadas por luz e que dançam numa tela branca. No mais, pensar uma imagem cinematográfica com o filme documental contemporâneo. Não falo de análise. Não falo de teoria, nem de crítica no sentido “clichê” da palavra. A projeção dessas inquietações encontra-se na dimensão sensível, num complexo engajamento do mundo que se articula nos dissensos e suscitam novas formas de dizer, fazer, ser, pensar, agir, ver e ouvir.

Queríamos, inicialmente compartilhar das inúmeras questões e experiências sensíveis que inquietavam em determinadas obras, queríamos instigar os outros a ver o que percebíamos e mostrar-lhes novas leituras.

Queríamos tornar “material” de pesquisa a experiência de ver um filme e de pensar a partir dele. Se não o achasse bom, queríamos entender o porquê disso, e falar a respeito desses aspectos que considerava “menor” comparados a outros que fossem suficientes para que o filme fosse visto, ainda assim. Não queríamos apenas ter “opinião” sobre... Mas ainda não conseguíamos dizer do que se tratava aquela proposta de expor a escrita com um filme. E da ingenuidade de insistir na ideia de que um filme não era só um filme, quando na verdade é, e por isso intriga.

Saber que é um filme, que é criação ficcional, que muitas vezes é produto de uma indústria milionária, que é encenado, que é entretenimento... e mesmo enxergando essas distâncias, ou talvez exatamente por enxergá-las, ainda assim, não sair incólume da experiência de ver um filme. Isso intrigava. Talvez por esse motivo os documentários atraíam mais. Como sempre foram considerados filmes de reflexão, detentores de uma fórmula mais próxima da realidade, não seria tão absurdo levar esses filmes tão a “sério”. De fato, na arte do documentário contemporâneo encontramos um campo de flutuação sensível, que possibilita uma proliferação de sentidos novos para se pensar a vida, o mundo, o homem, fugindo das narrativas do romance... inquietava entender como esse homem se enxerga nessa relação, na qual se vê atravessado por potências do mundo, como sente o mundo em si, diante das inúmeras perspectivas que um filme suscita.

O cinema é “a arte moderna por excelência”, diria Rancière, e dela um campo enorme de possibilidades de pensamento se abre para pensar a complexidade da vida.

Mas então, a questão volta... como falar de cinema, de imagens em movimento, na inércia do papel em branco e fazer figurar as palavras sobre linhas imaginárias?

Acredito estarmos longe de responder essa questão, no entanto, se conseguimos pensar porque seriam tão complexa de se responder. Para o bem da verdade, a complexidade de se chegar a um consenso sobre cinema, já nos fala algo sobre o próprio cinema e seus desafios. Seria experimentando amadoramente com essas próprias imagens do cinema que pretendemos

encontrar uma escrita.

E, ainda como inspiração para o aprofundamento da pesquisa em torno do cinema. Foi necessário estudar um gênero específico devido à complexidade dessa arte. Então surgiu o documentário, suas ambiguidades e a questão do fenômeno da ficção como elemento artístico que o compõe. Envolvermos-nos na análise de suas aplicações práticas, enquanto criador de uma memória comum e construtor de significações coletivas, aproximando-se do homem (espectador), não apenas enquanto espelho, não mais representando, mas deixando-o falar por si. Por fim, visou-se compreender os efeitos dessas poéticas na (auto)reflexão e (re)criação de comunidade.

As autobiografias aparecem como um fenômeno preciso e sutil, que atrelamos a um olhar comum para o mundo, expressado pela linguagem do cinema. Enfim, queríamos muitas coisas, mas conseguimos poucas, entre elas o entendimento em relação ao que podemos tornar conteúdo de uma pesquisa, de um filme, de pensamento e de criação.

2. OLHAR PARTIDO - ESCRITA COM O CINEMA DOCUMENTÁRIO

2.1 Cinefilia

Conhecer será, pois, interpretar: ir da marca visível ao que se diz através dela e, sem ela, permanecerá a palavra muda adormecida nas coisas.

Foucault

Imagine... Como seria se por algum motivo desconhecido não pudéssemos mais ver filmes? As pessoas que os amam contariam suas histórias aos outros como antigamente? E como falamos de imagens em movimento sobre uma folha branca e inerte? Se traduzirmos a fala do cinema numa frase que diz “eis os meus limites, o resto é com vocês”, o que nos resta além desses limites?

Talvez seja o momento de reinventar o cinema através das emoções que ele provoca. No entanto, não tentaremos responder a essas perguntas de imediato. Quem sabe, o fato de surgirem essas questões já nos diga algo sobre o desafio que implica pensar o cinema. Portanto, para tratar das poéticas da imagem usando a palavra, teremos que adotar uma manobra arriscada de poeta, no sentido de que o poeta consegue articular sentimento e emoções em signos de forma que o exercício de traduzir experiências em palavras e essas mesmas palavras postas em jogo na relação com seu sentido comum; signos transformados em outros signos, comparações, provocações e aventuras pelo universo das coisas, nos transformem em partilhadores desse mundo comum. Não sendo preciso exaltar atos estéticos, mas reverberá-los.

Se a poesia é como um rolo de imagens resinificadas na relação com a palavra, o cineasta que articula “sonhos” visuais seria uma espécie de poeta da imagem? E nós, enquanto leitores e contadores de filmes, articularíamos percepções, emoções e palavras, relançando signos e formas, projetando seus poderes de apresentação sensível e de significação na forma de escrita.

Foucault nos lembra em *As palavras e as coisas* (2000) que hoje vivemos em uma era de heterotopias, que não consolam como as utopias, mas, ao contrário, inquietam e nos impedem de nomear isto e aquilo, arruinando e ao

mesmo tempo nos dando possibilidades distintas para aquilo que nos autoriza a manter juntas as palavras e as coisas. Rancière, reconhecendo esse momento dentro de um regime² de identificação das artes que ele denomina estético, ajuda-nos a percorrer nesse plano sensível em que todos os encadeamentos de signos são suportados, mantidos e duplicados por um espaço que não cessa de aproximar as coisas e de mantê-las à distância. É nesse mundo comum partilhado que Rancière pretende manter as tensões, entender as distâncias como possibilidades de criar algo novo, posto que há um “vazio” entre posições opostas; dele (do vazio) formas novas de fazer, maneiras distintas de ver, e modos de pensar surgem e reconfiguram lugares e tempos.

Tudo isso para dizer que as imagens trabalhadas aqui muitas vezes não antecipam sentido e efeito, mas propõem pensar novos sentidos e visibilidades que permitem uma aproximação estética a partir das distâncias promovidas pela apresentação do dispositivo. Em nosso caso, o cinema documentário, entendendo-o como certo encadeamento de microeventos sensíveis que jogam com a sequência clássica de causas e efeitos, e dos fins projetados.

Antes de tudo, uma observação inútil, mas que pode esclarecer o desígnio de falar de cinema da forma proposta. Parece-nos óbvio que não se sente a necessidade de falar de cinema sem que haja algum tema social, político e polêmico envolvido, ou a menos que se seja um “cinéfilo”. Os cineastas o fazem, literalmente. Reserva-se aos amantes o desafio de expressar a consciência de uma fábula cinematográfica³.

Nossa intenção não será tratar dos grandes temas sociais e políticos, já que o cerne da nossa pesquisa preza pela busca do que seria ínfimo, vulgar,

² O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2005, p. 34)

³ O conceito de fábula cinematográfica criado por Rancière tenta definir um momento do cinema: Um universo sem hierarquias, onde os filmes que nossas percepções, emoções e palavras recompõem contam tanto quanto os que estão gravados na película; em que as teorias e estéticas do cinema são consideradas como outras tantas histórias, como aventuras singulares do pensamento às quais a existência múltipla do cinema deu vida. (Rancière, 2012, p. 17)

banal, o comum que sensivelmente desperta em nós modos distintos de ver e reconhecer o mundo a nossa volta. Desejamos produzir pensamento a partir de coisas menores, de “frágeis fugas da imagem”; que incomodem, tiradas do lugar comum, e que, transpostas pelo afeto, possam ser devolvidas à partilha. Assim como o poeta Manoel de Barros faz com as coisas de seu quintal, assim como os catadores de Agnes fazem com o lixo, os documentaristas fazem com as memórias e os cinéfilos com os filmes⁴.

Vestido de todos os clichês, o conceito de cinefilia⁵ perpassa a teoria do cinema e se configura muito mais como uma questão de paixão pelo cinema. De qualquer modo, reconhecemos que o amadorismo é também uma posição política, que recusa autoridade de especialistas, e demonstra a capacidade de se orientar no mundo a partir das experiências da arte permitindo ser traçado um itinerário próprio, o qual acrescenta ao cinema o seu conhecimento.

Jacques Rancière aborda essa temática em seu livro *As distâncias do cinema* (2012), assumindo a posição muito mais de cinéfilo do que de teórico, e acreditando na política do amador e nas capacidades de *não importa quem* para se posicionar diante das questões do mundo, propostas pela experiência ligadas ao cinema. Envoltos em uma espécie de aproximação e ao mesmo tempo de distanciamento com a arte do cinema, o cinéfilo, sem as pretensões de um especialista, mas sendo de algum modo “íntimo” dessa arte, pelo vínculo afetivo que constrói, apoia-se na relação estreita com a realidade que o cinema estabelece com o mundo, sem dar conta das causas e os propósitos que os levaram a essa ligação intuitiva. A cinefilia põe em questão uma série de categorias dominantes do pensamento sobre a arte (RANCIÈRE, 2012). Ao explorar certas relações conflituosas com as quais temos a capacidade de nos orientar politicamente sobre o mundo, a racionalização de emoções (própria do

⁴ O exercício de reunir e articular, de diferentes maneiras, pedaços soltos de imagens e signos que se infiltram uns sobre os outros, criando uma verdadeira reconfiguração de ordens de tempos e lugares.

⁵ Sobre a noção clichê do tipo cinéfilo, explica Jacques Aumont: O “cinéfilo” constitui um tipo social que caracteriza a vida cultural francesa em virtude do contexto cultural particular oferecido pela riqueza da exploração parisiense dos filmes, em particular: é fácil reconhecê-lo a partir de condutas miméticas; organiza-se em confrarias, jamais se senta no fundo de uma sala de cinema, desenvolve em qualquer circunstância um discurso apaixonado sobre seus filmes prediletos... (AUMONT, 1995, p. 10).

ato cinéfilo) transpõe de volta um vínculo entre nós (espectador) e as manifestações da arte, entre as narrativas e o que elas podem provocar à própria vida. Leva-nos a um entendimento da “ilusão modernista e emancipatória da arte” (RANCIÈRE, 2012), bem como aos seus aspectos sagrados, deixando-nos alertas quanto às utopias e ambiguidades⁶ que carrega ao mesmo tempo que não nos imuniza de sua potência de comoção.

A cinefilia veio para quebrar com a ideia da separação entre “cinema de autor” e de “entretenimento”⁷. Sua ideia era ligar o culto da arte com a democracia do entretenimento e das emoções, rejeitando assim qualquer critério que separasse a grandeza de seus temas da visibilidade de seus efeitos, em defesa de uma arte que conseguiria de maneira sensível pôr histórias comuns e emoções em imagens. A cinefilia punha em questão as hierarquias dominantes do pensamento sobre a arte, não por indiferença às suas grandes formas tradicionais, mas pelo vínculo cada vez mais íntimo com as experiências, emoções e descobertas que a arte adquiriu na modernidade ao projetar ideias em forma de luz no fundo de uma sala escura para apreciação coletiva e por encarar de forma positiva as ilusões da pureza da arte.

O cinema transforma essa lentidão da vida em um pulso dinâmico; remonta em blocos de cenas, momentos simultâneos; resignifica noções previstas; estabelece uma narrativa, projeta olhares, mesmo distante do que a curta consciência humana é capaz de compreender imediatamente. Antoine Baecque, em seu livro dedicado à *cinefilia*, acrescenta que “o cinema exige que se fale dele. As palavras que o nomeiam, os relatos que o narram, as discussões que o fazem reviver - tudo isso modela sua existência real (BAECQUE, 2010, p.32)”. E é sobre essa realidade da imagem cinematográfica que fala o cinéfilo. Sobre essa distância que a imagem cinematográfica traz à nossa experiência. Sendo que mal sabe sobre o que fala e, por isso, diz de outra maneira o já visto, o já pensado e o experienciado na tela. Traz à luz das projeções a obscuridade

⁶ O modo como são vistas as ambiguidades do cinema, vai nos dizer Rancière, já é marcado pela duplicidade do que se espera dele: Que suscite consciência pela clareza da visão e energia pela ação, assim como mostra as ambiguidades do mundo revela como lidar com ela.

⁷ A cinefilia não se constrói contra o espetáculo, nem contra os cineromances ou a “imprensa das estrelas”, mas como prolongamento intelectualizado de todos esses. (BAECQUE, 2010, p.41)

do pensamento, e a efemeridade das palavras que, misteriosas, jogam com o significado. Traduz poeticamente sua experiência estética, tomando uma posição política quando separa os efeitos das intenções; confere figuras novas ao entrelaçamento das imagens; explora tensões e desloca o equilíbrio das narrativas possíveis. O visto do olho apaixonado pela imagem que corre na tela, quadro a quadro, enxerga o que estaria para além do enquadramento, pois não existia antes que os visse, como os vê, por não ter representação clara como os sentimentos ou por ter sido construída pela imaginação num contexto qualquer, esteja ele ligado ou não ao efeito proposto pelo cineasta. Essa expressão se instaura no escuro da sala, no silêncio das pessoas, na cumplicidade coletiva que o cinema propõe. Reverbera esteticamente através do afeto, particular e comum a cada espectador. Esse mundo da fábula se torna objeto de estudo e de amor nas mãos de um cinéfilo.

Esse trabalho de interpretar do cinéfilo é assimilado por Rancière a uma tradução. Em *O espectador emancipado* (2014), o filósofo demonstra a importância desse agir emancipador do amante que ignora a distância⁸ embrutecedora posta entre ele e a voz do especialista. Entendemos que a posição do cinéfilo é uma posição emancipada.

A nossa necessidade de falar de cinema não desvia necessariamente o foco para a teoria. Sempre foi intenção falar do que está perto, mas visto de longe; experiências sensíveis que nos atravessam e através das quais nós mesmos atravessamos os caminhos da arte. Ainda assim, diante da multiplicidade do cinema que se nega para uma única teoria, com seus tipos e valores artísticos, seus modos de fazer e ser: da imagem em movimento, do documentário especificamente, se possível entendendo isso, adentrar numa articulação da relação que essa imagem estabelece com o mundo e como essa

⁸ Entende-se dessa lógica embrutecedora a comprovação da desigualdade das inteligências. Dentro de uma distância metafórica entre quem sabe e quem não sabe. Que separa o mestre do ignorante. Segundo Rancière “Toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber, um caminho que abole incessantemente, com suas fronteiras, a fixidez e a hierarquia das posições”. Essa “distância” para Rancière não é algum mal a abolir, é uma condição normal da comunicação. É necessária para que entre distantes a comunicação aconteça por meio dos signos. Essa distância de saberes, não está entre o mestre e o ignorante, mas sim entre o que se sabe e o que se ignora.

mesma reverbera na escrita⁹.

Por isso, o objetivo dessa pesquisa é fazer dialogar dois amores distintos: a filosofia e a cinefilia. Queríamos tornar metodologia de pesquisa a experiência de ver um filme e de pensar a partir dele, experimentar amadoramente certa “filosofia da imagem cinematográfica”, como pensa Rancière. Encontrar esse diálogo de forma que as imagens do cinema não constituam apenas exemplos para pensar conceitos, e a filosofia um recurso teórico para entender os problemas da arte cinematográfica. E sim, apropriando-se de um conceito *manuelês* – “transver¹⁰” o cinema –, ver além do que aparece enquadrado na tela e ir encontrando na “fábula cinematográfica” um ponto comum que nos permita entender a diferença entre teorizar sobre cinema e traduzir experiência sensível do cinema.

Estudando os modos de fazer da poesia, podemos entender as relações que se estabelecem entre palavra e imagem, entre o visto e o dito, o experienciado e o imaginado. Processo semelhante usaremos para pensar a poética das imagens do cinema documentário e seus paradoxos. Se a imagem corre transposta no tempo, assistimos a poética do cinema, em seu sentido puro. Se nesse jogo de esculpir tempos a imagem cria memórias e delas possibilidades novas de vida, investigaremos ainda mais profundamente esse movimento.

Analisado a partir do espectador, o cinema tem então o poder de instituir uma condição de igualdade que torna possível uma experiência singular, de caráter ao mesmo tempo privado e público. E o que é a cinefilia senão a

⁹ No capítulo 8 de Introdução ao documentário, Bill Nichols nos ensina, “Como escrever bem sobre documentário?”, explicando na prática como funciona o exercício de escrita com esses filmes: “O primeiro passo é a preparação. Assistir a Nanook é a preparação mais óbvia, e assistir mais de uma vez também é importante. Na primeira vez, ficamos imersos na experiência de ver. Pode ser que nos façamos algumas perguntas sobre o que estamos vendo, mas, numa segunda vez, esse processo de perguntar e pensar sobre o que vemos assume mais importância. [...] Tomar notas é uma tarefa seletiva. Só conseguimos nos dedicar a alguns aspectos do filme. Podemos escolher enfocar o estilo da câmera ou a montagem poética, a presença do cineasta ou o desenvolvimento dos atores sociais como personagens complexos, mas não conseguimos concentrar em tudo ao mesmo tempo. As notas proporcionam o registro de algumas de nossas preocupações e interesses”. (NICHOLS, 2014, p.212)

¹⁰ A noção de “transver” o cinema, está ligada antes ao projeto de um olhar além dos efeitos plásticos da imagem. Assim como fazemos ao ler um poema, procuramos não depositar nas palavras apenas sua significação mais óbvia, damos a elas oportunidade de ter outros sentidos, o sentido que nossas emoções e sensações despertam.

abertura de uma fissura entre imagens, a criação de um espaço de narração, de interpretação, de jogo a partir de e com as imagens? Sendo as imagens operações entre o visível e o dizível, o ato cinéfilo significa conceber o cinema como um espaço que não se limita a compreender as imagens em movimento da tela, sua técnica e narrativa, mas também a partir das consequências do seu discurso feito pela crítica, pelas reflexões que suscita, as emoções que provoca e pela escrita com os filmes.

Assumir a cinefilia como método não nos dará resultados de análises precisas sobre nosso estudo com o cinema. Assim como Rancière, reconhecemos apenas uma certa confiança na capacidade de qualquer um em operar transformações na realidade a partir do contato com o filme. Reconstituir como espectador, e não como filósofo ou crítico, a lógica do que se vê sobre a tela é uma operação reivindicada por Rancière e adotada por nós como “método”, se é que podemos chamar assim. Essa atitude, que implica problematizar os campos do saber, levanta questões sobre o que pode o espectador e, sem dúvida, demonstra uma posição política e estética diante do mundo.

A emancipação do espectador não teria interesse de eliminar as distâncias e oposições, mas de criar com/entre esses espaços e signos, tempos que permitam mudar o posicionamento das próprias oposições. Um exercício de transgredir o mundo, pautado nos dissensos, sendo o dissenso uma organização do sensível no qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime falso de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. Aqui está o sentido da emancipação para Rancière, e é a partir desse conceito que trabalharemos nossa capacidade de dizer, pensar e fazer com as imagens do cinema.

A posição emancipada pode estar presente em qualquer ato humano que diga respeito à distância que separa quem mostra de quem vê, quem diz de quem ouve. O espectador, nesse caso, age também quando contempla, quando cala. A partir de sua observação, seleciona, compara, interpreta, resignifica, relacionando o que vê com diversas coisas que já conhece. Compõe assim seu próprio objeto de arte, com elementos que partem de inúmeras direções e se

configuram em diferentes espaços. O espectador não está como pensa o senso comum, passivo, visto que, como já falamos sua posição estética também é política.

Os filmes adotados nesta pesquisa para experimentar esses territórios de dissenso na imagem documental são formas singulares de autobiografia, espécie de cinema do qualquer. *Elena* (2013) e *As Praias de Agnes* (2008), ambos em suas atmosferas líquidas de mulheres contando suas histórias, criam imagens poéticas e propõem mudar as referências do que é visível e enunciável, mostrando muitas vezes o que não era visto, ou mostrando isso de outro jeito, estabelecendo relações que antes não existiam, produzindo rupturas no sensível e na dinâmica do afeto. De forma geral, são filmes que põem em variação os modos de apresentação sensível, ao construir relações únicas entre as aparências e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação.

Escolhendo o cinema documental autobiográfico de Petra e Agnes como forma dessa experiência estética amadora da crítica, pretendemos explorar as capacidades do que parece uma paisagem inédita do visível, formas novas e fluídas de individualidade, conexões, ritmos, escalas e apreensões do mundo comum sensivelmente associado ao nosso. Experimentando a filosofia, a literatura, as artes visuais, a dança, o afeto, nossas relações com o mundo, a vida, para com elas criar algo novo, ou pelo menos pensar possibilidades distintas de fazer da escrita com o cinema uma “descoberta misteriosa” e paradoxalmente reveladora de nós mesmos. Paradoxal como só o cinema pode ser. Um jogo com o antes e o depois, entre causa e efeito, que se desvela com luz ao se ocultar nas sombras, para exibir suas formas em projeção sobre uma tela branca ao fundo de uma sala escura.

2.2 Provando o devir da autobiografia

Ajustamos o foco para um cinema autobiográfico, mais intimamente ao universo feminino e líquido, de Petra entre seus diários e *Ofélias*, e de Agnes entre suas fotografias e praias, em que as autoras são

espectadores/personagens de suas próprias vidas. Ambas investigam os resultados de construir um filme a partir de memórias particulares, num processo, por meio do qual, relações e possibilidades não estão dadas de antemão, e sim são inventadas a partir de afetos da nossa relação com seus materiais fílmicos.

Com isso, pretendemos partir para uma escrita com esses filmes (não uma análise deles), para uma apreciação sensível desse cinema a que fazemos referência, a fim de entender a relação que encontramos nele com as formas de visibilidade que circulam no mundo contemporâneo e na vida comum. Portanto, não falaremos aqui do ponto de vista do criador (cineasta), nem dos objetos artísticos (filmes), mas sobre o que pode o próprio espectador do documentário autobiográfico (nós mesmos) diante das imagens que projeta e das histórias que conta.

Que poética se constrói no encontro entre espectador e a aparente transparência subjetiva dos filmes autobiográficos? Para tanto, antes precisamos entender o que é autobiografia¹¹. Lejeune, pesquisador¹² do tema, diria que a autobiografia se inscreve em pelo menos três campos distintos: no campo do conhecimento histórico (desejo de saber e compreender), no campo da ação (promessa de oferecer essa verdade aos outros), e no campo da criação artística. Porém, ele não chega a consenso sobre a definição de autobiografia. Para Lejeune, definir significa excluir, quando as distinções estão ligadas por um ato de escolha, o que implica, em algum momento, uma hierarquia de valores. Logo, as definições de cinema e de documentário estão permeadas por zonas de dissenso, o que torna ainda mais complexa nossa relação com os filmes escolhidos.

Esses filmes autobiográficos se dirigem a nós de maneira emocional e significativa, no lugar de nos mostrar o mundo que temos de forma objetiva. O cineasta busca deslocar o espectador para um alinhamento consigo ou provocar

¹¹ Segundo o dicionário *Larousse*, autobiografia “é a vida de um indivíduo escrita por ele próprio” [...] Já no “*Dictionnaire universel des littératures* (1876), chama ‘autobiografia’ todo texto, qualquer que seja sua forma (romance, poema, tratado filosófico), cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou expressar seus sentimentos”. (LEJEUNE, 2014, p. 259)

¹² Sua pesquisa se refere principalmente ao campo da literatura, logo, encontra confusões quando o dispositivo vai além da palavra escrita. O outro motivo de confusão seria a multiplicidade de sentidos do termo “autobiografia”.

uma afinidade com sua perspectiva sobre o mundo. A representatividade nesses filmes une dimensões opostas: subjetiva e social, geral e particular, individual e coletiva, política e pessoal. A expressividade performática do cinema autobiográfico está focada num indivíduo que abarca e compartilha relações com o mundo comum. Essa forma performática de se colocar diante dos problemas da vida enfatiza a complexidade de nosso conhecimento do mundo, ao demonstrar fraquezas, ambições, desejos e frustrações de experiências com as quais qualquer um pode se identificar no contexto em que está inserido.

Dando ênfase à memória, esses filmes deixam de lado o dever implícito dos tradicionais documentários expositivos de repassar informação, dar lição ou fazer justiça a determinadas realidades. Todavia, esse exercício ocorre quando se enuncia “nós falamos sobre nós para vocês” (NICHOLS, 2014). Na autobiografia, mostra-se uma vida contextualizada, em que grande parte dos acontecimentos e o plano de fundo da vida dos seus autores (mesmo que muitas vezes de forma imaginativa em licenças poéticas) representam uma realidade próxima e muito mais possível quando reconhecemos alguém dentro dela, com quem estabelecemos uma relação afetiva. Indo de encontro às etnografias, em que por mais empático que pudesse ser o olhar do “nós falamos deles para vocês” (NICHOLS, 2014), em que adota-se um modo de representação distinto, talvez mais reflexivo, porém nunca próprio o suficiente, pois exige uma forma diferente (observativa, de fora) de envolvimento com o mundo.

Os filmes autobiográficos geralmente não procuram uma resolução das vidas apresentadas, e sim são recortes poéticos que exploram memórias. Seu significado, diz Nichols, é claramente um fenômeno subjetivo, cheio de afetos¹³. Ao misturar diversas técnicas expressivas, monta-se um mosaico que possibilita tratar de questões que ciência e razão se complicam ao tentar resolver. Sua dimensão expressiva, quase experimental, acha na linguagem do documentário brechas que nos enviam ao mundo histórico em busca de significados essenciais à vida, pois costumamos reconhecer o mundo em

¹³ Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário: estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e as práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que constituem uma sociedade. (NICHOLS, 2014, p. 169)

peças, lugares, resgates e testemunhos familiares ou experiências de outras pessoas.

Por tudo isso recorda-nos que o mundo é muito mais que uma soma de informações e de evidências visíveis. O documentário autobiográfico experimenta se expressar menos como história e mais como memória. Geralmente, evita categorias e hierarquias, convidando-nos a ver o mundo com novos olhos e a repensar nossa relação com ele. Seria como o exercício de entrar numa câmara escura e enxergar as sombras invertidas ao em vez de olhar pelo orifício por onde entra a luz e se encandear: um exercício de um olhar de dentro. Distante e ao mesmo tempo tão próximo daquele cine-olho imaginado pelo cineasta Dziga Vertov em seu manifesto (1922), esse modo performático da autobiografia restaura uma sensação de magnitude no que é próximo, específico, muitas vezes banal e ínfimo. O estímulo à dimensão pessoal nos permite explorar novas alternativas de passagem para o político.

As novas formas de identidade exploradas por esse cinema deram ao documentário uma voz cada vez mais política. Ao recuperar histórias e construir memórias, acaba-se por revelar identidades diante da hegemonia dos grandes temas, ideologias e ilusões de unidade nacional. Esse processo de dar forma, nome e visibilidade a uma identidade ganhou força na fragilização dos valores e crenças dominantes da sociedade com o pós-guerra. O engajamento desses filmes evita comentário de especialistas e autoridades, voltando-se à auto percepção do cineasta no mundo para constituir a temática do filme.

De forma intensa temos a compreensão de determinada realidade pelo olhar do cineasta, e suas experiências não podem ser abreviadas em explicações, pois sempre ultrapassam-no. Mas isso, só podemos compreender de forma intuitiva, pois não há soluções ou resoluções dos problemas, apenas um apanhado de explorações estéticas, de vestígios e memórias. Os objetos artísticos que exploram aspectos performáticos e subjetivo, ao manterem-se abertos a diferentes magnitudes, permitem imaginar dentro do processo social e histórico, sociedades e culturas com valores e crenças que não podem ser reduzidos a um molde ou sistema rígido. O filme de cunho autobiográfico raramente defenderá uma tese concreta, ou proporrá contribuir com a conclusão

de algum problema político/social. Ao contrário, atesta a uma espécie de comunhão sensível das experiências. E cada um que vê um filme autobiográfico reconhece em si as alternativas para onde o conhecimento desenvolvido pode levar. Acreditamos ser essa uma das maneiras pelas quais o documentário revela sua voz política.

O grande momento estético do documentário performático está no estilo com o qual o cineasta revela sua forma de ver o mundo e as maneiras de visibilidade que o mundo acha de se manifestar em suas imagens. Dando ênfase à expressividade pessoal, as imagens heterogêneas desses filmes provavelmente jamais se repetirão em outro da mesma maneira, desenvolvendo, com sua tendência experimental e a sua exploração dos mais variados modos de dar a ver, um estilo próprio.

A linguagem do documentário,¹⁴ segundo Rancière, combina características do olhar do artista que decide e de um olhar maquínico que registra, de imagens construídas e de imagens submetidas, da impressão muda que fala e da montagem que calcula. Obras como *Tarnation* (2003) explicitam esse caráter heterogêneo dos filmes documentários contemporâneos. Jonathan Caouette narra sua história pessoal inserida num contexto familiar de relações extremamente turbulentas e situações trágicas. Desde pequeno, encontra no ato de se filmar um catalisador de emoções, uma forma de exorcizar suas angústias. Com esse acervo de imagens de arquivo à sua disposição, aos trinta anos o diretor constrói seu filme desde a infância e adolescência até o presente do qual ele fala, dando-nos livre acesso à intimidade de sua vida e ao processo de construção de sua personalidade a partir da multiplicidade de imagens. Alguns filmes criam essas imagens típicas de arquivo, e a veracidade delas não é questionada dentro da poética documental porque ainda parte da perspectiva pessoal do cineasta, como é o caso do filme *Histórias que contamos* (2012), de Sarah Polley. A compreensão do real da memória obtida pelo documentário através da ficção funciona como força mobilizadora que agencia ações, formas

¹⁴ Ele pode unir o poder de impressão, o poder de palavra que nasce do encontro da mudez da máquina e do silêncio das coisas com o poder da montagem - no sentido amplo, não técnico do termo - que constrói uma história e um sentido pelo direito que se atribui de combinar livremente as significações, de rever as imagens, de reencadeá-las de outro modo, de restringir ou alargar sua capacidade de sentido e de expressão. (RANCIÈRE, 2013, p.163)

e signos que se correspondem e se opõem àquele real da ficção que procura sempre garantir um reconhecimento pelo espectador.

A fabulação, no caso do documentário autobiográfico, parece ser o processo necessário para a narrativa de experiência pessoal. Através dela se cria uma memória a partir de elementos próprios da perspectiva de uma pessoa que sofreu os efeitos da história que conta, estando afetivamente ligada a ela, e sendo ela mesma personagem principal dessa história. A partir do qual, numa invenção com o real, transfigura possibilidades de “dizer” com a linguagem documentária, propriedade de sensações, sentimentos e ações potentes que a atravessam, materializadas através de imagens e sons, e do contato com arquivos coletivos e pessoais. A ficção faz parte da construção do documentário de forma distinta das narrativas de ficção, e não implica numa fórmula definitiva e/ou generalista, mas claramente não representacional.

2.3 Uma mentira para contar a verdade

A ficção da memória que constrói grande parte dos documentários contemporâneos, e mais precisamente os de autobiografia, quando instalada entre a construção do sentido, a realidade a que faz referência e a heterogeneidade dos documentos, alcança uma certa complexidade na intenção do autor que concebe e realiza a ideia do filme. Sua construção poética pretende produzir um conteúdo ficcional praticamente sem juízo de valor, ainda mais quando envolve a performance desse autor frente à câmera e o uso do recurso da voz *off*, dando autenticidade aos registros. No cenário do cinema contemporâneo, o documentário se configura como uma linguagem constituída de imagens heterogêneas que confrontam arquivos, documentos, histórias, relatos, testemunhos, sons, encenações, memórias, numa criação com o real presente.

Nesse primeiro momento, voltamos o foco à imagem que pretendemos trabalhar, que é pelo menos duas ao mesmo tempo, orgânica e

mecânica, técnica e afetiva. Livre dos artifícios picturais traz um valor de testemunho, encarna o real, mas não se submete a ele, porque é também ficção.

Nesse caso, a ficção parece ser o caminho mais verdadeiro para tratar dessa imagem, pois ela nos permite entrar em qualquer discurso e nos traz a sensação de que nem tudo precisa fazer sentido. A noção de ficção¹⁵ nos livra da sujeição à verdade. Como assinala Pellejero (2009), o pensamento redescobre a ficção como força entre outras e nela reconhece a sua própria potência expressiva, para além da representação objetiva do real. Porque não tenta ser a verdade ou ter valor de verdade, mas opera efeitos de verdade, que sempre estão por vir.

O próprio Foucault assume de bom grado que em sua vida não escreveu outra coisa que ficções¹⁶. Com isso não pretende dizer que tenha estado sempre fora da verdade, mas que fez trabalhar a ficção na verdade, tratando de induzir efeitos de verdade com um discurso de ficção, que não se regia por critérios do “verdadeiro” de uma época dada.

Esse aspecto da fábula que nos permite contar uma história a partir da realidade, foi a forma encontrada pelo filósofo de estar presente na história, distanciada dela por uma construção ficcional, para suscitar o pensamento e encontrar a verdade ainda não dada dessas histórias. Inspirada nessa posição política da escrita assumida por Foucault, nossa escrita se configura entre filosofia, história, comunicação, arte e antropologia, envolvida numa interdisciplinaridade que provoca deslocamentos dessas disciplinas e não nos

¹⁵ O mundo, além de oferecer-nos uma resistência constante, está aberto a um exercício de resignificação permanente (que é o signo mais imediato da liberdade do homem). A nossa existência pressupõe o ser, a nossa subjetividade pressupõe o mundo, mas o sentido do ser e do mundo dependem da nossa existência subjetiva (logo, da nossa imaginação, da nossa potência para ficcionar o real e pensar o mundo de outra forma de como é). (Pellejero, *Os jogos ardentes da ficção* (Piglia, Foucault, Blanchot), texto ainda não publicado pelo autor, apresentado na Abralic 2015 na UFPA).

¹⁶ O conceito de ficção descrito por Foucault em *Ditos e Escritos: O regime da narrativa*, ou melhor, os diversos regimes segundo os quais ela é “narrada”: postura do narrador em relação ao que ele narra (conforme ele faça parte da aventura, ou a contemple como espectador ligeiramente afastado, ou dela esteja excluído e a surpreenda do exterior), presença ou ausência de um olhar neutro que percorra as coisas e as pessoas, assegurando sua descrição objetiva; engajamento de toda a narrativa na perspectiva de um personagem, de vários, sucessivamente, ou de nenhum, em particular; discurso repetindo os acontecimentos a posteriori ou duplicando-os à medida que eles se desenrolam etc. A fábula é feita de elementos colocados em uma certa ordem. A ficção é a trama das relações estabelecidas, através do próprio discurso, entre aquele que fala e aquele do qual ele fala. Ficção, “aspecto” da fábula. (FOUCAULT, 2006, p. 210)

permite buscar a verdade em todas elas. A ficção nos permite encontrar uma escrita neutra das imagens em movimento, ou com a escrita do movimento.

O cinema vem reunir todos os paradoxos levantados pela imagem em sua condição material e sensível numa só arte e traz ainda mais conflitos ao articular palavra e imagem num trabalho sobre novas formas de dizer e maneira de ver, fortalecendo-se desse dissenso¹⁷. E o cinema documentário, mais especificamente na concepção rancieriana, por sua própria vocação para o real, libera seus filmes das normas clássicas que buscam verossimilhança para jogar com esses paradoxos: Da materialidade e imaterialidade das histórias, da passividade e atividade do espectador, diante dessas imagens da ficção que reúnem sentidos da realidade sensível, desencadeia-se a criação de mundos possíveis, os quais nos permite digerir os deslocamentos da vida contemporânea.

No filme documentário essa ficção se articula entre vários elementos: são testemunhos, documentos de arquivo, clássicos do cinema, filmes de propaganda, imagens virtuais, notícias, áudios em fita k7, álbuns de família, vídeos caseiros, encenações, imagens manipuladas digitalmente, memórias esburacadas agenciadas pela montagem, algumas vezes com voz *off* que nada diz sobre as imagens. Também é frequente que a imagem documental represente uma espécie de metalinguagem, ao explicitar seu processo de construção, suspendendo em parte o efeito do real. Muitas vezes não se trata de dispositivos técnicos, mas sim poéticos. Sua potência está em explorar os recursos desses paradoxos sem se render às hierarquias de um regime representativo.

Jogando com a combinação do mutismo da máquina e das manipulações da montagem, textos e imagens já dados, corpos e vozes, entrecortes de ficção e realidade provocam no próprio cinema um momento de contestação, em que a invenção ficcional se mostra essencial à realidade. O documentário contemporâneo vem quebrar com essa separação entre cinema de verdade e cinema de mentira. Trata-se de um “poema do poema”, que usa de

¹⁷ Levando em conta Hussak em seu texto, *Rancière: A Política das imagens*, a atual política seria trabalhar imagem a fim de criar outras possibilidades que sejam capazes de produzir um dissenso com relação aos holofotes das imagens espetaculares.

sua própria voz para criar mais vozes. O rearranjo dos sentidos das imagens e as operações estéticas impostas a elas rearticulam posições dentro de um sistema criado pela ficção para contestar (por meio do entrelaçamento da arte e de formas de vida) o mundo real e comum.

Não pensamos mais em documentário como oposto à ficção, nem o limitamos pela lógica do real, mas como um modo de ficção que tem o real. Não como referência, mas como problema estético. Tanto contar um fato em si como mostrar formas de contar um fato ou as maneiras de reordenar esses fatos, embaçar a linha entre a razão dos fatos e a experiência sensível, isso é papel da ficção documentária. A fabulação vai mexer com o terreno que coordena a lógica dos fatos que antes dava voz aos especialistas e autoridades, para passar a palavra às imagens da ficção que rompem com as hierarquias e possibilitam ver o mundo pela ótica do qualquer.

A questão relativa à política de documentário já não deve ser sobre seu poder explicativo, sua eficácia como uma máquina de entrega de fatos e informações, mas sobre a reconfiguração da experiência do mundo comum e das formas de comunidade que estão implícitas nos regimes de identificação¹⁸ através do qual arte, fatos e política são percebidos e reconhecidos. Não sendo experiência subjetiva do passado de um indivíduo, mas uma poética de arranjos de conhecimento e sensibilidade, é a memória e não a informação o terreno dessa experimentação sensível. Os traços da realidade se tornam poéticos ao serem retirados do ciclo dos acontecimentos e devolvidos como expressão artística no filme. Dessa maneira, a ficção documentária parece a forma mais apropriada para que arte e vida se encontrem.

Diante disso, o cinema se apresenta para nós como uma utopia, defende Rancière – necessária, nós entendemos –, que alia os mais diferentes aspectos da vida e torna-se manifestação poética do mundo. “Uma mentira para contar a verdade”, vai dizer o cineasta Marc Cousins. Por tudo isso, não será necessária uma perspectiva histórica, mas da história cultural do cinema. A

¹⁸ Definem condições materiais (lugares e posições) modos de circulação, modos de percepção, categorias de identificação e esquemas de pensamentos que classificam as artes.

contemporaneidade no cinema encontra as atemporalidades das histórias. O cinema, por sua vez, encontra na arte de jogar com o tempo, não só uma, mas várias histórias bem contadas no qual nossas próprias histórias se encontram inseridas. Interrogando a perspectiva crítica e as posições poéticas acerca da imagem documentária, a fim de esclarecer os diferentes momentos históricos em que o cinema esteve como agente multiplicador de discurso, construtor de memória e/ou produtor de sentido no mundo contemporâneo, traçaremos um paralelo entre os cinemas de ficção e o cinema documental, para que ao entender o papel da ficção na construção narrativa do documentário se esclareça a dicotomia, agora irrelevante, para se entender a questão do documentário enquanto espelho da realidade, representação do real ou mesmo um recorte de um contexto histórico e social. Ou seja, tornar visível de que maneira a ficção é importante na relação que se estabelece entre as imagens e o mundo, construídas a partir de memórias partilhadas.

Identificou-se, portanto, que essa dicotomia ficção/realidade é um dos muitos problemas do documentário, mas é também sua rica arma de enunciação, não sendo necessário, nessa pesquisa, resolver esse dito problema, mas compreender como ele reverbera na linguagem documentária em geral. Interrogando as perspectivas críticas e as posições poéticas atuais, pretendemos com isso entender o papel da ficção dentro do cinema documental, na medida em que é ao mesmo tempo construção artística de sentido e dispositivo sensível de intervenção sobre o real. Pretendemos investigar os aspectos técnicos e estéticos que provocam fruição diante das imagens do documentário, e se estendem desde a dimensão documental das tomadas com imagem de arquivo, dos testemunhos até as experimentações encenadas produzidas – o que justifica ao espectador que aquilo realmente aconteceu, que existiram essas pessoas no mundo histórico do qual fazemos parte e que elas estiveram diante da câmera de um autor. Se possível, tentaremos diferenciar os modos de visibilidade presentes no fenômeno de filmes autobiográficos, ou de primeira pessoa, que vêm tornando-se cada vez mais frequente.

2.4 Entre razão dos fatos e razão das histórias

Nesse sentido, o segundo capítulo do nosso trabalho, *A política do documentário*, propõe-se a pensar um pouco da trajetória da linguagem do cinema documentário, investigando a partir da trajetória histórica desse cinema documental os elementos estéticos que representam uma mudança de olhar para o mundo tendo na memória o fio condutor entre a ficção e a realidade. Nesse sentido, Fernão Ramos nos dará suporte teórico, desde a concepção técnica da linguagem documentária, suas fases, seus autores mais expressivos e uma breve análise dos movimentos sócio históricos nos quais o cinema documentário esteve inscrito. Junto aos conhecimentos sobre documentário compartilhado por Ramos, buscaremos referência dos teóricos do cinema – Andrew Tudor, Jacques Aumont, Bill Nichols – e dos próprios autores reconhecidos desse cinema – Vertov, Grierson, Flaherty, Agnes Varda, João Moreira Sales –, sobre o que seria a expressão do cinema documental no mundo. Deixando claro que não será nossa pretensão se estender pelas diversas teorias, análises ou discursos sobre o sentido da linguagem no/do cinema, mas pôr a mostra com que possibilidades o cinema documental vem dialogando. Busca-se entender como atualmente vários desses elementos ainda existem e aparecem nos filmes.

Deixando clara nossa tendência para uma determinada posição cinematográfica, em que a voz do documentário autoral, performático, nomeado assim por Nichols (2014), ecoa com mais força e talvez se torna tendência estética e, também, potência política. Posiciona o homem comum diante do mundo, sendo ele agente de discurso e espelho de uma sociedade contemporânea que não recebe mais com tanta graça as asserções sobre o mundo, a voz de deus e toda a cultura educadora dos primeiros documentários.

O capítulo seguinte, *Explorando a autobiografia documentária*, trata de uma breve reflexão sobre a escrita com os filmes autobiográficos. Entre vários outros filmes, com eles encontramos elementos para pensar a política do documentário, mas também da autobiografia e do espectador dentro da relação

sensível que eles suscitam entre si. Explorando as maneiras de relação que se estabelece na experiência com esses produtos artísticos, encontramos novas formas da constituição de narrativas sensoriais e sensíveis que eles evocam.

O Corpus fílmico que habita essa pesquisa surgiu após o contato com a literatura estudada. Porém, faz-se claro que grande parte dos autores consultados não trata especificamente do termo “documentário autobiográfico”. Para isso, foi preciso adotar além da experiência sensível, referências de um repertório de pensadores da arte contemporânea. Apenas na literatura de Philippe Lejeune é que podemos trazer alguns poucos aspectos da noção de autobiografia no cinema. Ele identifica sistematicamente as vantagens e desvantagens das autobiografias dentro da linguagem do cinema. O lado negativo: a falta de imaginação, ausência de gênio criador, o narcisismo que, muitas vezes, não leva em conta a demanda e o prazer do leitor. O lado positivo: autenticidade, profundidade, exigência. E é nesse sentido que os cinéfilos consideram esses filmes.

A partir daí, no encontro com os filmes *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) e *Les Plages d'Agnés* (2008) de Agnes Varda, *Exit through the gift shop* (2010) do grafiteiro Banksy, *Elena* (2012) de Petra Costa, *Santiago* (2007) de João Moreira Sales, *Stories We Tell* (2012) de Sarah Polley, *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette's, *Os dias com Ele* (2013) de Maria Clara Escobar, entre outros, percebemos essa tendência forte à performance dentro do cinema documentário nos últimos anos e uma certa inclinação para as histórias de quem contava sua própria história. Esses filmes suscitam questões epistemológicas, além das informações comuns e objetivas propostas pelos documentários. Os conhecimentos e compreensão de mundo explorados nesse tipo de cinema tendem a se basear em especificidades de experiências pessoais, demonstrando como a compreensão do mundo que perpassa os processos sociais e políticos se materializa na vida comum.

Queríamos confrontar diretamente as obras com as questões referentes a essa vida comum partilhada de forma sensível através da arte, e que surgiram durante as leituras. Nesse caso, os filmes aparecem como forma de experiência que suscitam pensar questões sobre a imagem cinematográfica

documental autobiográfica, e só então a pesquisa ganha corpo (o corpo dos próprios cineastas e o nosso). Ao escrever com filmes e realizadores com uma proposta direcionada ao campo afetivo foi possível pensar o problema da política do documentário e uma possível aproximação com as autobiografias.

Talvez a escolha tenha sido tendenciosa, visto que são filmes feitos por mulheres? De fato, Nichols (2014) vai supor que a sensibilidade do cineasta de filmes desse modo enunciativo (performático) busca estimular a nossa sensibilidade por intermédio da carga afetiva que ele compartilha com o espectador. Ou seja, é provável que o ponto de vista feminino sobre o mundo, no documentário performático, busque deslocar seu espectador para uma afinidade com a sua perspectiva. O que não quer dizer que apenas mulheres gostem de filmes feitos por mulheres, mas acreditamos haver algo que possa justificar nossa escolha para esses filmes. A afetividade ligada ao universo feminino parece ser uma possibilidade de justificativa. Mas também, se pensarmos na postura da escrita cinéfila posta pelo olhar de espectador do mundo comum, dialogamos intimamente com os filmes de realizadoras que assumem uma postura emancipada de trazerem seus olhares e perspectivas comuns do mundo para virar material de filmes.

Escolhemos para trabalhar dois filmes de duas cineastas. Uma jovem brasileira e iniciante, Petra Costa (31), que concebeu seus primeiros filmes já dentro de uma estética autobiográfica inspirada nos filmes de cineastas como Chris Marker, Alan Resnais e Agnes Varda. Coincidentemente (ou não), a experiente Agnes Varda (87) que, ao contrário de Costa, tem seu último filme como autobiográfico, constituindo nossa segunda aposta. Curiosamente, Marker e Resnais foram os mesmos que apoiaram pessoalmente a fotógrafa Agnes Varda a fazer seu primeiro filme. Essas e outras relações entre eles só foram conhecidas durante a pesquisa.

A princípio, foram os produtos artísticos resultado da ousadia estreante, da sábia experiência dessas mulheres e a ligação afetiva que estabelecemos com eles que nos motivou a trabalhá-los mais profundamente. O que significa dizer que nesse exercício, “intuitivamente”, não dialogamos diretamente com os autores, mas com suas obras. Todavia, como na

autobiografia documentária, vida e obra se confundem, por isso trouxemos uma pequena “bio-filmografia” das artistas para entender os caminhos que as levaram aos filmes que vamos trabalhar.

Varda é uma fotógrafa belga nascida em Bruxelas, uma das raras profissionais de seu ramo a se tornar diretora de cinema bem-sucedida e certamente uma das mais importantes cineastas belgo-francesas de todos os tempos. Foi precursora da Nouvelle Vague, movimento francês que eclodiu no início dos anos 60 e que teve nos cineastas franceses Jean-Luc Goddard (1930) e François Truffaut (1932-1984) seus mais conhecidos representantes. Descendente de refugiados gregos da Ásia Menor, era filha de pai grego e mãe francesa, cresceu em Sète, distrito de Provença. Radicada na França desde a adolescência, estudou História da Arte na École du Louvre, começou a carreira e tornou-se fotógrafa oficial do Théâtre Populaire Nacional da França (1951), cargo em que permaneceu por dez anos. Tornou-se interessada por teatro e pelo cinema. Nesse período, encorajada pelos cineastas franceses Chris Marker (1921) e Alan Resnais (1922), fez seu primeiro filme, o longa-metragem *La Pointe Courte* (1954), montado por Resnais, um ensaio de baixo orçamento sobre os encontros e desencontros de um casal em uma vila de pescadores, hoje considerado um precursor da Nouvelle Vague. Fez alguns curtas-metragens antes de seu segundo filme, *Cléo de cinq à sept* (1961), uma obra no estilo da chamada Nouvelle Vague, dominante no cinema francês naquela década, que tinha como característica trazer fragmentos de vidas ordinárias. O segundo filme de Agnes fala de uma jovem cantora que vaga por Paris esperando pelo resultado de um exame que pode confirmar que ela está com câncer. Varda, casou-se (1962) com o célebre diretor francês Jacques Demy (1931-1990), famoso pelo filme *Lola* (1960), e tiveram um filho, o ator Mathieu Demy (1972), que trabalhou em muitos de seus filmes. Antes também tiveram uma filha, a feminista também atriz e figurinista Rosalie Varda-Demy (1958). Depois realizou o seu filme mais controvertido *Le Bonheur* (1964), em que usou toda sua habilidade de fotógrafa numa película em que traçava quadros abstratos e verdadeiras pinturas de brilhar os olhos. Com *Les Créatures* (1966) confirmou seu talento de cineasta e, nas duas décadas seguintes, dirigiu complexos e

aplaudidos curtas-metragens, como também trabalhos em nível de cinemas de arte muito populares em vários países, entre eles *L'Une chante l'autre pas* (1976) e *Sans toit ni loi* (1985). Outras realizações intrigantes e de sucesso foram *Jane B. par Agnès V.* (1988), sobre a vida da atriz e cantora inglesa Jane Birkin (1946), e *Kung fu master* (1988), um drama sobre a paixão de uma divorciada por um colega de seu filho de 14 anos. *Viúva a vários anos* (1990), em um de seus longas mais recentes, *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000), extrapolou as fronteiras entre ficção e documentário para mostrar a vida de catadores de restos de alimento e dos mais variados objetos. Ela aparece no filme e interfere ela mesma como sujeito e objeto da obra, transformando-se ela própria em uma catadora de imagens. O filme foi sucesso de bilheteria na França e mereceu uma seqüência, *Deux Ans Après* (2002). Em 2009, seu filme declaradamente autobiográfico, *As praias de Agnes* (2008), segundo ela, o último de sua carreira, ganhou o Cesar Award por melhor documentário. Através de praias, ela atualiza seu passado, a infância em Bruxelas, a juventude no Mediterrâneo, para onde sua família se mudou durante a Segunda Guerra, o período como fotógrafa, o casamento com Jacques Demy, o feminismo, as viagens. Com entrevistas, fotografias, reportagens e trechos de suas obras, tudo empregado como uma espécie de álbum de família, Varda monta um ensaio sobre sua vida e obra. Uma tentativa exploratória e aberta de compreender retrospectivamente as formas em que sua vida e seu cinema evoluíram juntos, de maneira indissociável. Atualmente foi homenageada pelos seus mais de 50 anos de carreira no festival de Cannes.

Do outro lado, Petra Costa, filha de pai jornalista e mãe socióloga, começou a trabalhar como atriz aos 15 anos de idade. Graduiu-se em Antropologia no Barnard College, da Universidade Columbia, em Nova Iorque. Prosseguiu seus estudos em Londres, concluindo o mestrado em Comunidade e Desenvolvimento na London School of Economics. Estreou no cinema produzindo e dirigindo o curta-metragem *Olhos de Ressaca* (2009), um retrato poético sobre o amor e o envelhecer contado sob a perspectiva de seus avós. O primeiro longa-metragem, *Elena* (2012), foi escrito em conjunto com Carolina Ziskin. Foi exibido na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, na Semana

dos Realizadores (Rio de Janeiro), no Festival Internacional de Documentários de Amsterdã (IDFA) e no Festival de Brasília do Cinema Nacional. Com *Elena*, Petra repete a experiência de usar como matéria prima uma história extremamente pessoal, dessa vez sobre amor e perda de sua irmã, transpondo para a tela de forma delicada e poética. Em 2012, *Elena* foi exibido na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, na Semana dos Realizadores (Rio de Janeiro), no Festival Internacional de Documentários de Amsterdã (IDFA) e no Festival de Brasília do Cinema Nacional, onde conquistou os prêmios de direção, montagem, direção de arte e melhor filme pelo júri popular, sempre na categoria documentário. Em seu novo projeto *Olmo e A Gaivota* (2014), produzido pela companhia de Lars von Trier e co-dirigido com a dinamarquesa Lea Glob, Petra imerge dentro da mente e corpo de atriz Olivia Corsini da companhia Théâtre du Soleil durante os nove meses de sua gravidez. Desde seu primeiro filme, Petra vem explorando com a linguagem documentária aspectos ficcionais que dão ao seu trabalho características próprias que revelam um novo momento do cinema brasileiro e mundial.

Conhecendo isso, em um quarto capítulo dividido em suas partes, sendo elas “Filmar uma mão com a outra” e “Imagens dançantes”, os filmes de ambas as cineastas, *Elena* de Petra e *As Praias de Agnes* de Varda, serão alvo da nossa “tradução” enquanto espectador. Para, só assim, entender o que essa experiência pode produzir num contexto novo, junto a outros espectadores, pensadores e teóricos. O exercício da tradução de um documentário que joga com o mundo comum faz com que nos apropriemos da história do outro, para que possamos fazer dela a nossa própria história, e, todavia, dar às nossas histórias a possibilidade de se tornarem dignas de serem contadas. Isso aparece como uma potência política forte nos documentários de primeira pessoa, suas performances e poéticas. Esse exercício, reconhecemos em Rancière como emancipação, que se reserva ao direito de assumir que tudo isso são apenas palavras que tratam de imagens. E, por isso, podemos compreender ainda muito melhor como palavras e imagens podem mudar alguma coisa no mundo onde vivemos.

Para tanto, antes disso, tentaremos examinar essas manifestações contemporâneas próprias do cinema documentário autobiográfico, que dentro do pensamento sobre arte, política e estética, demonstram a inversão dos modos de dizer e dar a ver das tradições artísticas. Na espera, sempre, de encontrar uma poética nessa posição de cinéfilo que vê nos filmes de histórias pessoais maneiras de conhecer o mundo e de conhecer-se a si mesmo. Após cumprir esse ousado processo, podemos repensar o poder do espectador, revelado a partir do contado com a política do documentário autobiográfico. E compreender as possibilidades que podem surgir das relações estéticas evocadas pela potência do olhar partilhado.

3. A POLÍTICA DO DOCUMENTÁRIO

Quando estamos no meio de uma história, ela não é história nenhuma, é apenas uma amálgama, um bramido tenebroso, uma cegueira, um destroço de vidros estilhaçados e de madeiras partidas (...). Só mais tarde é que a narrativa se configura numa história, quando a contamos a nós mesmos... ou a outra pessoa.¹⁹

Margaret Atwood

A indeterminação das linguagens artísticas relativas ao regime estético das artes é marcada por uma nova forma de contar histórias, que nada mais é que dar a ver a vida sem razão aparente, com sua obscenidade e objetos banais. Tornando imperceptível a fronteira que separa o começo as histórias e o momento que passam a fazer parte dessa história. Significa dizer que agora há uma indefinição entre um arranjo de signos próprios, as coisas e a própria criação das imagens. Essa nova ficcionalidade muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, construindo relações novas entre o visível e sua significação.

Essa revolução estética, diz-nos Rancière, transforma radicalmente os modos de percepção das coisas do mundo:

O testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de mostraçõ de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenaçã de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. (RANCIÈRE, 2005, p.57)

Essa articulação, descrita por Rancière, passou da literatura para a nova arte narrativa: o cinema. E o cinema documentário se dedica ao real de maneira que sua intervenção ficcional se torna mais potente que os filmes ditos

¹⁹ Trecho retirado do prologo do filme Histórias que contamos (2012), de Sarah Polley.

“de ficção”, no sentido de que não se preocupa com verossimilhança, estereótipos e ações que caracterizem uma realidade.

O jogo estabelecido no paradoxo da “ficção documental” está ligado essencialmente à natureza do gênero cinematográfico que conhecemos como documentário, no qual temos como referência, de um lado, um cinema baseado na verdade dos fatos, fiel à realidade, no qual geralmente não se admitem atores representando e, do outro, os níveis de significação que pretendem uma enunciação.

Rancière vai nos propor uma nova maneira de entender as imagens desse cinema, entendendo como a ficção rearticula à realidade dada em meio às relações que se desenrolam entre os modos de fazer, maneiras de dizer, e formas de visibilidade possibilitadas por essa arte.

Um filme “documentário” não é o contrário de um “filme de ficção”, porque nos mostra imagens apreendidas na realidade cotidiana ou documentos de arquivo sobre acontecimentos atestados, em vez de usar atores para interpretar uma história inventada. Não opõe a opção pelo real à invenção ficcional. Simplesmente, o real não é, para ele, um efeito a ser produzido. É um dado a ser compreendido (Rancière, 2013, p. 160).

Essa definição vem de encontro ao discurso construído pela teoria da tradição documentária em que seus filmes não admitiam conteúdo ficcional. A negação rancieriana a essa posição está exatamente ligada à oposição entre ficção e não ficção dentro do documentário, em que uma prática elimina a existência de outra no mesmo objeto artístico (filme). Quando, pelo contrário, ele mostra que essas práticas estão intimamente ligadas, querendo que o principal resultado delas seja a equivalência sensível da experiência de “sentir o mundo”, que pode ser compartilhada por qualquer um de nós. As causas do filme não precisam estar ligadas à busca por uma verdade, o que conseqüentemente desobriga a oferecer efeitos de realidade para essas experiências que se tornam cada vez mais intensas quando indiferentes em relação às coisas.

Os problemas colocados por Jacques Rancière às questões paradoxais que surgem ao se pensar a “fábula cinematográfica” são o caldo da investigação do que se segue. Mais precisamente, interessa-nos explorar as

questões que se levantaram a partir da progressiva fragilização da concepção do cinema documental enquanto dispositivo de aproximação objetiva à realidade e documento histórico de conservação de memória. Quanto à noção de memória, seu conceito nos levará a explorar um modo particular de fazer da arte documentária, ligada essencialmente à vida ordinária do que se tornou material para um filme, e entender que potência política tem esse cinema quando buscada na relação com o espectador.

O “Túmulo de Alexandre”, de Chris Marker, foi o exemplo encontrado por Rancière para explorar essa ficcionalidade do cinema documental, no qual se joga com diferentes tipos de vestígios reais (entrevistas, personalidades da época, documentos de arquivo, trechos de outros filmes documentários e de ficção) para pensar a história do cineasta russo Alexandre Medvedkine. No documentário dedicado a Alexandre Medvedkine (1900-1989), Chris Marker descreve que seu filme é o último buquê depositado sobre o túmulo de um homem único, testemunha e vítima de um século que não o merecia. Construindo assim uma elegia, Marker desenvolve sua poética entrecruzando cenas do presente pós-URSS e uma infinidade de recortes de imagens da época soviética com as quais se relaciona diretamente ao fazer dialogar cartas escritas por ele mesmo a Alexandre. Desdobrando as questões que o motivaram a construir sua ‘narrativa’ e desconstruir ficcionalmente as histórias reunidas, as imagens e os signos e seus diferentes valores de expressão – “entre a imagem que fala e aquela que se cala, entre a fala que gera uma imagem e aquela que gera um enigma - que constituem, de fato, em face das peripécias de antigamente, as formas novas da ficção, na era estética” (RANCIÈRE, 2013, p. 22).

Num arrumado heterogêneo de imagens e discursos, a ficção documentária bem apresentada na obra de Marker não abandona os princípios da fábula cinematográfica, mas aliada a ela, a ficção cinematográfica se complementa entre a lógica das ações e do efeito de realidade e a alternância desses valores de verdade. O “Túmulo de Alexandre” é a história de um cineasta contada e reconstruída pela memória imagética de outro. Marker cresceu vendo as histórias de revolução contadas pelo cinema russo, delas tirou seus

elementos mais significantes para recontar a sua própria história. Uma vez retirado do contexto, um extrato pode produzir novos significados ao ser articulado com outros. Esse é o jogo produzido pela linguagem documentária.

Retomando a ideia do trecho de Margaret Atwood citado no início desse texto e exposto no filme autobiográfico *Histórias que contamos*²⁰ (2012), de Sarah Polley, nas palavras de Rancière: “Não se trata pois de dizer que a ‘História’ é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas” (RANCIÈRE, 2005, p. 59). Em outras palavras, não basta apurar fatos e informações para se ter uma história, pois é na liga desse fazer contar-se que a história acontece de fato, sendo ela a união dos acontecimentos e as perspectivas que os atravessam.

A escritora canadense que inspira a montagem do filme justifica a construção de seu romance no posfácio do livro que conta a história real²¹ de um crime. Explicando que mesmo os relatos escritos sobre o caso eram contraditórios, haviam dúvidas não esclarecidas que a obrigou escolher entre as possibilidades mais plausíveis desses relatos, e em que havia lacunas em branco na história e ela se sentiu livre para inventar suas próprias alternativas.

No outro contexto está Sarah, que em seu filme reconstrói a história de sua mãe ausente a partir dos relatos de familiares, amigos e filmes caseiros. Em um e-mail, ela o descreve como uma “busca pelos caprichos da verdade e a imprecisão da memória”²², porém, é surpreendida quando sua própria história entra em jogo na trama, no qual o enigma não paira mais sobre Diane, sua mãe, mas sobre sua paternidade, o que inverte a ótica do filme, obrigando-a a preencher essas lacunas com suas próprias suposições sobre quem seria seus

²⁰ Sarah Polley, em seu filme *História que contamos*, parece construir uma elegia à sua mãe, com quem não teve muito tempo de convivência. Inicialmente se apresenta como uma investigação, mas num segundo momento ao se deparar com a confusão sobre sua paternidade, a construção do filme torna-se metafílmica, desenrolando uma série de pontos incoerentes e comuns que revelam alguns roteiros possíveis se sobrepondo ao final da narrativa.

²¹ A partir do caso real de uma mulher canadense da década de 1840, Atwood tece uma história, cuja protagonista envolve o leitor num enigma. A autora recupera a trajetória de Grace Marks, uma criada condenada à prisão perpétua por ter ajudado a assassinar o patrão e a governanta da casa em que trabalhava.

²² Anna Beatriz Lisbôa de Vasconcelos, A NARRATIVA DA MEMÓRIA EM HISTÓRIAS QUE CONTAMOS Doc On - line, n.17, março de 2015, www.doc.ubi.pt, pp.207-216

pais até o desfecho do filme, que não necessariamente quer dizer “o final” da história. A memória de Diane no filme é traduzida visualmente pelos *home movies* da família, bem como por imagens dirigidas pela própria Sarah, em que a atriz canadense Rebecca Jenkins interpreta a mãe”²³. Grande parte dessas imagens encenadas do filmes foram recriadas usando uma câmera super 8, mantendo uma estética nostálgica típica dos filmes de família.

A construção ficcional em *As histórias que contamos* (re)encontra-se nas questões com as quais Sarah defende em seu filme, numa busca pelos “caprichos da verdade e a imprecisão da memória”. Quando *decupa* uma história e (re)monta planos, dissocia o objeto com o qual se assemelha à ilusão da verdade, criando assim uma outra história que não se compromete com a anterior, na qual “a ficção da memória instala-se no intervalo que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus ‘documentos’” (RANCIÈRE, 2013, p.160). Ou seja, a ficção documental contemporânea desobriga o filme à produção imaginária de verossimilhança, o que confunde o espectador sobre sua verdade, apenas omitindo fatos e acrescentando impressões a cada lembrança, sem a necessidade de distinguir realidade e impressão subjetiva. Rancière afirma: “O privilégio do filme dito documentário é que, não tendo a obrigação de produzir o sentimento do real, ele pode tratar esse real como problema e experimentar mais livremente os jogos variáveis da ação e da vida, da significância e da insignificância (RANCIÈRE, 2013, p.22)”. Não sendo preciso parecer real, o documentário revela a partir da ficção documentária uma arena de experimentação estética.

No entanto, parece claro que o cinema não intencionalmente encontrou na narrativa documentária a possibilidade de se ver livre dessas obrigações quanto ao modelo aristotélico do drama, ao mesmo tempo que não precisa se preocupar em expressar verossimilhança por se tratar de imagens do real. Os problemas contemporâneos da arte cinematográfica são um reflexo da noção contemporânea da arte em que todas as competências artísticas tendem a sair de seu domínio próprio e a trocar seus lugares e poderes, vindo da

²³ Anna Beatriz Lisbôa de Vasconcelos, A NARRATIVA DA MEMÓRIA EM HISTÓRIAS QUE CONTAMOS

aplicação da capacidade de qualquer um. Rearranjando signos e imagens, na relação entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz o que se pode fazer, esse gênero cinematográfico que era considerado apenas exibição de informação se mostra dos mais inovadores gêneros da história do cinema.

De forma mais tendenciosa, tentaremos estabelecer os parâmetros necessários para compreender o novo regime de identificação das artes que se instaurou com a modernidade e vem se desdobrando na vida contemporânea pela ótica da política do documentário autobiográfico, tendo na experiência sensível do espectador as novas maneiras de se relacionar com o mundo dentro do regime estético das artes, descrito na obra de Jacques Rancière. A fim de localizar o significado político do documentário ou melhor de uma ideia de filme que explora o potencial estético da arte moderna.

Nesse ponto, Varda soube ser conduzida pela experiência de sentir o mundo e expor sua perspectiva diante da exploração do potencial da câmera. Mesmo não se considerando cinéfila, lembra de querer ajustar palavras e imagens esperando obter cinema. Claro, rapidamente percebeu que não era a mesma coisa, mas suas experiências acabaram por transportá-la para o espaço onde as fotografias dispostas no tempo (re)constróem narrativas de sua memória. Em seu cinema diz que os transeuntes fazem a sua própria *mise-en-scène*, colocam-se no espaço, e o acaso foi seu assistente nesse filme chamado “documentário”. Até mesmo seus realizadores não conseguem chegar ao consenso do que seria a arte cinematográfica. Varda arisca que o cinema “é luz que chega de um lado e que é retida pelas imagens mais ou menos escuras ou coloridas...”²⁴

Conhecendo as implicações em definir o cinema e sua linguagem, por seu aspecto múltiplo e pela diversidade de linguagens (fotografia, literatura, música...) associados à sua construção, faremos o exercício de contextualizar o cinema no momento contemporâneo, diante das teorias desenvolvidas, o regime das artes vigente hoje e das relações que surgem e modificam as maneiras de dizer, fazer e ver essa arte.

Foram muitos os autores que pensaram a experiência da sala escura.

²⁴ Les Plages d'Agnés (2008)

Pellejero nos lembra que até hoje tentam não só definir a arte das imagens em movimento, como pensá-la em sua essência. Porém, quanto a noção de essência do cinema ele adverte:

O cinema não tem uma essência própria. Nenhuma palavra totalizante poderá esgotar as práticas cinematográficas (nem as suas variantes). Quando abre espaço para o olhar lúdico ou crítico, inclusive, o cinema implica um desfasamento em relação ao seu uso comum (Rancière, 2011, p. 12). Há poéticas e poéticas, usos e funcionamentos, e sobretudo procedimentos que encontram a sua origem no cinema (mesmo quando possam ser mais tarde transpostos para outras práticas artísticas). (PELLEJERO, 2014, p.08)

Se houver uma “essência” própria da arte cinematográfica, ela se encontra nas velhas maneiras de contar histórias, na prática artística de ficcionar dados históricos, compartilhar ideias visuais e na poética de pensar com imagens. Entre as práticas e poéticas do cinema há uma em que a didática de seus procedimentos surgiu com as primeiras imagens-câmera e se reinventam na articulação com as outras artes, na relação com as circunstâncias históricas dadas e suas próprias maneiras de fazer. Esse cinema conhecemos como documentário.

De alguma maneira, não seria menos difícil a definição de cinema documentário ou do que alguns teóricos adotaram com o apressado termo “cinema de não ficção”. De acordo com o filósofo da arte Noël Carroll, grande parte das denominações escolhidas para definir o exercício do cinema documental tem sua utilidade num sentido prático, mas apresenta-se insuficiente quando o assunto é teórico. Ele confere a autoria do termo “documentário” como conhecemos hoje ao cineasta John Grierson, que utilizava-o para denominar seu próprio campo de atuação no cinema.

Junto a Dziga Vertov e Robert Flaherty, o cineasta escocês adotou o cinema sem atores pensando-o como “tratamento criativo das atualidades”, uma arte com propósito específico.

As ambições de Grierson, nesse sentido assemelhavam-se às de outros cineastas e teóricos da época do cinema mudo e princípios do sonoro. Estes lutavam contra o preconceito de que o cinema serviria tão-somente para a reprodução mecânica e submissa do que fosse posicionado em frente da câmera. Para eles, o cinema tinha condições de ser mais que um mero registro do fluxo da realidade, sendo capaz de dar forma criativa a essa realidade. E, em virtude de sua dimensão artística, merecia ser tomado mais a sério. (CARROLL, 2005, p.70)

O cinema que Grierson denomina como o documentário ultrapassa os experimentos feitos pelo primeiro cinema, em que a arte do cinema ainda não havia se realizado e a potencialidade da imagem-câmera era uma descoberta a ser experienciada. Diferentemente da sétima arte como um todo, que tem em seu pensamento uma dimensão psicológica muito forte, o cinema documentário surge num processo histórico, no qual os aspectos social e político o firmam como um cinema “sério”, reflexivo, que acaba nos dando enquanto espectador a ligeira sensação de distanciamento. Nesse sentido, o cinema de Grierson foi grande responsável por difundir essa imagem.

Porém, vai nos dizer Baumbach, que a alegação de que documentário é um meio politicamente importante é clara e tão antiga quanto o próprio conceito de documentário. John Grierson desempenhou um grande papel em sua codificação, vendo o documentário como o veículo moderno mais importante para educar e informar o público de uma sociedade civil democrática (BAUMBACH, 2010, p. 01).

Grierson acreditava num cinema de “intenção”, em que o cinema em seu contexto pretendia uma abordagem que buscava o realismo, gente autêntica e responsabilidade social. Fazer cinema era se comprometer com o conteúdo político no qual estava envolvido e com o público, ou seja, a técnica deveria estar associada a intenção.

Em suas palavras, no manifesto *Princípios iniciais do documentário* (1932), ele diz:

O documentário irá fotografar a cena viva e a história viva.(2) Acreditamos que o actor original (ou nativo) e a cena original (ou nativa) são melhores guias para uma interpretação pelo ecrã do mundo moderno. Eles dão ao cinema uma reserva maior de materiais. Dão-lhe poder sobre mais de um milhão de imagens. Dão-lhe o poder de interpretar acontecimentos mais complexos e surpreendentes do mundo real do que o estúdio é capaz de conjecturar ou o técnico do estúdio consegue recriar. (3) Por isso, acreditamos que os materiais e as histórias extraídas em estado bruto podem ser melhores (mais reais, num sentido filosófico) do que o material representado. O gesto espontâneo no ecrã tem um valor especial. O cinema tem uma capacidade extraordinária de valorizar o movimento que a tradição formou ou o tempo desgastou. O seu rectângulo arbitrário revela especialmente movimento. Dá-lhe um alcance máximo no espaço e no tempo. Acrescentemos a isto que o documentário permite atingir uma intimidade de conhecimento e de efeito que seriam impossíveis para os mecanismos artificiais do estúdio e para as interpretações superficiais dos actores metropolitanos. (PENAFRIA, 2011, p.7)

A tradição griersoniana, ou o estilo da “voz de Deus”, foi a primeira forma acabada de documentário: escola com propósitos didáticos, que utilizava narração e um discurso supostamente autorizado por especialistas, chegando a dominar completamente os elementos visuais que serviam muitas vezes para ilustrar a narrativa.

Para ele (Grierson) o cinema tem um papel potencialmente grande a desempenhar na solução dos problemas do século XX. Problemas como a manutenção da paz, o aumento da compreensão internacional e a maximização das oportunidades de cidadania. A justificação de uma forma de cinema em detrimento de outra, do realismo por oposição à fantasia, da ética coletiva por oposição à ética individual, reside neste papel social. (TUDOR, 2009, p. 68)

É papel dos meios de comunicação de massa fazer o elo de ligação que manterá as sociedades unidas. Tendo em vista que em sua época não havia televisão, o cinema era potencialmente o mais poderoso desses meios. O cinema, para Grierson, “...é de todos os meios de comunicação aquele que nasceu para expressar a natureza viva da interdependência” (TUDOR, 2009, p. 69). Outros filmes são preciosos na construção da tradição documentário. O que Grierson defendia como o autêntico trabalho da criação artística no cinema, são os filmes sinfonia, como é o caso de filmes como *Berlin* (1927), *Regen* (1929), *O homem da câmara de filmar* (1927), em que a forma sinfônica está preocupada com a orquestração do movimento no mundo. A função do cinema era trazer informação do resto do mundo para o homem, mostrar de que contexto ele faz

parte e aumentar a consciência da extensão desse mundo, numa noção pedagógica da arte e de seu envolvimento com os problemas globais.

Os filmes que experienciamos com Benjamin e sua noção de *reprodutibilidade técnica da arte* foram reflexo e/ou compartilharam desse modelo, diziam respeito a uma posição de domínio sócio-político em que a arte estivesse a serviço das massas. Foi o caso, provavelmente, de filmes soviéticos, do próprio Vertov com seu *O homem da câmara de filmar* (1929) que, por exemplo, faziam asserções sobre o que seria a sociedade da época, comportamentos, valores, o ritmo da vida que se estabelecia, ligados a uma estética construtivista intimamente associada ao processo revolucionário iniciado na URSS, marcando momentos que antecederam a Segunda Guerra Mundial.

Segundo esses pressupostos, era o documentário que teria a força de retratar aquela “realidade” e mostrar ao público como eles podiam ser tema digno de uma obra de arte e, ao mesmo tempo, delimitavam sua imagem construindo um ideal desse homem que agora merecia ser representado. A exemplo disso, o comunismo “vê-se envolto em uma contradição fundamental entre seus objetivos e os meios para alcançá-los, pois ao mesmo tempo em que crê que a superação do conflito de classe viria pelo desenvolvimento das forças produtivas, ele aponta para a superação da exploração do trabalho” (HUSSAK, 2014 p.143). Havia, nesse sentido, uma certa educação estética e, mais ainda, uma necessidade de articular arte e vida, e o modelo construtivista com todos seus problemas foi a maneira mais próxima dessa realização em que o objeto da arte se construía ligada ao trabalho e à vida comum. Rancière parece ter reconhecido essa revolução política que também era estética. O que a câmera de Vertov acaba por suprimir, segundo a perspectiva rancieriana, é “aquela demora ou intervalo que dá ao olhar a possibilidade de colocar uma história em um rosto” (RANCIÈRE, 2012, p.41), pouco importando de onde vêm e para que se voltam, aniquilando a tensão entre olhar e movimento, não deixando espaço à exploração entre forças contrárias que produzem fissuras para o surgimento de algo novo, de um respiro.

O contexto ideológico participativo/reflexivo torna-se à vezes de difícil percepção por constituir a ideologia dominante de nosso tempo. Contextualizá-lo historicamente exige um esforço analítico, acompanhado da “suspensão”, mesmo que provisória, de alguns de nossos valores mais caros, de modo que os possamos enxergar em perspectiva. (RAMOS, 2005, p.178)

Em muitos estudos sobre a arte cinematográfica, surge uma necessidade de pressupostos contextuais que validam tanto os modelos que surgem quanto a estética. Identificamos isso em Benjamin, mas também em Rancière. Talvez por isso a afirmação de Tudor, de que “não é possível construir uma estética no vazio”, segundo o teórico: “No mínimo, um conjunto de normas estéticas tem uma relação qualquer com a forma como o seu autor concebe o seu mundo, a vida social e o papel desempenhado pelo cinema neste contexto mais alargado” (TUDOR, 2009, p. 68). Ao pensar dessa maneira, a estética parece ficar centrada numa certa “moralidade” de responsabilidade social por parte do autor. O que vamos ver de acordo com a posição emancipada proposta por Rancière, é que não há sentido nem lugar para que isso aconteça no atual regime. O filósofo pensa que a emancipação não é um fim a ser alcançado, pelo qual o sujeito (artista) ajuda outro (espectador) a sair de sua “ignorância”, mas um princípio a ser adotado no sentido de que cada um pode ter suas próprias conclusões sobre o mundo.

Voltando a questão da teoria do cinema, dois dos primeiros autores da tradição documentária, a saber, Grierson e Wiseman, dispunham de argumentos que propunham uma relação do tipo “nós falamos de vocês para vocês” (NICHOLS, 2014). Esse documentário clássico nos daria a ilusão do domínio do saber (reflexivo) sobre o mundo, marcado pela voz assertiva, ou a famosa “voz de Deus”: abrindo mão da atuação e do roteiro, propunha representar a realidade como ela se apresenta, trazendo na fidelidade da imagem uma dimensão verossímil da vida comum mediada apenas pela câmera e quem a sustentava. Talvez por ser um dos primeiros, essa imagem clássica do documentário ainda permaneça tão forte na nossa cultura.

Em contraste com a definição de Rancière, parece que em documentários típicos, o real é levado para ser afirmado ou auto-evidente em vez de um problema ou pergunta. Em segundo lugar, as imagens servem a função de ilustração proporcionando a evidência visível para o que nos é dito. E em terceiro lugar, o documentário é considerado como sendo um gênero que, mesmo em sua forma mais chocante ou espetacular tende a dever seus prazeres ao seu "conteúdo", isto é, algo diferente da arte (BAUMBACH, 2010, p. 61).

A tradição documentária foi capaz de reconhecer suas fraquezas em tentar representar a vida como ela se apresenta. Grande parte dessa reconfiguração está na presença do autor na circunstância da tomada. Há dois casos de filmes sinfonia que são completamente opostos nesse sentido e ilustram bem o que queremos dizer. No filme *Regen (1929)*, só há imagem-câmera e o som que pontua o recorte emocional do espectador e propõe o ritmo da vida em Amsterdã, com a fluidez da água que escorre pelas calhas dos telhados e córregos da cidade. A imagem é poética e apaga a presença de quem a captura, distanciando o espectador do processo em que o filme foi feito. Diferentemente, no mesmo ano, Vertov põe um operador com sua câmera na mão capturando Moscou frente às suas lentes, o realizador está (oni)presente na circunstância em que as imagens são feitas e ele faz questão de mostra-lo ali, aproximando o espectador daquele processo maquínico e colocando intensidade na imagem.

As teorias sobre documentário são identificadas pelo menos em quatro estilos principais, propostos por Bill Nichols em "Introdução ao documentário". Antes de expor as diferenças dos quatro estilos, ele leva um capítulo inteiro para falar no que difere o documentário dos outros filmes. Diante da "impossibilidade" de definição objetiva do documentário, o autor inicia cuidadosamente dizendo que a "definição de 'documentário' não é mais fácil do que a de 'amor' ou de cultura. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário" (NICHOLS, 2012, p. 47). O que tenderemos a concordar, mantendo a posição de que não delimitaremos fronteiras entre ficção e realidade na ficção documentária, partindo do princípio que elas possivelmente existem, mas flutuam numa linha tênue, em zonas fluidas.

São esses os estilos: o documentário clássico que, transitando entre

as falas enunciativas do jornalismo, artes plásticas, publicidade e dramaturgia, estabelece-se inicialmente fazendo asserções sobre o mundo; uma escola com propósitos didáticos, utilizando o recurso da voz fora de campo geralmente arrogante; o cinema direto que prometia capturar fielmente os acontecimentos ocorridos na vida cotidiana, aumentando o efeito de verdade das imagens documentais, buscando uma espécie de transparência, sem muito contexto ou ajuda de comentários, permitindo que o próprio espectador tire suas conclusões; os filmes com discurso direto que usam entrevistas, ou personagens que dão testemunho diretamente à câmera com discursos em sua maioria reveladores, legitimando ou negando as imagens apresentadas; e um quarto estilo que podia apresentar todos esses estilos em um único filme, assumindo formas mais complexas, pressupostos estéticos e epistemológicos.

A esses estilos, Nichols apresenta seus modos enunciativos. Para ele não existe “tipos” de documentário, mas modos de enunciar, e são eles respectivamente: expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo e performático. Os títulos são auto-explicativos e se referem geralmente aos estilos predominantes, destacados anteriormente, porém nada impede – pelo contrário é cada vez mais comum – que haja vários modos enunciativos num único filme, principalmente no cinema contemporâneo. É o caso da série documental de Mark Cousins, *A história do cinema: uma odisseia*, em que o diretor pretende expor em uma retrospectiva de 15 longa metragens, uma provável e particular história dos 100 anos de cinema, usando voz off, trazendo uma estrutura clássica assertiva, porém com uma postura reflexiva sobre a importância do cinema no mundo e empregando muitas vezes de um tom poético para tratar da arte cinematográfica, usando entrevistas em um modo objetivo de responder questões mais pontuais, horas divagando sobre os tons de banco da neve. Propositalmente, Mark Cousins explora os modos do documentário, para dizer do cinema e mesmo não aparecendo diante da tela demonstra sua paixão pelas narrativas com imagens em movimento.

O modo comunica-se com recorrências lingüísticas aceitas institucionalmente e, com algo específico ao fazer documental, que é o emprego da voz do discurso de uma determinada maneira. Embora os modos não tenham surgido ao mesmo tempo, eles coexistem como formas de retratar o real, adotadas de acordo com as opções do realizador de adesão a uma ou outra tradição de produção de documentários. (LEVIN, 2010, p. 211)

A intensão de Nichols com a separação do cinema documental em modos, antes de delimitar metodologias ou construir hierarquias em volta de técnicas ou discursos, visa entender como esses filmes tentam falar conosco, ou melhor, como nós os entendemos e nos relacionamos com eles.

Como era de se esperar, será sobre a base do quarto estilo de cinema documental que desenvolveremos nossa pesquisa, também pelo fato de estarmos envolvidos nesse contexto cinematográfico, assim como Benjamin e Rancière em seu contexto revolucionário. Nosso cinema tem ambição de um filme que assume uma postura auto reflexiva e toma a liberdade de não ter um estilo próprio, de misturar entrevistas, a voz sobreposta do diretor, imagens de arquivo digitalmente manipuladas, tomadas do presente, reconstrução e encenação performática, ou seja, o ponto culminante na evolução das teorias do cinema documentário.

Por ironia, a teoria do cinema tem sido de pouca ajuda nessa evolução do documentário, apesar de sua enorme contribuição para a abordagem de questões relativas à produção de sentido nas formas narrativas. No documentário, a obra inovadora mais avançada extrai sua inspiração menos de modelos de discurso pós-estruturalistas do que de procedimentos de documentação e validação praticados por cineastas etnográficos. E, como influência sobre a história do cinema, hoje a figura de Dziga Vertov avulta muito mais que as de Flaherty ou Grierson. (RAMOS, 2005, p. 49)

A influência deixada por Vertov no contexto das vanguardas já não encontra tanto lugar no mundo contemporâneo, onde a arrogância do saber enunciativo e os métodos de encontro com o outro estão sendo ocupados pela postura de um sujeito ético e epistemológico. Sabemos que não há como falar de documentário e esquecer a importância de seus pioneiros, em que esses enfoques deram a Robert Flaherty, (*Nanook, o esquimó* - 1922) e ainda mais Dziga Vertov, (*O homem com a câmera* - 1929) o privilégio de desenvolverem as

técnicas através da imagem-câmera com habilidade de estreadores nessa linguagem que conhecemos como documentário, mas construindo uma poética em que a vida comum estivesse no centro de suas lentes demonstrando a capacidade política desse cinema. Em *Nanook* se experimenta um olhar poético e de etnografia reencenada da vida cotidiana dos esquimós. Flaherty percebe que o cinema é mais que um recurso antropológico, é um ato da imaginação. Do outro lado, já em defesa do olhar maquínico da câmera, Vertov em seu manifesto, enaltece o poder do cine-olho (câmera), como o único capaz de mostrar o mundo livre das inervações humanas, mesmo que em contrapartida manipulado pela montagem. Esses cineastas se destacaram por acertarem na medida que tentaria transformar a fórmula representativa mantendo uma narratividade criativa, e Vertov mais especificamente aparece como um paradigma conceitual nesse sentido.

Recorremos a alguns desses pensadores, teóricos e realizadores para nos posicionar em relação ao pensamento sobre cinema documentário contemporâneo, todavia não com intenção de encontrar bases gerais que deem sustentação para compreender a estética de gosto como é de costume das teorias do cinema, mas para redefinir seu movimento, do que escapa a essa lógica tradicional de asserções pressupostas, das hierarquias e suas funções e efeitos e fazer justiça à sua potência artística e à política construída pelo documentário.

Muitas das grandes figuras da teoria do cinema tiveram pouco a dizer sobre documentário exceto para repetir uma ou mais dessas limitações relativas à sua potencial artístico. Se a política do cinema são frequentemente procurados em documentário por causa de sua ligação com o real e os seus objetivos sociais e pedagógicos tipicamente explícitas, teoria do cinema e arte cinematográfica historicamente recuou de documentário, pelas mesmas razões. (BAUMBACH, 2010, p.61)

Rancière vem contribuir, nesse sentido, deixando de lado as definições mais canônicas de documentário e talvez as mais ingênuas, e as razões que fazem seus teóricos delimitar fronteiras entre o que é do papel da ficção e do que “sobra” ao documental.

Tudo isso para chegarmos ao pensamento de que o documentário,

por si só, não adota um conjunto fixo de técnicas. Entretanto, temos a impressão de saber que estamos assistindo um documentário ao nos deparar com um, pois parece adotar um conjunto de características comuns, que na contemporaneidade se reconfigura mas não perde sua forma enunciativa e de relação com o mundo histórico, sobretudo ao lhe dar com o ordinário.

O modo de enunciação constitui, portanto, o documentário como singularidade narrativa, dentro de sua transformação histórica. Nas diferentes abordagens que se debruçam sobre o documentário, há uma confluência em determinar a camada enunciativa pela sua característica em estabelecer enunciados/asserções/argumentos sobre o mundo. O documentário pode ser definido, de forma breve, como uma narrativa que estabelece enunciados sobre o mundo histórico: “assim vive Nanook”, “assim se entregam cartas na Inglaterra nos anos 30 (...)” (RAMOS, 2009, p. 163).

Fernão mantém a noção de que o documentário é um cinema dotado de uma função assertiva. Entretanto, essa noção é incompleta pois deixa de fora algo muito importante no documentário: a dimensão da tomada mediada pela câmera. É a presença da câmera que transporta o espectador para dentro da circunstância da tomada e é essa imagem intensa produzida pela tomada que explora a experiência da presença partilhada no mundo. A imagem-câmera e a potência fotográfica documental traz em sua presença muda signos que falam por si, resgatando um *medium* que nos põe em relação com a ideia de que *isto-foi*, por outro lado construindo uma significação própria diante do olhar.

Indiferente à função de dar conta da história, o novo modo do documentário se estabelece como uma fissura dentro desse processo histórico, propondo (re)cortar e (re)contar através da imagem-câmera num “parêntese” representativo de uma realidade possível, onde nós espectadores estamos inseridos, enquanto participantes do mesmo mundo.

De acordo com Nichols:

Nos documentários, encontramos histórias ou argumentos, evocações ou descrições, que nos permitem ver o mundo de uma nova maneira. A capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera compele-nos a acreditar que a imagem seja a própria realidade representada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história, ou o argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade (NICHOLS, 2012, p. 28).

Além dessas características, vai perceber Nichols, a linguagem documental desenvolveu uma “voz” própria, que está para além do estilo, encontrando uma maneira singular de nos falar ou de organizar o material que nos apresenta: “Nesse sentido, ‘voz’ não se restringe a um código ou característica, como o diálogo intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário” (RAMOS, 2005, p.50). A voz está para o discurso reconhecido pela linguagem documentária como um ponto de vista segundo o qual seu emprego é social, político e histórico, inscrevendo a postura do filme diante do mundo.

Todo esse resgate histórico sobre o documentário serve para nos colocar diante de uma arte que desorganiza os modos de fazer, as maneiras de ver e as relações com essas maneiras de pensar as imagens da vida, talvez sendo essa a maior importância na política documentária. Fernão nos alerta que devemos fazer o caminho inverso da construção da representação, através de estratégias desconstrutivistas. Não tornando estratégia a análise de imagens, mas como essas imagens nos afetam e o que se constrói daí.

As questões levantadas aqui sobre documentário partem da relação afetiva com suas imagens, ou seja, da noção de espectador e do que pode ele (nós) no contato com as fotografias dispostas no tempo costuradas por memórias do mundo partilhado. Pois, é claro que não podemos falar melhor de cinema senão na posição de amadores, o que também nos desobriga a adentrar em teorias construídas por realizadores e ou teóricos de cinema, que trouxemos aqui apenas para demonstrar o quanto que essa perspectiva criou poucas novas possibilidades. Visto que os filmes apresentados nesse trabalho partem do pressuposto “eu falo de mim para vocês”, ou dito de outra maneira que nos parece mais acertada, “as coisas falam através de mim”; modo enunciativo que pesa no argumento sobre filmes de conteúdo autobiográfico, transpõe uma tendência alternativa e crescente ao se pensar documentário que tem sua fonte no discurso pós-estruturalista.

Na realidade, a única “alteridade” que o pós estruturalismo não conseguiu pensar de modo satisfatório foi o outro de si mesmo. O único movimento em direção ao “outro” que não realizou foi o pensar-se a si próprio como radical alteridade em face do que lhe antecedeu e do que lhe seguirá. (...) O sujeito do documentário contemporâneo, visto dessa perspectiva, é um sujeito apequenado, para o qual resta o caminho reflexivo para afirmar-se. As necessidades éticas dessa limitação, com efeito, estão baseadas em fatos históricos concretos que levaram à sua constituição... (RAMOS, 2005, p. 181)

A desconfiança de uma posição assertiva sobre o mundo fez com que fosse necessário convocar um “corpo” que sustenta a presença sensível diante da imagem-câmera. As imagens do documentário autobiográfico ultrapassam sua função de visibilidade quando pretendem ser compreendidas por sua alteridade. Fernão encontra o ponto a partir do qual a tendência do documentário se volta para o “eu”, não num contexto puramente subjetivo, mas podendo tornar possível a posição do qualquer, levando a figuração do corpo-a-corpo com o mundo. Para isso, alguns procedimentos são reconhecidos por nós, entre eles o combate às metodologias que procuram estabelecer parâmetros de como devemos perceber o outro. Ele vai nos dizer que a solução à negação da posição do saber enunciator encontra eco na sobre determinação da subjetividade em primeira pessoa e na abertura do documentário para a sensibilidade dessa nova posição do particular.

Por isso, não adiantaria propor aqui uma definição do que seria o gênero documentário, diante das tantas discussões dentro do amplo universo possibilitado pela linguagem cinematográfica, e a desconstrução de suas análises parece a melhor alternativa para se encontrar com sua estética. O documentário apresenta uma alternativa ao rearranjar os problemas estéticos presentes na relação entre realidade e as ideologias do cinema de verossimilhança romântico, mantendo uma capacidade ficcional descompromissada com um possível efeito de realidade, por não apenas observar um real existente mas participar da criação desse real essencialmente potente.

A dissociação entre as causas de sua produção e os efeitos que provocam é uma das grandes potências políticas do documentário, quando revela a ideia e as ações de sua própria produção e, ao mesmo tempo, a

ignorância de não dominar a experiência do mundo pois está involucrado pela passividade das coisas pertencentes a ele. Que deixa livre imagens para tratarem do que parece indizível e dar a ver o invisível, como também assume discursos do que não tinha voz, muitas vezes não tendo relação direta com as imagens que passam na tela. Imagens não ilustram discursos assim como palavras não justificam ou descrevem imagens. “A coisa da arte identifica-se com a identidade, numa forma sensível, do pensamento e do não pensamento, da actividade de uma vontade que quer realizar a sua ideia e de uma ininteligibilidade, de uma passividade radical do estar-aí sensível” (RANCIÈRE, 2011, p. 159). Por isso, a política do documentário contemporâneo vai de encontro ao que prega toda uma tradição de teóricos, pois se constitui exatamente dessa dupla identidade dos contrários, de um saber e de uma ignorância.

Mesmo que os teóricos como Carroll defendam que o documentário é um cinema “sóbrio” e seu público seja diferenciado, pois geralmente quando alguém se propõe a assistir um filme, o documentário é escolhido por seu gênero. Nossa justificativa tenta passar longe de uma escolha por um gênero específico, ou pela defesa de um “cinema verdade” ou “de autor”, ou seja lá que adjetivos possa receber. Mas talvez reparar o próprio conceito marginalizado de documentário comum e (re)inscrever-se com o potencial estético de suas próprias imagens.

O documentário constrói o que Rancière chama de “estética do conhecimento” que é uma ‘redescrição e reconfiguração de um mundo comum da experiência’ através do qual o conhecimento e os fatos adquirem significados. (2000, p. 115) A questão sobre a política do documentário não deve ser sobre o seu poder explicativo, sua eficácia como uma máquina de entrega de fatos e informações, mas sim as formas de comunidade que estão implícitas nos regimes de identificação através do qual arte, fatos e política são percebidas e reconhecidas. (BAUMBACH, 2010, p. 67)

Que os filmes trazem fatos passados, realidades do mundo histórico, críticas e informações isso já é sabido, mas Rancière tenta revisitar a noção de documentário e perceber algo muito além do que está enquadrado na tela. Atentando para as formas que dão a ver o mundo e sua organização comum no

espaço e no tempo e como podemos perceber na arte esse material essencialmente político.

Dentro de uma visão pragmática, Bill Nichols desenvolve um conceito interessante para trabalhar com a ética do comum, para além do regime representativo-reflexivo.

Trata-se da evolução do quadro conceitual esboçado em *Representing Reality* e que caminha de mãos dadas com um estilo documentário de forte presença nos anos 1990, centrado na enunciação em primeira pessoa. A uma enunciação duplamente subjetiva acrescenta-se um estilo de forte presença poética, no qual os anunciados sobre o mundo são marcados por uma sensibilidade esteticista que se afirmam e se estampa como estilo. Longe do saber objetivo, esse enunciado turvado/poético volta-se para a fala ritmo e o discurso da poesia, valorizando formas imagéticas que distorçam a forma perspectiva da imagem-câmera (RAMOS, 2005, p. 183).

Sendo possível aqui destacar alguns aspectos, buscaremos tratar desse cinema documentário que faz uso de elementos fabulatórios junto à realidade e provocações para a construção de possibilidades novas do espectador se ver no mundo. Ou seja, será importante não apenas analisar o filme de uma forma particular, se possível abordando a relação que se estabelece entre o fazer (produção) do filme documentário, como ele se apresenta e o caráter estético e perspectivo que ele implica, seus modos de fazer, sua visibilidade e as relações que se estabelecem entre essas maneiras de pensar o filme documentário. Tudo isso a partir da ótica do filme autobiográfico, que nos conduz desde sua concepção, criando um vínculo com o espectador ao revelar o processo de construção do filme intimamente ligado a vida do seu autor.

Na visão prática de Nichols: o modo performático: “ênfatisa o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocação e afetos.” (NICHOLS, 2014, p.62). É pela capacidade expressiva do afeto que o documentário autobiográfico reivindica uma abordagem do mundo, essa posição do *Eles falam sobre eles para nós* constrói um elo de envolvimento com o espectador que vai além de uma representação

do mundo, já que partilha indícios de uma vida reconstruída pela imagem de uma memória e não por uma finalidade narrativa que conta uma história.

O surgimento do relato autobiográfico tal como o conhecemos hoje estaria ligado a literatura e a narrativa romântica, assim como a questões de visibilidade da vida ordinária que começou a se fazerem presentes nas ficções romanescas. No cinema, experiências autobiográficas podem ser reconhecidas desde os irmãos Lumière, sendo seus realizadores protagonistas de seus experimentos. De lá para cá, uma lacuna se formou durante a história do cinema, como percebemos acima, e só recentemente essa prática passou a ser tendência. “O surgimento de autobiografia em documentário está indissolúvelmente ligada a mudança do papel das políticas de identidade nos Estados Unidos que começaram na década de sessenta.” (LANE, 2002, p. 22). Porém, não se sabe ao certo onde essa prática começou visto que, na mesma época, identifica-se filmes autobiográficos em todas as partes do mundo.

Nesse sentido, um exemplo notável é o do cineasta Alain Cavalier, que, entre 1978 e 2009, realizou quatro filmes que compõem a série que chamou —Auto-retratosll, dentre os quais se destaca *Le Filmeur* (2005), no qual apresenta ao espectador uma espécie de diário filmado, ao revelar mais de uma década da sua vida e do seu trabalho a partir de imagens produzidas por si próprio. Outro caso de diário filmado é o do cineasta israelense, de origem judaico-brasileira, David Perlov. Seus diários resultaram em um projeto documental em seis episódios, com 52 minutos cada, financiados pela emissora britânica Channel 4 e filmados entre 1973 e 1983. Nesses filmes, o cineasta mostra seu olhar sobre o mundo, suas relações familiares e os universos judaico e israelense (COELHO e ESTEVES, 2010, p.20).

A grande maioria desses filmes aparece com conteúdos ligados a algum fato marcante na história dessas pessoas, como problemas nas relações familiares, doenças, afastamentos e reencontros, influenciadas inevitavelmente pelo contexto político que os levaram as condições que propõem contar e que nem sempre reconhecem dignas de um filme, sendo mecanismo de escape para suas situações.

A fabulação, no caso do documentário autobiográfico, parece ser um processo necessário para a narrativa de experiência pessoal, em que se cria uma memória a partir de elementos próprios da perspectiva de uma pessoa que sofreu

os efeitos da história que conta, estando efetivamente ligada a ela, e sendo ela mesma muitas vezes personagem principal dessa história. Numa invenção com o real, materializa através da imagem-câmera e do contato com os arquivos; transfigurando possibilidades de “dizer” com propriedade de emoções, sentimentos e ações potentes que a atravessaram, com o uso da linguagem documentária. Entendendo, assim, que a ficção faz parte da construção do documentário de forma distinta das narrativas de ficção, e não implica numa fórmula definitiva e/ou generalista.

No que tange à estética desses filmes, o recurso básico parece ser o uso de materiais de arquivo das mais diversas naturezas, não só no nível da imagem (câmeras super-8, 35mm, miniDV, etc), mas também no que diz respeito ao som e outras referências como cartas, gravações em fitas-cassete, gravações de telefonemas e mensagens de secretárias eletrônicas, álbum de fotos, etc. Ainda que em alguns desses filmes os diretores contem histórias de outras pessoas de suas famílias, eles se fazem presentes como personagens de uma narrativa que se articula ao redor das suas referências pessoais. Muitas vezes o que se vê é um diretor que se constrói como personagem a partir da história do outro – sendo que esse outro é alguém que declaradamente faz parte da sua vida. (Coelho e Esteves, 2010, p. 22)

O que nos dá um imenso material para pensar a estética do cinema documentário contemporâneo e o surgimento crescente de filmes documentais em primeira pessoa, que enuncia geralmente através de imagens de arquivo, digitalmente manipuladas, e uma articulação com as potências que atravessam o corpo do próprio autor. Godard foi um pioneiro nessa reconstrução de histórias com imagens heterogêneas, em *Histoire du cinema (1988-1998)*, em que reconta as histórias do cinema, com “frases e palavras ditas por uma voz ou escritas no ecrã. Trechos de romances ou de poemas, títulos de livros ou de filmes realizam amiúde as aproximações que dão sentido as imagens, ou antes, que de fragmentos visuais que fazem ‘imagem’” (RANCIÈRE, 2011, p. 49).

A experimentação dessas imagens dentro da linguagem documentária do cinema se estende à contemporaneidade e as propostas de se renovar dentro da própria voz do filme, transfigurando com os filmes de primeira pessoa, rompendo com a posição assertiva e vendo o mundo a partir de uma perspectiva particular que agora se põe diante da câmera, deixando claro suas experiências afetadas pelo mundo. Sem a imposição de um saber, a experiência

autobiográfica proporciona a possibilidade de conhecer o mundo de forma singular já que estar atravessado por uma vida ordinária.

Em meados dos anos 1990, o documentário “performático” passa a ocupar, como uma nova categoria, o topo da influente classificação dos “modos” do estilo documentário que Nichols havia elaborado no final da década anterior. A ética “performática”, se assim a ela podemos nos referir, vai, portanto, além da dimensão reflexiva, na trilha evolutiva que se afasta do passado griersoniano e da missão educativa. (RAMOS, 2005, p. 184)

Podemos perceber nos filmes do americano Alan Berliner, como *The Family album* (1988), *Intimate Stranger* (1991), *Nobody’s business* (1996), *The sweetest sound* (2001) e *Wide awake* (2006), uma grande expressão desse tipo de filme em que a narrativa perpassa o “corpo” do próprio realizador. Através de imensas colagens de home movie, Berliner reconstrói memórias de sua infância e família (pai e avô), em *The sweetest sound* experimenta ser um pouco “narcisista” e investiga a origem de seu nome, pensando na coisa que mais nos caracteriza, usando como dispositivo uma busca em todo o mundo por pessoas que tenha o mesmo nome que o seu, “Alan Berliner”, e ao fim convidá-las para um jantar. Por último, em *Wide awake*, o cineasta deixa um pouco suas origens e seu passado, para pôr sua insônia como tema do filme e refletir sobre o problema e a influência indireta desse no futuro do seu filho e na relação com sua esposa.

É evidente que as reconstruções são muito mais presentes em filmes autobiográficos, o que nos faz querer investigar o porquê dessa presença de uma memória sustentada por documentos e testemunhos como articulação com o “real”. Para isso é preciso entender o que é essa memória que encontramos nesses filmes.

A memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricos e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de conflitos de regularização... um espaço de descobrimentos, réplicas, potências e contra-discursos. (PÊCHEUX, 1999, P. 56)

Os conteúdos da memória se aproximam do documentário autobiográfico quando ambos jogam com ausências e presenças. A memória

seria a história que contamos a nós mesmos sobre um acontecimento, é a nossa invenção para fugir do esquecimento, e por isso há buracos nela, onde o sentido falta por interdição, tornando-a condição do dizível. A reconstrução de um acontecimento passado necessita, para se tornar lembrança, da existência de pontos de vista compartilhados pelos membros da comunidade e de noções que lhes são comuns. O filme, por outro lado, narra a vida de forma lacunar, evidenciando não o que foi vivido mas recortes e histórias, e a ficção reestabelece relações novas entre as palavras e as formas visíveis. A memória vem esburacar a realidade, produzir rupturas no dado.

Porém, ao nos deparar com o conceito de memória emprestado de Rancière, passamos a reconhecê-la como “uma obra de ficção”, e sendo assim, não seria mais o caso de entender o papel da ficção no documentário, mas da função dessa memória enquanto obra de ficção no cinema documental. Como essa memória se articula para produzir ficção dentro da linguagem documental, levando para a ótica do cinema autobiográfico, por ter nesses filmes pessoas falando de si, reconstruindo suas memórias, em meio a suas vidas particulares, dá-nos uma noção de que a realidade ali é muito mais intensa. Percebe-se como a memória articula modos de visibilidade distintos onde a linguagem heterogeneia do cinema constrói discursos e redescobre sentidos. Ou seja, que possibilidades de relação a memória estabelece ao constituir material e imaterialmente o filme. Sendo que “falar de memória é, de imediato, estabelece o paradoxo do filme”, defende Rancière. Ele acredita numa resignificação das imagens na construção de uma ficção histórica pelo cinema documental, ou seja, não se trata de conservação de uma memória, mas sim da criação de uma, a partir da perspectiva de um autor e o surgimento das relações provocadas no espectador.

Segundo Rancière, a liga que une ficção e realidade é a memória, por isso, ao seu entender, documentário não é sobre informação mas sobre memória, que não é experiência subjetiva do passado por um indivíduo e sim um arranjo sensível e de conhecimentos sobre o mundo. “O potencial do documentário não é desafiar as mentiras e distorções de fatos sóbrios, mas permitir novos tipos de histórias serem ditos criando novos mundos comuns heterogêneos às narrativas oficiais marcadas pela desigualdade” (BAUMBACH,

2010, p. 68). A intenção de Rancière, assim como a nossa é de trazer o documentário como uma ficção aos que não tem lugar nos grandes momentos da ficção romanesca, e dar a ver o invisível e a dizer o que antes não era ouvido. Nesse caso a memória entra como essa poética que da dignidade a qualquer um fazer parte da ficção.

O paradoxo do filme autobiográfico se instala ao entender que é preciso criar uma memória dos anônimos apresentados ali, pois antes, suas histórias não eram conhecidas. Como aparentemente não podemos falar de quem não conhecemos e o espectador não reconhece os personagens frente a tela é preciso criar uma identificação entre eles e o autor entre os dois. Até que todo um encadeamento de signos, imagens de arquivo, fotografias, cartas, depoimentos, vestígios relacionem o personagem com o mundo histórico com o qual nós compartilhamos. Por isso precisamos antes de apresentar o anônimo torná-lo reconhecível diante de sua identidade através de uma memória ficcional, e então o filme torna-se uma memória recriada daquele personagem digna de ser representada.

A construção de uma ficção da memória na imagem autobiográfica ignora as causas comuns e não antecipa efeitos, pois se constitui da evocação de uma poética própria que se mostra no contato com vestígios de uma vida qualquer, inédita. Berliner buscou essa ficção da memória em seus filmes autobiográficos ao se relacionar com sua família e consigo mesmo, Sarah com sua mãe, Petra de sua irmã... São muitos os filmes atualmente que fazem esse movimento.

A partir de agora, será pensada junto com as imagens em movimento do cinema documental algumas das questões levantadas nesse texto. Desde o problema de contar uma história, a ficção da memória, o testemunho, as formas de visibilidade nessas obras, pondo em diálogo os realizadores e a noção do espectador e buscando que política se constitui nesse postura emancipada do documentário autobiográfico. Dito de outra forma, dentro dos encontros inéditos propostos pelo documentário autobiográfico que as possibilidades de despertar capacidades inéditas se articulam na esfera do comum. Sendo a emancipação, uma ruptura com as maneiras de sentir, ver e dizer, ou como diria Rancière, “o

desmantelamento da velha divisão do visível, do pensável e do factível. (RANCIÈRE, 2012, p.47). São esses encontros com as memórias ressignificadas de Agnes Varda e Petra Costa que propiciam que nós falemos aqui, possibilitam pensar formas novas de comunidade do novo regime no qual a arte, os fatos e a política são reconhecidos e experienciados de uma nova maneira, e os traços da realidades são signos poéticos.

4. EXPLORANDO A AUTOBIOGRAFIA DOCUMENTÁRIA

Uma tendência importante no documentário tem sido a mudança de foco dada as estratégias, que passam do apoio a representações do mundo histórico, feitas por especialistas e autoridades, para o apoio a representações que transmitam perspectivas mais pessoais, mais individuais. Isso ocorre por volta de meados da década de 1970. Os filmes se voltam para tratar de relatos verossímeis, convincentes e comoventes, e ainda assim não são definitivos ou conclusivos. Rompendo com o modo expositivo, não têm mais a pretensão de passar um conhecimento, mas partilhar experiências de mundo, de vida e buscar a reflexão através de autoconhecimento, dizendo “de dentro” as potências do mundo comum. As melhores obras desse tipo conseguem unir relatos pessoais com ramificações sociais e históricas, munidas de experimentalismo e uma voz poética.

A construção desses filmes apresenta uma dinâmica, que Nichols compreende da seguinte maneira:

O cineasta começa com o que conhece melhor - a sua experiência familiar - e, dela, estende-se para o mundo exterior. Essas obras também adquirem uma característica comovente, graças à intensidade com que o cineasta aborda aspectos da própria vida. A franqueza e intimidade da abordagem contrastam dramaticamente com a aura de objetividade imparcial que marca documentários mais tradicionais. A própria subjetividade compele à credibilidade: em vez de uma aura de veracidade absoluta, temos a aceitação sincera de uma visão parcial, mas muito significativa; situada, mas apaixonada. (NICHOLS, 2014, p. 82)

Na medida que o autor se isenta de convencer o espectador, passa a conquistá-lo. Os filmes passam de uma dimensão aparentemente pessoal para se transformarem numa perspectiva “fiel” da realidade, no sentido que quando relata uma experiência assume a posição de elo entre contextos políticos, históricos, sociais e o contexto do espectador. Não que se comprometam a contar exatamente como o mundo funcionava no determinado momento de sua experiência, mas exatamente por mostrar-se contando da posição que ocupava no tempo histórico, não obrigando-se a ser preciso com informações, pois as

traduz com sua memória.

Como a escrita, vai nos dizer Nichols, o filme alivia o fardo de confiar sequência e detalhe à memória, dando-nos a sensação vívida de como alguma coisa aconteceu num determinado tempo e lugar. Por outro lado, a memória dos acontecimentos que se apresenta em grande maioria numa narração em voz *off*, serve ao espectador para interpretar o que está vendo no filme e a sua maneira de constituir narrativas sensíveis.

Os primeiros estudos trazendo a perspectiva da autobiografia no cinema foram pessimistas. Partiram da americana, especialista em poética, Elizabeth W. Bruss, em seu ensaio *Eye for I: making and unmaking autobiography in film*, publicado em 1980. Encontramo-nos com eles a partir da leitura de *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet*, de Philippe Lejeune. Segundo ele, a obstinação de Elisabeth W. Bruss buscou mostrar que a autobiografia era impossível no cinema. Para ela, a precariedade da expressão do sujeito, a questão da enunciação e do valor e verdade, do cinema por estar condenado as ficções, jamais seria capaz de alcançar forma convincente como faz a literatura.

Assim como Elizabeth²⁵, Lejeune tem seus estudos relacionados a autobiografia na literatura, e mesmo entendendo a intensão da americana, desvia de seus conceitos para defender o pondo de vista do cinema. Em resumo, ele vai esclarecer:

do mesmo modo que o cinema pode, filmando o presente ou utilizando fotos, atingir um valor de verdade, ele pode remediar sua relativa incapacidade de dizer “eu” utilizando a voz *off*. Pois o cinema autobiográfico existe. Se Elizabeth W. Bruss não encontrou, é porque ele é ao mesmo tempo recente e confidencial.

Elizabeth morreu dois anos depois de escrever esse ensaio severo e obstinado sobre a incapacidade do cinema fazer autobiografia, sem constatar a existência desse gênero de filme ou desenvolver seu olhar.

O cinema autobiográfico é uma realidade, tal como é praticado hoje, e não se adapta aos argumentos forjados por Elizabeth ou pelos puros conceitos

²⁵ Elizabeth W. Bruss, escreveu no fim dos anos de 1970 e não havia sido iniciada nessas redes confidenciais do “eu” underground. Ela teria ficado bem espantada diante da efervescência atual e, como eu, perturbada pela confusão “teórica” que essa efervescência ocasiona. (LEJEUNE, 2014, 269)

simplesmente transferidos da literatura. Para a perspectiva otimista dos cinéfilos, talvez ao cinema autobiográfico não caiba uma teoria, mas na prática ele existe. Utilizando a voz *off* e a câmera subjetiva, a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental. E cada vez mais forte para o olhar do espectador, a quem o traço “autobiográfico” tem apenas pertinência secundária. Sua nítida importância estaria pelo signo de uma mudança histórica: de evolução e expressão sensível do sujeito comum.

Esse “eu” que fala no filme tem o artifício da câmera de mão, que caracteriza seu olhar direcionado para o mundo. O que alguns encaram como narcisismo e outros como a ruptura dos grandes temas e personalidades detentores de uma voz. Sentimos a presença de um ser humano nos guiando para perceber sua forma particular de ver o mundo, e esse movimento estabelece uma cumplicidade. Mas cabe ao espectador que tipo de encontro ele pretende ter com o filme.

Varda, em *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), reconhece que “a câmera permite efeito narcisista, hiper-realista”, filma uma mão com a outra como que para expor sua fragilidade humana por trás das imagens que apresenta, e assim como os catadores que ela mesma filma, torna-se uma “catadora” de imagens.

(...) a realizadora posiciona-se também como uma catadora, mas que trabalha com uma matéria-prima diferente: como uma —recuperadora de imagens, exibindo as descobertas feitas pelo caminho, algumas filmadas com uma pequena câmera digital mostrada ao espectador logo no início do filme (LEVIN, 2010, p. 208).

O uso de pequenas câmeras de mão, típicas de filmes caseiros, permitem chegar mais perto das pessoas e das coisas, sem que a presença da máquina possa espantar ou inibir uma atuação natural. Funcionam como diários de bordo, mais do que como mecanismos de ação cinematográfica, e eliminam a passagem de uma compreensão comum do mundo para uma visão espetacular. A dinâmica afetiva da imagem autobiográfica passa de uma condição sensível à outra, rompendo com as linhas que separam os acontecimentos e seus efeitos.

Esses documentários que traduzem a experiência do “eu” parecem se

aproximar da perspectiva política e estética ranceriana de dissenso²⁶ entre o público e o privado, o particular e o comum, vida e arte, de forma a desenvolver expressões muito próprias na teia que interliga a política do anônimo num mundo partilhado. Assim como a visão do amator sobre as imagens desse cinema procuram subverter também a ordem lógica do que é percebido, pensável e dizível e de quem tem capacidade de perceber, pensar e dizer desse território comum, o cinema. Na visão de Rancière, essas formas de experiência estética, que encontramos na autobiografia, criam paisagens inéditas do visível, formas de individualidade e novas conexões com o mundo.

Buscamos com filmes documentários de conteúdo autobiográfico e estética experimental, dentro dessa lógica estética, uma reflexão sobre as maneiras de perceber e dizer desses filmes, que não segue a lógica representativa oriunda das tradicionais narrativas romanescas do cinema. Já podemos reconhecer, pelo pequeno percurso feito no capítulo anterior, que uma análise teórica não problematiza as questões desse cinema contemporâneo, que requer relações epistemológicas. Porém, percebemos também que, mesmo no mais experimental dos cinema, uma das dimensões essenciais do cinema é a narrativa.

Em *Narrativas sensoriais*, Philippe Dubois vem pôr “a questão da narração e do percurso do espectador”, nesse tipo de cinema que foge as narrativas convencionais. Sua questão é, como vê, ouve, interpreta e escreve esse novo cinema pela ótica do espectador? Ele supõe que ao menos a narratividade parece indissociável do cinema. E traz como referência Lyotard e o problema da questão do “desligamento do narrativo”, abordado em seu famoso artigo²⁷ *L'acinéma*, em que tenta definir um cinema experimental de puro gozo plástico.

²⁶ Suporíamos que não há nenhum mecanismo fatal a transformar a realidade em imagem, nenhuma besta monstruosa a absorver todos os desejos e energias em seu estomago, nenhuma comunidade perdida por restaurar. O que há são simples cenas de dissenso, capazes de sobreviver em qualquer lugar, a qualquer momento. Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência. (RANCIÈRE, 2014, p. 48)

²⁷ In *Cinéma: théories, lectures*, n° triple de la Revue d'Esthétique, Paris, Klincksieck, 1973, pp.357-369).

Segundo a leitura de Debois, essas novas narratividades propostas pelo cinema contemporâneo se comportam em certa medida na mesma lógica das instalações e exposições, que vão além da montagem, e percorrem o desenvolvimento narrativo da experiência frente a tela. Ou seja, coloca-se como uma questão do espectador no desenvolvimento e cumprimento da história através dos seus deslocamentos pelas imagens. O que temos é a ideia de um espectador-montador, na qual a trajetória deste, indo de uma tela a outra, funcionaria como o plano a plano do filme.

Os percursos se fazem à imagem da narração, diz Dubois:

da mesma forma que não encontramos mais narrações “simples”, os trajetos dos espectadores são raramente lineares. Em geral, tratamos com formas claramente mais complexas, frequentemente múltiplas ou fragmentadas, às vezes labirínticas. Narrativa aberta, percurso aberto e vice versa. (DUBOIS, In. Narrativas Sensoriais, 2-14, p. 148)

O espectador é convidado a construir relações, histórias possíveis dentro desses trajetos de dispersão; acrescenta ou incorpora dados mais singulares; propõe suas próprias configurações a partir do que ele vê, inventando seu próprio ritmo dentro do movimento das imagens que nem sempre estabelecem uma relação imediata umas com as outras, a não ser pela ligação com o autor. Parece que o conjunto da obra se organiza numa espécie de cadeia de signos e significações, mesmo que se entenda que o tema, as emoções e sensações predominam em relação à articulação da narrativa.

A autobiografia no cinema já é uma espécie desse exercício feito pelo realizador, também espectador do mundo. Seu produto artístico se encontra posto numa noção de que o espectador não está apenas diante das imagens. Ele as habita e é habitado por elas, no sentido de que o tempo/espço que elas ocupam no mundo é o tempo dele, que se constitui na relação com elas, as imagens. Esse tempo se dá na experiência cinematográfica e depois é reconfigurada no momento da escrita com o filme, com suas reminiscências. Os critérios técnicos e espetaculares que um dia fizeram a fama do cinema, a exemplo, da montagem e da plasticidade da imagem em movimento não necessariamente condicionam narrativas sensoriais contemporâneas. Essas são

convocadas pelo espectador a partir de suas referências para compor a sua própria história do filme.

O percurso do espectador de cinema, ou seja, seu “andar” pelas imagens é constitutivo no ato de perceber e pensar o filme, mas não se realiza de forma motora, diferentemente das instalações, tão exploradas por Varda e misturadas a seu cinema, no qual há de fato um movimento de andar físico do espectador na instalação.

Nesse princípio, Dubois questiona a distinção perceptiva entre instalação e cinema na constituição de suas narrativas sensoriais. Segundo ele, entre um andar e outro pelas telas expostas numa instalação, não se realiza continuamente o ato de andar-narrar do espectador. Nesse movimento a narrativa é constituída de intervalos para a distração do caminhar. Da mesma maneira não há uma condição totalmente eficiente e contínua no olhar-ouvir no filme, pois surgem “pausas” para constituir a narrativa pelo espectador do cinema enquanto as imagens estão sendo projetadas. Não há uma construção contínua da narrativa pelo espectador de cinema assim como pelo da instalação-exposição. Nas palavras de Dubois:

É o equivalente no espaço da intermitência na progressão do filme no cinema. O avanço do espectador, e logo da narrativa, é descontínuo, se faz por etapas: quando olhamos, escutamos, não avançamos; quando andamos de um ponto a outro, não olhamos não escutamos. A intermitência parece ser o dispositivo mais frequente (DUBOIS, In Narrativas Sensoriais, 2014, p. 154).

No caso dos filmes analisados na sequência, assumimos o risco de haver um fator que funciona como guia à experiência andar-narrar, ver-ouvir: a narração em voz off. Mesmo que muitas vezes não tenha relação direta com as imagens, a narração fora de campo pode direcionar ou trazer um tom “homogêneo” para o filme, melancólico ou cômico, aparecendo como um testemunho. O que nem por isso liga a intenção das autoras à constituição narrativa feita pelo público. Para muitos, essa narrativa torna-se enfadonha, cansativa e desconcentra ou quebra a ligação com as imagens.

Esclarecendo esses pontos, exploramos a escrita com o cinema

autobiográfico das realizadoras Petra e Agnes. Não adotando um padrão para a experiências estéticas com seus filmes, será necessário entrar num jogo proposto pela reconstrução de suas memórias pelo trabalho de construção ficcional, para que possamos inventar, com suas maneiras de dizer e seus modos de ver e partilhar o mundo, nossas próprias percepções.

4.1 Imagens dançantes - entre diários e rios

Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas.

Bechlard

Entre sonhos, realidades, fatos e poesias, Petra Costa estreia na direção com seu primeiro longa-metragem intitulado *Elena* (2012). O documentário brasileiro que despertou o interesse da crítica, dirigido por uma estreante, tem parte de seu plano de fundo no período de intervenção militar no Brasil e, no decorrer do filme, fica clara a influência que essa cicatriz histórica teve em sua vida, de sua família e conseqüentemente no resultado de sua obra. Porém, *Elena* teve sua história quase completamente rodada em terras norte americanas, mais precisamente na cidade de Nova Iorque, e traz entre muitas nuances a ideia de um “sonho americano” reproduzido pelo cinema e buscado por quem sofreu repressão política, artística e social.

Petra formou-se em antropologia pela Barnard College, faculdade livre de artes da Columbia University nos Estados Unidos. Assumindo o desejo de mudar o mundo através do cinema, vê-se inconformada com as teorias antropológicas que estimulavam um processo de conhecimento pela autorreflexão. Acaba fracassando em várias tentativas de fazer filmes pautados nas causas primordialmente de conteúdo social e político. Deixando de lado essa utopia objetivista, encontra na própria linguagem do cinema, no contato com uma câmera Super 8, e em suas questões pessoais, como se colocar no filme. Considera seu primeiro sucesso o curta *Olhos de ressaca* (2009), no qual trata de forma poética sobre a união duradoura de seus avós, no qual o conteúdo,

como amor, velhice e morte foram se mostrando nas sutileza das cenas, junto a própria linguagem do cinema.

Elena tem sua narrativa construída inicialmente a partir da montagem de tapes de áudio e vídeos de arquivo pessoais e de imprensa, em que a imagem da atriz Elena Costa é ressignificada por sua irmã, a própria Petra. A proposta do filme surge a partir da descoberta de um diário escrito por Elena na adolescência, que provoca em Petra muitas identificações com as suas “palavras, as angústias”; crises e experiências passadas por sua irmã mais velha e também o reconhecimento dessas em muitas mulheres na mesma faixa de idade, inclusive com sua própria mãe. A tríade invoca arquétipos femininos, as moiras senhoras do destino, a Pequena Sereia, Electra e Ofélia. Mesmo se tratando de um documentário de experiência pessoal, tem sua forte aposta em provocar debate sobre a questão dessa fase crítica da mulher, entre as depressões e as crises existenciais que permeiam o universo feminino.

Em um debate com João Moreira Salles sobre *Elena*, a diretora esclarece que, quando encontrou os diários de *Elena*, com 16, 17 anos, sentiu que não era um drama de Elena, não era um drama de Petra, era o drama de muitas jovens mulheres que não conseguem lidar com a intensidade das próprias emoções e se afogam. E isso poderia ser material para um filme. Mas foi num sonho onde Elena e Petra se confundiam que a ideia do filme surgiu propriamente. O que mostra mais uma vez o conteúdo se apresentando a partir de uma singularidade na vida da própria diretora. Que através das falas e gestos repetidos por Petra, Elena e a Mãe, vêm mesmo para confundir essas mulheres e nos confundir com elas, nos fazendo mergulhar juntas em seus desejos e frustrações.

O filme seria, à primeira vista, uma tentativa de Petra desconstruir e transformar essa aparente duplicidade que se criara entre as personalidades das duas (da irmã e a sua própria), em um filme documentário. E para isso, primeiro foi preciso descobrir “quem era Elena”, foi onde a vasta e riquíssima pesquisa de arquivo começou. Por muito tempo, nas palavras dela, “o filme foi se construindo como uma elegia”, e ai foi fundamental a entrada da roteirista, que ajudou Petra a se enxergar, e enxergar essa confusão como uma matéria digna de um filme,

além dos conflitos femininos já previstos e através disso achar uma fissura para se expressar enquanto Petra personagem o filme e desse universo feminino.

João Moreira Salles traz hipóteses de que os documentaristas não deveriam se colocar em seus filmes. Como comentamos na recente história da tradição documentária, havia uma certa obrigação de falar do mundo, em que você seria pequeno diante da história (regime militar, miséria, etc.). Como falar do próprio umbigo diante da grandeza desses temas? O que ele atribui a uma certa “maldição do documentário”, levando todos a reduzirem às temáticas polêmicas que ele aborda: “O documentarista tem que ter uma razão fora do filme. Seja pra denunciar, pra concertar, pra propor, pra ensinar, e as razões eram sempre externas a ele”. Vimos que a noção contemporânea de identidade busca reverter nesse contexto do “eu falo de mim para vocês” as maldições dos grandes temas relevantes ao homem, porém dentro da linguagem do documentário autobiográfico além do “eu” existe a expressão que o filme adota, mas também o olhar do público que não é mais de simples coletor de informações. Pois as coisas-a-saber são tomadas na relação com a memória do sujeito, dando lugar a uma identificação emancipada e não uma interação que visa aprendizagem.

Em relação ao documentário, segundo Nichols, forma-se um triângulo da comunicação: “há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público” (NICHOLS, 2005, p. 93). A maneira como o filme é apresentado e divulgado pode trabalhar a forma como o espectador verá ou não o filme. Isso pode filtrar, segundo ele, as interpretações que projetem histórias de experiência pessoal na história do filme. Filmes que se apresentam conservadores em sua forma, pressupõem também um certo conservadorismo político no seu conteúdo? No caso de Petra, ela afirma sua posição de quem acredita na “formação de uma obra coletiva”, acerca de temas que o filme provoca, mas que não começam nem terminam o filme. Em sua forma de se colocar, começando pela divulgação, lança ao espectador a pergunta que a inquietou: “Quem é Elena”? Deixando espaço livre para o público estabelecer relação com a nossa Elena, e não com alguma imagem imposta pelo próprio filme.

Petra responde a essa questão com imagens, sons e palavras. Enfaticamente, coloca “eu sou a mangueira e Elena é água”, colocação que está intimamente associada com toda a estética do filme, resgatando alguns elementos-chaves das imagens poéticas do filme, que não se limitam ao ver, mas também ao ouvir, ao sentir.

Ao sair do cinema, após a exibição, só se consegue pensar em recuperar o fôlego provocado pela inundação que seu corpo sofre na imersão do filme. A sala de cinema aos poucos vai se tornando uma espécie de aquário, seu corpo permanece submerso em um universo líquido, fluido e sensível de imagens que se movimentam projetadas entre ar e água. Num corpo-filme que nos mantém paralisados diante de suas imagens dançantes.

A mistura de texturas dos vídeos caseiros, desfoques de câmera na mão, as ordinárias de luzes de faróis, reflexos do sol na lente e na água ofuscando nossa visão, e entrevistas, são elementos que inicialmente assumem para o filme uma postura clássica da linguagem documental de investigação. Atrilados à uma estética própria, suposições e confissões ingênuas reúnem-se num trabalho de montagem, quase como numa colagem de diário, o que aos poucos transfigura para uma poética autoral, aproximando-se tanto ao ponto de agredir o real de tão expostas que são os sentimentos.

A câmera se mostra sempre presente, não só registrando com sua impressão muda, mas também atuando como personagem, apresentando a nós espectadores as ações e formas de pensamento decorrente da confusão dos fatos, como manda um bom registro audiovisual, mas que com a manipulação ganham potências significativamente novas. Outras horas a câmera funciona como um diário de campo usado para a pesquisa do conteúdo fílmico de Petra sobre sua irmã, trazendo intuições e um reflexo do próprio exercício de filmar. Desenvolve-se com esses elementos uma dimensão poética, mesclando-se a elementos ensaísticos, depoimentos de uma voz performativa do próprio corpo da diretora/personagem, uma forma lírica, muitas vezes trazendo a dramaticidade dos textos de teatro. O que para alguns pode soar muito “meloso”, falso ou excessivo, para outros o diferencial da obra é essa profundidade com que as emoções são exploradas até o último suspiro.

A questão teatral em Elena é algo muito forte e presente, visto que tanto Petra quanto a irmã eram atrizes. Talvez por isso, essencialmente a encenação nesse filme se faça como um dos elementos necessários para pensarmos como se dá o encenar no cinema documentário. Porém, não será possível nos deter nesse aspecto o quanto é necessário, visto que esse tema levaria para um outro trabalho de pesquisa²⁸. Podemos dizer, no entanto, que essa encenação é feita muitas vezes de forma direta, pela própria Petra de maneira performática, e por sua mãe nos testemunhos em tomadas de entrevista. Ainda, na montagem de cenas que refazem os caminhos por onde Elena passou, e outras representativas e metafóricas, como no caso das mulheres boiando na calmaria de um rio. A encenação está presente como objeto importante na forma como o filme incorpora a importância do teatro na vida delas, mas também como criador de possibilidades novas com o real, em que a ficção é a verdadeira arma na construção da memória do documentário.

As tomadas de entrevistas, da mãe e de um amigo de Elena, são curiosamente capturadas em *close up*, deixando marcas das expressões tão evidentes que chegam a incomodar pela proximidade. O teor dramático dessas imagens não tentam contar fielmente o que passou, mas talvez, mostra dentro de uma aporia que o testemunho não precisa argumentar em favor de uma verdade, nem convencer. Restando a imaginação subjetiva dos personagens diante da câmera, apenas transmite suas impressões afetivas do passado. Nunca necessariamente reconstruir um fato, mas construir versões de memórias.

Esse aspecto da memória Nichols apresenta da seguinte forma:

Esse ato de retrospectão, de olhar para trás, lembrando acontecimentos anteriores decorrentes do filme e fazendo ligação com o que está presente no momento, pode ser fundamental para a interpretação do filme, exatamente como a memória pode ser fundamental para a construção de um argumento coerente. Embora não seja parte do discurso retórico como tal, ela é parte do ato retórico total (NICHOLS, 2005, p. 91).

²⁸ Jacques Aumont, explora e desenvolve essa temática em seu livro *O Cinema e a encenação* (2008).

Nas falas da própria Petra há esse caráter de um resgate da memória, que é reconstruída e resignificada. O desenvolvimento do documentário cria com os testemunhos, as tomadas de arquivo, as gravações de vídeos caseiros, as fotografias de família, os recortes de jornal, e toda a pesquisa arquivista feita pela diretora, junto a um trabalho de montagem meticuloso, uma nova memória para a personagem Elena. A memória que deveria aparecer perante o espectador ou que só pode ser construída pelos sentidos novos de um olhar, para dar a Elena uma outra vida.

Na trilha sonora uma música repete como um mantra, *I'm sick with love, Touch me, I turn to water*. Numa tradução livre, diria “estou adoecida de amor, me toque e eu viro água”. Os espectadores de Elena, depois de completamente submersos em dor, adoecem junto com o filme. Mas, assim como as dores de Petra viraram água, com tempo, tornando-se memória, transfere-se para nós que assistimos a função de escoar toda essa água. Agora nós somos a mangueira por onde as águas de Elena passam. Nossa escrita o fôlego de vida após os “inundamentos”.

A estilística do filme *Elena* é extremamente complexa e detém uma estrutura autoral muito forte. Inspirada em trabalhos de Chris Marker (*La Jetée* - 1962), João Moreira Salles (*Santiago* - 2007) e Eduardo Coutinho (*Cabra Marcado Para Morrer* - 1985), Petra desenvolve a partir do seu olhar para o mundo e para a própria linguagem documentária, formas novas de fazer dessa mesma linguagem. Atrelando a delicadeza feminina com a ingenuidade de estrepante no campo do cinema. Recorre ao recurso de roteiro e fotografia dos filmes ditos de ficção, para transformar a própria voz do documentário, buscando equilibrar técnica e uma estética pessoal numa só obra.

Esse conceito de “voz” criado por Nichols, é crucial para entender o documentário autobiográfico. Não tem a ver apenas com a voz da “fala”, mas com a forma de manifestar criativamente o ponto de vista do documentarista em si, através de todos os meios disponíveis, seja numa organização própria de som e imagem pensada para o filme.

Portanto, a voz do documentário nos permite ver o documentário autobiográfico tanto como uma construção - a organização de som e imagem, como uma perspectiva de um mundo autobiográfico - e como um registro existencial de eventos, como privado e íntimo como às vezes pode ser, aponte para um mundo ontológico que leva seu próprio peso expressivo. (LANE, 2002, p. 24)

Encontramos estes aspectos em *Elena*: uma atmosfera fluida na narrativa, as metáforas com água e as referências teatrais da Ofélia do Shakespeare, da dança; brinca-se com a maquinicidade da câmera nos convidando a mergulhar num universo líquido que põe as imagens para boiar, dançando com o movimento da vida, a própria dança da realidade, que se articula num jogo entre o olhar da diretora que a concebe, as lentes da máquina, e o olhar do espectador. Dando a ver uma possibilidade infinita de sensações, reações, sentidos e discursos.

O filme traz uma ligação forte com o dançar. Petra desfoca os corpos: a preferência por câmera na mão, segundo ela, seria prioridade na estética do seu trabalho, para justamente trazer as “imagens dançantes”, como batiza, esse movimento inseguro da mão frágil, que treme, balança e perfura horizontes. Remete à sua memória de Elena dançando nas imagens de arquivo. Em contrapartida à liberdade da dança, adentra-se numa certa solidão que enxergou nos diários da irmã. Percebemos, ainda, outra característica dessa imagem-câmera, a de uma câmera-olho que mostra em sua superfície líquida a sensibilidade do olhar perdido que tateia o espaço e busca direção. O ato estético dessa câmera-olho faz sentir a intensidade do mundo, enquanto transbordam da fragilidade das mãos imagens que precisam dançar para existir, como se a potência dessas imagens precisasse sair do plano estável do visível.

Essa subjetividade da câmera na mão também conduz por um movimento que vai além dos fotogramas correndo pelo tempo. Porque é um movimento orgânico e múltiplo que mistura o fazer filmar, o fluxo da vida, a natureza que pulsa, no tempo e no espaço, que tanto nos sustenta no ar quanto nos faz flutuar nas águas. Permitindo uma leveza de movimentos puros, que a técnica e a linguagem documentária “definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidade dos corpos. Assim se apropriam dos humanos quaisquer, cavam distâncias, abrem derivações, modificam as

maneiras, as velocidades e os trajetos segundo os quais aderem a uma condição, reagem a situações, reconhecem suas imagens", explica Rancière.

A fotografia das imagens se constitui também de um jogo inconstante e vertiginoso de foco e desfoco, utilizando recursos, como efeito *blur*, algumas vezes excessivos nas tomadas. Tudo isso provoca no espectador sensações de identificação com as personagens: um sentimento de desorientação e a sensação da força se esvaindo do corpo. Provoca alteridade também através de nossos próprios afetos e memórias, nos fazendo sentir uma dor inconsolável.

São memórias represadas que confluem na criação de uma narrativa própria, fluida que nos carrega pela correnteza de imagens: fotografias sonoras, marcadas por uma voz que confunde e inebria, quando misturadas a gravações de fita cassete se faz perceber uma espécie de reverberação de ecos encontrados numa concha do mar. Dilatam nossas pupilas para que receba a luz do óbvio em forma sensível, como se acabássemos de sair de um abismo. Em alguns momentos metafóricos marejando a íris das lentes, em outros capaz de nos embaçar a visão diante da paralisia do encontro com cenas do tipo que expõe o documento de autópsia de Elena. Trazendo a informação fria, em letras datilografadas: "O coração pesa 300 gramas". Sem antecipar o efeito, estampando nitidamente na imagem, diz-nos silenciosamente, Elena que carregou tanto peso nesse coração, agora o tem leve. Essa passagem do filme nos remete aos 21 gramas²⁹, referente ao peso da alma, pela exata medida que perdemos quando morremos.

Elena é composto de poesia imagética que encontra na arte uma fissura na qual as imagens contam, soam, enganam, encantam e provocam o presente, e ainda articulam novos porvires. Essa dança das imagens que a poesia de *Elena* transborda, enquanto poesia não deve mais que prestar contas com o que seria da ordem da verdade dos fatos ou dos enunciados narrativos, já que a poesia se apresenta como um (re)arranjo dos signos da linguagem cinematográfica.

²⁹ 21 Gramas é um filme estadunidense de 2003, do gênero drama, dirigido por Alejandro González Iñárritu e escrito por Guillermo Arriaga.

O som em *Elena* se desenvolve com uma bela trilha sonora, o que reitera o teor emocional do próprio filme, afirmando o caráter dramático e contextualizando as imagens de arquivo, e ainda fazendo uso dos ruídos próprios das captações da tomada.

É um filme que acredita na possibilidade de ressignificar, tornar tolerável, um fato que é em si, polêmico, cruel e indecifrável: o suicídio. E acontece, por alguns instantes na duração do filme, uma ressurreição de Elena como personagem desse filme que revive através da voz, da imagem, da memória, dos elementos todos, e do corpo da própria irmã, Petra. Em um modo performático, como coloca Nichols, que “ênfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público a esse engajamento. Rejeita ideias de objetividade em favor de evocações e afetos”. (NICHOLS, 2014, p. 63).

Em última instância, *Elena* é um filme performático quando traz Petra Costa, atriz e diretora, falando de si, dos seus conflitos pessoais e suas angústias, mesmo quando traz a imagem da irmã. Petra é personagem principal diante da câmera da irmã Elena, que brincava de cinema dirigindo-a em cenas pela casa, e da sua própria. Em certos aspectos lembra o livro *A hora dos assassinos*, de Henry Miller, no qual ele propõe um “estudo crítico” da obra de Rimbaud e sua admiração pelo poeta para, no fim das contas, revelar-se como uma belíssima autobiografia, falando de si, de sua escrita, e sua relação com a poesia e com o mundo.

O documentário autobiográfico, visto a partir da ótica de Elena, torna possível também reconfigurar essa posição política do documentário, que dá voz a um ser político no sentido de devolver ao homem a propriedade sobre os problemas existenciais com relação ao mundo e aos grandes temas, tornando material para um filme aquilo que é mais delicado, pessoal e nos caracteriza como humanos. Recuperando toda uma dimensão afetiva e social necessária para que o espectador se relacione com a história, e se sinta parte integrante daquele mundo histórico, do qual o documentário trata com propriedade discursiva apurada. Por sua materialidade visual, sonora, heterogênea... pela fissura que provoca no espaço e no tempo, criando memórias.

O cinema documental autobiográfico, por ser esse “corpo”, que pulsa e canaliza em suas veias; signos, em fluxo constante, ora fluido, ora denso, segundo Rancière: “Joga com a combinação de diferentes tipos de rastros (entrevistas, rostos significativos, documento de arquivo, trechos de filmes documentários e de ficção etc.) para propor possibilidades de pensar” uma vida que não conhece “histórias”, por se tratar de situações abertas em infinitas direções, e não propondo ou orientando fins, mas um movimento contínuo feito de uma infinidade de micromovimentos.

4.2 Filmar uma mão com a outra - Entre fotografias e praias

Às próprias palavras tentaremos acrescentar o mínimo de ascensão que elas suscitam, convencidos de que, se o homem vive sinceramente suas imagens e suas palavras, recebe delas um benefício ontológico singular. (BACHELARD, 2001, p. 12)

Ao som do mar, sobre a areia úmida da praia, uma “velhota roliça e tagarela” filma a si mesma falando sozinha enquanto caminha de costas. No cenário de sua infância, Agnès Varda, que já foi Arlete, remonta sua vida num filme e um filme de sua vida, numa obra que mistura e se confunde com um tempo importante do cinema, da própria história do cinema. Confessa, entretanto, que seriam os outros e não ela, o tema de suas histórias e o foco de sua pequena câmera de mão. São os outros que a intrigam, motivam, interpelam, desconsertam e apaixonam. Por isso, nesse filme especificamente, que anuncia como seu último, parte do pensamento quase infantil de que “se abrissemos as pessoas encontraríamos paisagens.” Mas se a ela abrissem, encontrariam praias. (VARDA, 2008) Com esse mote, Varda constrói uma poética audiovisual autobiográfica e desconstrói a ideia do cinema documentário como condição assertiva sobre o mundo, procurando dar ao mundo seu olhar, novas ideias, cores e movimentos. A narrativa desmontada como um quebra-cabeças abre possibilidades pela via da memória, que só acontece nas margens do presente.

A noção de cinema é desconstruída pela diretora, pondo seu próprio cinema como referência, levando e trazendo imagens e palavras como objetos

numa feira de usados: onde se é preciso perder valor para ganhar outro, deixar de ser útil para adquirir novos usos e sentidos ao olhar alheio. Assim como leva para casa fotografias de anônimos, rolos despedaçados de películas, molduras sem tela, espelho manchado, relógio sem ponteiro dos antiquários, seja por onde passa, resignificando-os em sua sala, Agnes cata as imagens de seus filmes, dos álbuns de família, dos seus trabalhos com fotografia, dos personagens perdidos da história, de pinturas para montar sua paisagem fílmica. Nesse jogo é surpreendida por memórias que a provocam e por onde ela viaja. Na poesia, Manoel de Barros desconstrói os valores das coisas, “desinventa” objetos dando a eles funções novas, “desacostuma” o sentido das palavras. As “figuras verbais” inventadas pela poesia de Manoel na escrita são exploradas no cinema de Varda pelo jogo com as imagens, objetos e palavras da narração em voz *off*.

Da mudez do cinema à poesia foram mais de meio século. A palavra poética que Agnes explora em seu filme é apurada e gentil, muito diferente daquela voz *over* percebida como a voz autoritária dos documentários clássicos. A escolha estética por esse recurso dá um tom amigável e descontraído ao filme. Segundo Lejeune, a voz *off* entra como um fio condutor entre as imagens heterogêneas, alinhavando seus recortes, feito uma colcha de retalhos. Deixando de lado um texto previamente escrito, transformam a narrativa tradicional num espaço vivo, cheio de intervenções não programadas, respiros, autocrítica e humor.

No caso de filmes documentais autobiográficos, o ritmo da montagem com grande quantidade de imagens distintas pode provocar um certo desconforto e inquietação ao espectador, e é a narração em *off* com a voz do próprio realizador, que mesmo não fazendo relação direta com as imagens, dá uma ideia de continuidade e certo charme pessoal para esse tipo de narratividade contemporânea. Daí a sensação de envolvimento com o autor e com a história que ele convida a conhecer.

O caminhar de costas durante várias cenas do filme não é em vão, remete a um movimento que não vira as costas para o presente, e a diretora mantém seu olhar voltado para frente, para o instante por vir, no qual sua imaginação divaga. A própria ideia de andar que Agnes repete muitas vezes, de

costas, podemos correlacioná-la com o narrar. Sua relação com o cinema lembra a relação de Manoel de Barros com o poema, melhor dizendo, suas praias são como o quintal (pantanal) do qual o poeta fala. Ele tem como terapia literária desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse os mais profundos desejos, e para isso usa o olhar, a palavra e as coisas do seu quintal e delas faz verso. De fato, aos 80 anos, Agnes percebe que o tempo passou e ainda permanece passando, exceto nas praias que não tem idade, onde ela permanece andando, enquanto os ventos costeiros renovam a areia e as águas em ondas convocam a criar imagens poéticas novas.

No caso do filme de Agnes a praia é um lugar privilegiado para esse jogo criativo que interessa à cineasta: da recriação, evocadas pela sua paixão por enquadrar paisagens e o ordinário, em telas, fotografias, filmes, molduras e espelhos. A construção de uma instalação composta por espelhos que refletem paisagens da praia e reflexos dos reflexos dessas paisagens, capturados por sua câmera digital, e podem provocar uma reflexão colocada no filme sobre as limitações do cinema em falar “eu”, e que acabam sempre transbordando num caráter autobiográfico, num reflexo criativo das paisagens internas de quem realiza.

A dificuldade do cinema em dizer “eu” está sempre atrelada a certo narcisismo figurado na noção de que o “eu” fica enorme na tela, sendo preciso buscar outras maneiras de dizer esse “eu”. Os espelhos são uma das maneiras que Agnes encontra de se “autoretratar” no cinema, porém, ainda mais cautelosa não se põe diretamente no reflexo do espelho, mas sim as suas paisagens internas, as praias.

Como uma boa fotografa explora boas montagens, enquadramentos, profundidade de campo, ângulos, luz e a própria técnica da fotogenia para obter retratos filmados. Mostra a mise-en-scène se compondo e como consegue capturá-la onde quer que esteja. Muitas vezes usa a fotografia como recurso para explorar o índice da imagem e viajar de uma à outra como de um lugar a outro nos tempos possíveis do cinema. As fotografias, no filme, encurtam espaços e habitam tempos diversos, articulados pela montagem e ou pela sobreposição de narrativas.

A cineasta se reencontra com suas memórias primeiro em praias remotas da Bélgica. Nelas, o terreno de fronteira entre o horizonte de sua vida e a vida dos outros. Descobre que para falar da sua fascinação pelas pessoas teria, antes de tudo, que cruzar as praias que habitam a si mesma e em meio a essa espuma formada de lembranças que revelam as pegadas dos transeuntes à beira mar. Curiosamente grande parte dos cineastas que fazem autobiografias optam por falar dos outros, da família, de um parente, alguém próximo com quem teve conflitos, que se foram, estiveram ou estão ausentes.

Abre um parêntese: vejamos o caso de Maria Clara Escobar no filme *Os dias com Ele* (2013), em que o “protagonista”, o filósofo Carlos Henrique Escobar, ao ser entrevistado retruca as motivações que levaram Maria Clara, sua filha, a fazer um filme sobre ele e sua experiência com a ditadura, e mais profundamente, sobre a relação entre eles (pai e filha). Suscitando a questão narcisista sempre abordada e aparente nos documentários autobiográficos, a impressão provocadora de Escobar-pai é que o filme não seria sobre ele, mas sobre a própria diretora e a ausência de seu pai devido às prisões e ao exílio.

O filme foca na relação entre a diretora e seu pai. O problema da narrativa atravessa os traumas pessoais deles, principalmente relacionados ao sombrio período da ditadura militar, relações família-pátria e o público-privado que têm constituído o eixo de dezenas de documentários autobiográficos.

Maria clara se justifica quanto a provocação de Escobar, dizendo que a ideia é a construção de uma memória que ela não tem sobre sua infância distante do pai, ao mesmo tempo tentando reconstruir num tempo cinematográfico a imagem do país durante a ditadura, com os silêncios e afastamentos históricos/sociais que esse contexto político representou nas famílias brasileiras, a exemplo da sua própria.

Não se trata de revelar nada, nenhuma verdade histórica, mas mostrar um corpo em situação e uma câmera atenta às sensações nele inscritas e que dão sentido à sua atuação; mostrar a possibilidade de que esse corpo possa se sustentar no espaço vazio da falta – de um ente querido, de memória, de imagens, de documentos sobre a história recente do país; mostrar as sobrevivências e os espectros que rondam e afetam cada gesto, cada movimento, cada palavra. (FRANÇA E MACHADO, 2014, p.210)

Maria Clara lê os textos de seu pai sobre a experiência da tortura. A voz sobreposta ora por imagens de um vídeo de família onde uma criança caminha sozinha num parque (poderia ser ela ou qualquer outra criança) parecendo perdida dos pais, ora por uma cadeira vazia no jardim, mostram que as imagens não conseguem representar o passado de horror, e as palavras do sofrimento de seu pai não alcançam o silêncio dos que não sobreviveram. A reconstrução é apenas a sobrevivência dessa memória. O exercício narcisista e ao mesmo tempo poético da diretora provoca uma tensão que aproxima e separa naturalmente arte e vida. As imagens desses documentários formam um dossiê singular construído por inquietações que grita os silêncios velados por um período de interdição dos pensamentos, ações, fazeres e expressões. Como o filósofo Escobar reflete em seu depoimento do filme, as imagens não têm poder para dizer, as palavras muitas vezes se perdem nas metáforas, e os testemunhos nesses filmes se inscrevem como numa pretensão de verdade, mas se instalam na multiplicidade dos discursos.

Sobre a questão das manifestações de pluralidade nas obras autobiográficas, Lejeune, traz à relação entre o que ele chama de “modelo” e o autor, nesse caso mais precisamente no campo da escrita literária, na qual a possibilidade de criação embora espelhada na imagem de um modelo (os outros de quem Agnes fala), reivindica a manifestação pessoal de quem constrói o produto artístico propriamente. O filme, nesse caso, é sobre alguém, mas sobre a autoria de um outro alguém, o que parece revelar a autobiografia do autor por uma perspectiva particular, sobre o outro. Nas palavras de Jeune: “A vida de um homem pode muito bem surgir através da narrativa de um outro. Ou melhor: a fala ou a escrita do modelo podem ser coletadas e montadas por um terceiro.” (LEJEUNE, 2014, p.140) Esse terceiro fala em primeira pessoa, ou seja, “consome-se ‘eu’ alheio para alimentar seu eu próprio” (LEJEUNE, 2014, p.260).

Esses filmes autobiográficos usam um modelo que funcionam, à primeira vista, como um resgate daquele alguém que se foi, ou do próprio “eu” do realizador na ausência daqueles de quem fala. Mais que um resgate de memórias ou de um passado particular, são reconstruções, invenções de

presença, que possibilitam uma vida materializada pelas imagens criadas com o filme.

Fechando o parêntese e voltando às *Praias de Agnes*, nos créditos iniciais, lemos: “Um filme escrito e realizado por Agnes Varda”. O que já esclarece que a mesma pessoa que concebeu a ideia também realizou a obra, característica comum dos documentários. E que quer dizer, muitas vezes, que houve uma aposta pessoal na produção do trabalho, um envolvimento prévio desde a concepção do tema a um cuidado no acompanhamento de todo o processo, o que pode nos orientar diante da complexidade da construção desse tipo de filme que mistura várias técnicas e muita invenção, arquivos e imaginação. Podemos pensar nos espelhos estendidos na instalação da praia, onde Agnes (se) filma (n)os reflexos dos espelhos meticulosamente posicionados a desejo dela ao longo da areia. Ali temos alguém que assiste as imagens se construindo, fabrica-as e atua nessas imagens. Ator, espectador e realizador em um mesmo dispositivo e pessoa.

Noutro momento, porém, Agnes não entende muito bem o significado da reconstituição de cenas vividas por ela, feitas para o filme. Quando se depara com atrizes mirins reencenando um retrato do seu álbum de família, na qual brinca na areia, parece desconfortável, comenta com seu câmera enquanto a cena acontece que há uma dúvida quanto a remontar o momento, se realmente faria justiça a sua memória. O que só ocorre, segundo ela, por obra da magia do cinema, de um jogo com as imagens do passado, articuladas no presente.

Nesse sentido, não salvamos os elementos significantes das histórias para recontarmos, ou melhor, montarmos a nossa própria versão da história. Ao dizer de nós mesmos improvisamos, criamos mais uma possibilidade de existência dentro do tempo, a partir dos elementos da memória pelos quais somos tomados: E assim, cinematograficamente Varda traz a ideia de que a memória não é algo arquivado, inerte, o qual acessamos. As memórias são ativas, sempre em movimento, prestes a serem atualizadas em um exercício brincalhão com espelhos, ou escrevendo o nome na areia da praia. Parece que as imagens do filme são tomadas por memórias no jogo com a câmera, as instalações e o testemunho de acontecimentos, não acessadas. As recordações

esvoaçam à nossa volta como uma nuvem de moscas desorientadas, pedaços desordenados de memória, desabafa Agnes.

No entanto, o encontro com “pedaços desorientados de memória” e com elementos circunstanciais do presente permite explorar nos entrecortes, colagens e elipses não a obra de uma vida, nem a vida de uma obra, mas a relação entre arte e vida, com auxílio da invenção, exercício de sua própria potência expressiva. Uma forma narrativa particular e humana de digerir as transformações do mundo e produzir deslocamentos dos discursos já dados. Esses discursos, segundo Foucault, estão sendo controlados, selecionados, organizados e redistribuídos por procedimentos que teriam a função de julgar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório e sua indesejável materialidade. (FOUCAULT, 2009, p.9). A saída seria desenvolver dentro das hierarquias já produzidas uma rearticulação de posições, lugares, tempos, vivências... o cinema documentário com sua linguagem heterogênea, a tensão entre as narrativas dramáticas e a experimentação, poderia possibilitar esses rearranjos estéticos e políticos.

Varda, por exemplo, não desenvolve uma investigação acerca das histórias que a interessa, nem procura metodologias e técnicas precisas para transmitir conteúdos, informações ou obter resultados na tela de seus filmes. Seu cinema é orgânico, a invenção emerge das experiências sensíveis que viveu e das vidas que perpassaram suas praias desertas, repovoadas de sentido no reencontro e nas formas novas de vida que as imagens e as palavras dão a ver. Não há investigação ou doutrina a ser seguida, como uma correnteza de normas e um curso de procedimentos, mas há por outro lado possibilidades novas, como bolhas de ar que estouram na superfície ou se unem produzindo espuma, sem deixar a materialidade da água, mas dando a ela uma vasão livre, sem que haja córregos a seguir. Essas possibilidades de vida são suscitadas por ela pelo mergulho em suas paisagens, onde inventa existências, pensa simbolicamente, no rearranjo de imagens, cheiros, sons, texturas, ideias de partilhar o comum.

Em *As praias de Agnes*, cada lugar tem sua luz própria, seus contornos, seus encontros. Tudo é uma caixa de surpresas. Sua equipe entra numa reveria, num imaginário do qual nada sabem. A diretora conduz tudo como

um maestro, mas por vezes para aproveitar um detalhe que muitos jogariam fora, como uma verdadeira “respingadora”. Nas palavras da cineasta: “No filme, mostro pequenas coisas, algumas podem não ser importantes, mas a verdade é que não sabemos o que é importante. São essas coisas aparentemente sem importância que fazem a matéria e a textura da vida”. Quando seu assistente de câmera lhe filma na praia com as mãos ocupadas por um espelho velho que compõe a instalação, o lenço que deveria aquecer seu pescoço esvoaça em direção ao seu rosto, num momento embaraçoso e cômico. Porém, aos que esperam a diretora gritar “corta”, surpreendem-se quando faz poesia daquele momento, dizendo: “quero ser filmada em velhos espelhos manchados, velada por lenços”.

Essa atitude ousada de Varda demonstra a capacidade política dos indivíduos comuns de se apropriarem das circunstâncias, palavras, imagens e formas de sua própria vivência e tornar esse material possível de contribuir na reconfiguração do mundo que vivemos. A busca por uma estética do singular, na insistência em precisar os detalhes, vestígios, texturas, cores, silêncios, na desconstrução do pré existente e na evidência do invisível que esse cinema de autobiografia alcança uma dimensão impessoal das imprecisões e sensações. Preocupando-se menos com as coisas em si e mais com a relação entre elas, com uma (re)apropriação da imagem cheia de significações já estabelecidas, afim de dar a elas outras novas. Tal qual o poema, esses produtos audiovisuais estão pouco preocupados em convencer o espectador de alguma verdade, sua poética é uma desestabilização de ideias, e por isso muitas vezes se confunde dentro da sua própria construção.

É importante, neste sentido, ressaltar mais uma vez a narração em off feita por Agnes e por tantos outros em seus ensaios autobiográficos. Pode parecer banal, mas é algo que até bem pouco tempo inexistia na tradição do cinema documental e logo se tornou tradição desse gênero. Curiosamente Varda parece não se preocupar com uma ideia de uma homogeneidade do estilo, nem com a totalidade dos objetos, pessoas e espaços que retrata, fazendo escolhas algumas vezes arbitrárias. Deixando de lado uma série de elementos representativos para divagar sobre coisas aleatórias, como faz com o desenho

do mofo formando seu teto e como ele se transfigurou numa pintura abstrata. É natural que o cineasta se depare com inúmeras situações paralelas que, mesmo interessantes, não se relacionam em nada com o assunto central do filme. Varda se deixa levar por elas, o que para alguns pode ser um problema e, para outros, a beleza do filme.

Por detrás dessa aparente “ingenuidade” da cineasta, que nos lembra mais uma vez o poeta Manoel de Barros e sua predileção por coisas “desimportantes”, Agnes Varda também revela suas influências, que como as do poeta que leu Baudelaire, Rimbaud, Borges e cita pintores como Paul Klee, Magritte e Miró, não são nada modestas. A formação na Ecole du Louvre, onde teve contato com pintores clássicos, a saber Philippe de Champaigne e Cézanne, e os livros de história da arte que trazem um diferencial na estética dos filmes de Agnes. Seu amor louco, contudo, veio pelos pintores surrealistas e poetas como Rilke, Prévert e Brassens. Com eles compõe suas paisagens internas, conseguindo refúgio do embaraço que era sua relação com os homens e se abrigando nas artes plásticas e na poesia como um naufrago do vento costeiro. Agnes se filma no ventre de uma baleia construída como instalação na beira da praia, na segurança de uma prisão, encontra em sua mente criadora a liberdade com a qual poderia estar livre em qualquer lugar. Feito Jonas na barriga da baleia, lembrando as aulas com Bachellard, na Sorbonne.

Outro aspecto interessante quanto às referências da artista que possam justificar seu cinema, diz respeito a sua formação. Agnes Varda cursou filosofia durante dois anos, até os 25 anos. Confessa ter visto 9 ou 10 filmes e nunca ter ido a escola de cinema ou trabalhado como assistente de algum diretor. A imaginação e o atrevimento foram suas técnicas para fazer filmes, além de aliados importantes em sua trajetória.

Seu primeiro filme, *La Pointe Courte* (1954), precursor da Nouvelle Vague, foi inspirado em um romance de Faulkner, *Palmeiras Selvagens* (1939), mostra os encontros e desencontros de um casal em uma vila de pescadores. Sua ideia era fazer a estrutura do seu filme como no romance que apresenta duas narrativas diferentes dentro da mesma história, alternadas por capítulos sem nenhuma ligação aparente. Iria, portanto, alternar as sequências dos

pescadores com as do casal... Duas narrativas, cujo único ponto em comum era o local: Pointe Courte. Há uma terceira narrativa, oculta, que se instala numa dimensão autobiográfica. Nessa mesma vila que serve de cenário para seu filme, Agnes viveu sua juventude. Na produção, foi acompanhada por amigos, técnicos e artistas famosos. Seu filme era também uma crítica aos romances das grandes bilheterias, e contou com o auxílio de Chris Marker e na montagem a postura clássica de nada mais nada menos que Alan Resnais (*Hiroshima mon amour*). Entretanto, seu filme não “rendeu”, mas não por culpa deles, defende a diretora.

Nesse sentido, as histórias da sua vida se misturam com as de seus filmes, o que em certa medida mostra um amadorismo brilhante em sua carreira e uma liberdade criadora. As maneiras de produção sensível dos produtos artísticos, sua visibilidade e as formas que os espectadores se apropriam deles não necessariamente se encontram numa mesma ordem política. Os espectadores já trazem suas próprias referências e intenções ao se relacionar com esses produtos, e é pelo afeto que as sensibilidades parecem se tocar nesse cinema que entrecorta referências, citações, experimentações, instalações e performance, perdendo sua funcionalidade pedagógica e a antiga ilusão revolucionária da arte engajada. Esses filmes deixam de ter seu foco numa história única, mas na pluralidade de linguagens, sentidos e signos que dialogam ganhando uma dimensão subjetiva, deixando de antecipar efeitos. Mas, por outro lado, não deixam de influenciar pela vasta erudição que carregam, chegando a despertar interesse aos mais curiosos e enfadar os mais desencanados.

Rancière vai trazer um aspecto relacionado a certa arte política, que segundo ele não passa diretamente da visão do espetáculo à compreensão do mundo, dessa a uma decisão de agir sobre ele. Passa de um mundo sensível a outro. Em suas palavras:

O que está em funcionamento são dissociações: ruptura de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas (RANCIÈRE, 2014, p. 67).

Dos filmes de proposta política profunda, como foi o caso da Nouvelle Vague, aos de autobiografia como o último filme de Varda, postula-se eliminar qualquer espécie de mediação entre a produção de dispositivos cinematográficos e a alguma proposta de transformação das relações sociais. Pois esses filmes não se apresentam como mediadores, produzem diretamente relações com o mundo comum, num jogo de modos novos de encontros e invenções de relações. O cinema documentário autobiográfico vem contribuir com uma vontade da arte política própria desse regime estético de subverter os elos sociais bem determinados e o simbolismo do sistema. A realizadora partilha conosco o seu gosto em filmar o ordinário, transformando-o em algo de extraordinário evidenciado por seu olhar mediado pela câmera. A câmera de Agnes nos mostra que ela, a realizadora, é apenas mais uma forma de ver o mundo.

Mais alguns aspectos das paisagens internas percorridas por Agnes possibilitam encontros profundos com as coisas do mundo, abordados de um olhar de dentro. Tendo vivido o período de ocupação da França pelos alemães durante a guerra, ela traz o silêncio de um tempo barulhento na história. Dentro de sua casa não se falava a respeito dos conflitos. Numa espécie de resiliência, lembra dos poemas de Mallarmé e dos biscoitos vitaminados que recebia. Diferente das abordagens sobre os horrores da guerra espalhados em tantos depoimentos ao longo da história, ela recorda as pessoas vivendo o dia a dia.

Seus filmes reivindicaram a potência da imagem, a palavra, e a poesia em detrimento da continuidade de uma narrativa tradicional. Funciona como um método de acesso à experiência humana em sua relação mais íntima (política). A energia da vida passa pelo filme e pela própria energia da realizadora, que para olhar o espectador vê a necessidade de olhar diretamente para a câmera. Partilha com Marker a opinião de achar ridícula a regra tradicional das escolas de cinema em que as pessoas não devem olhar para a câmera ao serem filmadas falando. Olhar para a câmera no cinema performático é como olhar nos olhos do espectador.

Em um quebra-cabeças a realizadora tenta reconstituir suas paisagens internas no cinema, mas a verdade dos quebra-cabeças é que

enquanto os montamos, algumas vezes faltam peças. Mesmo quando os completamos, existem brechas entre uma peça e outra. Nos filmes, como nos quebra-cabeças há um espaço neutro preparado pela ficção por onde transita o visto e o ouvido, as posições e os lugares, o invisível e indizível, o pensado e o imaginado. Concluídos, faltando peças, indefinidos, como é a vida de qualquer pessoa, são recortes que jamais podem reconstituir toda uma memória de vida, porque a memória é em si cheia de vazios.

É nítida a ideia de fragmentação correspondente a certos aspectos da memória no filme de Agnes. Numa cena onde contempla a própria exposição fotográfica após a vernissage, flashes, entrevistas e autógrafos, chora frente aos retratos dos amigos já todos mortos. Entre o papel da artista que expõe sua arte e recebe elogios à pessoa que sobreviveu para contar a história de seus amigos mortos, a fotógrafa procura deixar esses espaços entre uma imagem e outra, entre uma palavra e outra, para que se reconstrua no olhar dos apreciadores presentes uma memória nova deles. Que não mais a dela que relembra e descreve as cenas de cada foto, mas dos que veem nelas apenas objetos de arte numa exposição.

O ruído do mar presente no som de fundo e o rangido dos pés passando na areia da praia, horizontalizam a experiência de mar que todos nós tivemos um dia ao caminhar pela praia. Ver Agnes filmando a si mesma em lugares onde viveu a infância e juventude, é como ser cúmplice do direito que a toma de devolver algo àqueles lugares, ou melhor, pintá-los com cores novas, já que em suas fotografias de família estão em preto e branco ou desbotados.

Criando uma poética própria de cada paisagem interna, sua e dos outros, a exemplo da vila de pescadores, onde viveu e gravou seu primeiro filme: monta uma reunião de família puramente cinematográfica entre um ator há muito falecido (que participou das filmagens de seu primeiro longa) e os filhos dele, ambos já com seus 50 anos. Num projetor colocado sobre uma carroça empurrada pelos filhos, exhibe imagens recentemente descobertas do pai deles, registradas pouco antes da sua morte durante as filmagens de *La Pointe Courte*. Essa bela cena sublinha a intimidade incomum que os filmes de Varda alimentam com seus personagens e situações, deixando claro ao mesmo tempo a visão do

cinema da cineasta como um ato essencialmente generoso, um compromisso com o mundo, a partir do qual deseja dar algo de volta para as pessoas e lugares que a inspiram. O que liga esses lugares do presente com os do passado são o mutismo das imagens e o silencioso olhar do espectador.

Quase sempre no plano de fundo das tomadas ou entre o personagem e a câmera de Agnes vemos, curiosamente, uma tela, moldura, porta, janela, espelho, fotografia, algo que faz um enquadramento do que está em foco no plano, formando uma pintura de técnica mista com as coisas que compõe a cena. Essa imagem se repete em vários momentos do filme e intriga. É como se desse “quadro” os personagens, as coisas e ela própria que aparecem na tela do filme, muitas vezes, saltassem da tela tal qual um efeito 3D. Lembrando com sutileza a cena clássica de *A roda purpura do Cairo* (1985), em que o personagem escapa da tela para viver na realidade ao lado de sua espectadora. Mas para nós espectadores, permanecendo sempre enquadrados na tela na qual vemos o filme.

Os personagens de *As praias de Agnes* “vazam” o enquadramento do fundo ou exploram a profundidade do enquadramento que fica entre eles e o da nossa tela (computador, tv ou cinema). Percebemos na estética de *As praias* que tudo é muito quadrado, enquadrado, sempre compondo telas, dentro de telas, molduras, mosaicos ou álbuns de fotografias e figurinhas. Seu último recurso “infantil” de colecionadora de imagens é capturar sua mão apanhando os caminhões na estrada.

Todo o filme é sentido como uma instalação. Nos sentimos livres para ir de um lado pra outro e inventarmos nosso caminho de leitura das imagens dispostas. Na sua casa coberta de películas por onde entra luz do sol (o cinema), nosso olhar se comporta feito os raios, penetrando a película, procurando brechas, vazios deixados propositalmente por ela entre as imagens e palavras. Às vezes habitamos essa casa chamada cinema ou somos habitados por ela, um visitante que fica tanto tempo que começa a se comportar e incorporar as sutilezas do cotidiano daquele lugar, que é nesse caso o próprio cinema. Dar-se a liberdade amadora de abrir parênteses dentro de parênteses, fechá-los ou deixá-los abertos para que as histórias se misturem. A instalação fílmica de

Agnes sustenta nossa autonomia de montar nosso quebra-cabeças, fazer nosso próprio percurso, produzir nossa narrativa conduzida pelas emoções e sensações provocadas pela experiência embaralhada do seu cinema.

5. QUANDO SOBEM OS CRÉDITOS

As imagens que se moviam logo geraram comentários, ecos: uma vez que alguma coisa foi registrada e depois mostrada, convém que alguém acuse sua recepção.

Baecque

O título dessa pesquisa carrega uma interrogação: “O que pode o espectador?” Nas primeiras frases do capítulo introdutório algumas outras questões foram levantadas. Algumas sem intensão de uma resposta assertiva, outras como provocações que mereceram espaço para uma reflexão no desenvolvimento do texto que se seguiu. Mas todas partindo da prerrogativa de um novo olhar sobre o mundo, um olhar da condição de espectador (não só de cinema) que somos. A partir dessa perspectiva, inúmeras trocas e rearranjos que se criam e evocam formas diversas de pensamento e percepção ligadas ao campo do sensível.

Em virtude dos aspectos suscitados na proposta inicial desse trabalho e as ambições que nos conduziram ao desenvolvimento da pesquisa, grande parte dos caminhos traçados aqui foram fruto do imprevisto que assalta a criação de uma narrativa sensível inventada na relação com o cinema documental autobiográfico. Os deslocamentos promovidos pela experiência da cinefilia ganharam espaço, quando confrontada com os afastamentos do exercício metodológico de expressar filosoficamente com o cinema dentro do âmbito acadêmico.

Mesmo que falar do cinema fosse importante, ainda mais importante tornou-se pensar como escrever com o cinema e não sobre ele. A forma de olhar as imagens, a maneira de dizer delas e a posição do espectador estariam associadas a uma cultura do cinema, que não presta contas às bases teóricas e históricas de uma evolução técnica, científica ou discursiva dessa arte. O trabalho consistiu, no entanto, em inventar um olhar a partir das distâncias potentes para a construção do conhecimento pelas imagens.

Foi então que a cinefilia se instalou nas brechas desse problema que é tratar de cinema a partir de uma aproximação estética. Os vazios deixados pelo cinema e pela filosofia deram espaço à constituição de uma escrita amadora com

filmes, explorando a capacidade de qualquer um olhar, pensar, dizer, ou seja, criar uma relação nova com o mundo comum. Porém, nesse caso, até mesmo no exercício clandestino de uma escrita com filmes, não seria possível deixar de lado todo o material bibliográfico que acompanhou a construção de um pensamento e um posicionamento com o cinema.

Portanto, a escrita da cinefilia, assim como sua prática assídua de frequentar as salas, é por um lado marcada pela erudição e a acumulação de um saber, tomando emprestadas as próprias armas da cultura acadêmica, e por outro oriunda de um círculo clandestino, de uma obsessão pelo complô, de um tráfico que recicla esse saber, essa prática de espectador, e o transforma numa contracultura provocadora (BAECQUE, 2010, p. 44).

A escrita do espectador amador de cinema vem mediar disciplinas (cinema, filosofia, literatura), mas não estando necessariamente subjugada a nenhuma delas, assegurando um certo distanciamento, ao mesmo tempo que evoca um desejo íntimo de proximidade, mantendo a tensão entre elas. Entre a aproximação da construção de um relato sensível e a distância à escrita crítica. Longe de fazer síntese, a cinefilia é a maneira encontrada para desenvolver o problema do ver, ouvir, pensar e dizer com o cinema. Ela chega como um prolongamento que nasce da articulação entre esses intervalos, no vazio entre eles, “nos vazios, que a relação entre cinema e filosofia evita cuidadosamente preencher, que reside precisamente o espaço do leitor ou do espectador, o espaço de autonomia” (IZERILLO, 2013, p. 3). O próprio espaço onde pretendeu se instalar a cinefilia e nossa posição crítica dentro desse trabalho.

A relação, ou melhor, a tensão entre a filosofia e o cinema, o vazio cuidadosamente mantido entre eles, cria um espaço para o espectador do mundo. “O espectador é aquele que vê e, por conseguinte, participa nas transformações do mundo que o circunda, no qual está imerso de uma maneira longe de ser superficial” (IZERILLO, 2013, p. 4). A proposta de pensamento a partir do olhar íntimo do espectador de cinema ensaia o entendimento de uma fuga da homogeneização das maneiras do ver, ouvir, pensar e dizer do mundo, partindo da experiência sensível com o filme. Entender a posição do cinéfilo, do

olhar desse espectador amador de cinema é, por conseguinte, problematizar também o olhar comum do espectador do mundo.

Dito em outras palavras, o poder do espectador através da sua abstração é uma maneira de opor possibilidades distintas entre o visível, o pensável e o dizível, criando maneiras novas de dar a ver o mundo, já não submetidas a hierarquias e posições de teóricos e especialistas. Explorar a questão do espectador é entre outras formas, dar a ver uma transformação de perspectiva que rompe com as normas pré-estabelecidas pelos discursos institucionais. Essa performance do espectador, Rancière deu o nome de emancipação.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual (RANCIÈRE, 20014, p. 17).

Reconhecemos na postura política do cinéfilo, em seu amadorismo que “engendra ritos de olhar, de fala e de escrita” (BAECQUE, 2010, p.36), uma performance emancipada, o que pode nos dizer um pouco sobre uma invenção do olhar para o cinema e para fora dele. Sendo a cinefilia “o amor pelo cinema, uma cerimônia de sensações e paixões desencadeadas por um filme” (BAECQUE, 2010, p. 411), a escrita cinéfila seria um diário íntimo partilhado com a comunidade dos espectadores. “Se analisado a partir do espectador, o cinema tem então o poder de instituir uma condição de igualdade que torna possível uma experiência singular, de caráter ao mesmo tempo privado e público” (IZERILLO, 2013, p. 5).

Para explorar com profundidade o conceito de cinefilia tivemos que nos colocar em cena, como amadores de cinema, que veem prolongar a existência do filme pela escrita, por suas novas entradas e saídas. Numa exposição na relação com os filmes, pensando o mundo pelos filmes: assumir a atitude de quem refuta hierarquias e instituições detentoras dos saberes sobre as artes. Encontramos na ambição cinéfila, uma ousada maneira de tentar fazer

dialogar filosofia e cinema, dois modos de vida distintos, conflituosos por natureza, ambos movidos por sentimentos de amor (*philia*), que ao se relacionarem suscitaram a invenção com a imagem e a palavra.

Se há uma relação precisa entre a igualdade política e a experiência do filme? Essa questão não é simples de se responder, o que podemos fazer é manter a questão, continuar a explorar esse espaço de discórdia. Sabemos que é uma questão de estética por tudo que evoca, de uma partilha da experiência sensorial e sensível, de seus rearranjos de imagens e ideias comuns.

Pensar com filmes, não recusa a noção de analisar técnicas, histórias e as teorias que fazem um filme diferente de outro, mas compreender suas distâncias e saber explorá-las. O que quer dizer que o cinéfilo pode dominar o conteúdo dessas análises, só não usa necessariamente delas como parâmetro que decide sobre o que foi visto. “A cinefilia é um ritual de tela, colocando em cena humores e afetos coletivos, mas sempre mantendo a penumbra em torno da personalidade íntima de cada um” (BAECQUE, 2010, p. 417). Conserva a distância posta pelo cinema, porque não o conhece realmente, sua paixão limita-se a encontrá-lo pelo filme e reencontrá-lo na escrita. Não está interessada em resolver seus conflitos teóricos, entendendo que o cinema é o território do comum onde as ideias dialogam, formando um território de dissenso onde se habita e que nos habita. Lembramos, novamente, as imagens da casa de películas construída por Agnes, em que ela permanece protegida sob a sombra das imagens desenhadas por luz.

O conflito posto pelo cinema veio para evocar oposições das quais o próprio cinema se alimenta e se reinventa. É o caso, por exemplo, da dualidade entre ficção e realidade visto cada vez mais nos filmes contemporâneos como uma linha tênue, sendo eles documentários ou não. Notamos esse movimento em *Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo* (2009), que traz sua construção explorada na estética documentária, com narração em voz off, uso de primeira pessoa e câmera subjetiva, estilo *road movie* de relato poético, dentro de uma atmosfera de imagens não ficcionais capturadas por câmeras de mão, típicas de vídeos amadores. Porém, o filme é trabalhado sobre um roteiro de ficção, em

que um ator dá voz ao personagem principal, também ficcional, ligando as imagens ao enredo criado.

O cinéfilo não pretende resolver questões como essa, ou sair em defesa de determinada forma específica de construção que seria a “correta”. Ao contrário, desenvolve mecanismos de relação com os quais essas oposições proliferam novas formas de existência a partir do seu olhar ou das dúvidas que propõe.

Por isso, antes de entrar para uma experimentação de escrita com filmes, escolhemos a aproximação com o cinema documentário. Por proporcionar aberturas e entradas diversas, visto que trabalha com material da realidade não se prendendo ou se comprometendo com seus efeitos, ou seja, ao envolver encenação, ficções, reenquadramentos. A construção de um novo *mise-en-scène* e montagem como uma intervenção à própria vida, divide conosco a experiência do sensível. Entretanto, esses aspectos tratam de uma experiência contemporânea das artes. Desenvolver uma ideia contemporânea de documentário demandava entender o caminho percorrido pelo olhar dos teóricos e costurá-lo à própria história do cinema.

O desafio desse trabalho buscou a ideia de trabalhar com a cinefilia enquanto “invenção de um olhar”, mas configurando esse olhar para o documentário: cinema pouco acostumado a estar entre o foco dos teóricos e críticos, que mais confundiram e segregaram seus gêneros e conceitos do que desenvolveram pensamento sobre eles. Além de poder fazer justiça a um produto artístico legítimo desse regime estético das artes do qual fazemos parte, construíram-se formas de pensar a política através de novos arranjos propostos por essa arte.

Considerando a escrita com o filme documental autobiográfico uma espécie de hipótese para pensar a potente relação do espectador do mundo comum, desenvolvida a partir da experiência sensível do amador do cinema e sua perspectiva emancipada de exploração de relações possíveis no e com cinema. Foi então feita a proposição do encontro de dois olhares sensíveis distintos, o do realizador e o do cinéfilo, ambos espectadores propondo sua visão do mundo e ligados pela experiência das imagens cinematográficas. Porém, era

importante destacar os aspectos desse amador de cinema, sua atitude emancipada e como se configuraria a cinefilia no campo do conhecimento. E também como se configura o olhar do realizador de cinema que se executa subjetivamente na tela.

O amor pelo cinema vai além de convenções, e traz exatamente a vontade de quebrar com a noção de divisão entre bom e mau cinema, entre cinema de autor e de bilheteria. Toda a luta política do cinéfilo seria para uma restauração do cinema como arte que rompe com as divisões e não as elimina, mas explora daí suas potências expressivas. O cinema se alimenta dos conflitos posto por ele mesmo, pelo cinéfilo que entra como elo entre filme e as maneiras de produzir pensamento com sua poética.

A experiência cinéfila cria suas narrativas e, através da escrita, inventa possibilidades de entrar nos filmes pelas vias do sensível. Estabelece relações próprias, eliminando a posição de passividade de um mero receptor. O cinéfilo vai de encontro, escolhe como quer ver, desvia, direciona ou mesmo salta fora das margens do enquadramento proposto pelo filme. A reunião de tudo isso parece com a própria montagem de um documentário, ensaiada na escrita com imagens, palavras e sons rearticulados num tempo que não é o das imagens, nem o das palavras, mas ecoa no vazio da memória.

As autobiografias exploram muito bem esse percurso recente do cinema documental que não tem mais o papel de informar. Que agora além de articular bem as palavras e imagens sem fazer uso de narrativas oriundas do romance, aprendeu a dizer “eu”. Os estudos sobre autobiografia no cinema são ainda mais recentes, o que muitas vezes no texto pode ter aparecido como uma questão intuitiva, ou ligada à perspectiva curiosa e até ingênua de espectador (o que não é de todo ruim já que é dessa relação que partimos). Mas, consideramos que a visão de mundo e a expressão do sujeito estão ligadas entre outras coisas aos dispositivos usados, o que teríamos que considerar também a própria lógica do cinema. O conteúdo autobiográfico era produto da literatura, que primeiro explorou a posição do anônimo.

O que pareceu um pouco confuso para Phelippe Lejeune, estudioso da autobiografia, e até “impossível” como pensou Elizabeth W. Bruss, é que essa

lógica própria da linguagem do cinema perpassa, sem dúvida, a ficção, mesmo quando se tratando de pessoas reais e seus relatos e vida. Essa aparente “confusão” é também a riqueza que encontramos no jogo de “mentiras” que contam “verdades”. Lejeune vai dizer que, “a ‘superioridade’ da linguagem se deve antes a sua capacidade de fazer esquecer seu aspecto ficcional do que a uma aptidão especial para dizer a verdade” (LEJEUNE, 2014, 264). Nesse caso, a linguagem do cinema documental não tenta imitar a realidade, ou convencer sobre uma verdade, como já vimos. Ao não se comprometer com aspectos de verossimilhança, ela articula as imagens da realidade para construir perspectivas distintas de vida.

No cinema, diferentemente da literatura, ainda temos a questão de uma criação coletiva. Por isso, entendemos que o ato autobiográfico não é mais íntimo e solitário, como na prática da escrita. O diretor de um documentário parte de sua experiência pessoal, concebe a ideia, mas essa é desenvolvida junto a uma equipe, ainda que reduzida, de fotografia, roteiro e montagem, que transforma uma história particular em produto artístico partilhado entre comuns. Não há espaço para questionar distinção entre ficção e não ficção nesse cinema, porque não há tentativa de convencer. Como diria Benjamin, “convencer é infecundo” (1928), não sendo para a argumentação possível trazer a verdade a cada um, pois o conhecimento vem solitário pela experiência estética insubstituível que faz com que possamos aprender as artes.

O espectador é o responsável pela conexão que faz com o filme. Tanto que não dizemos que vamos ao cinema ver uma “autobiografia”, vamos ver um filme. Ou seja, não vamos esperar ver e ouvir verdades, mas sim ver um produto artístico. Desconstruindo qualquer ideia de que autobiografia venha para salvar o cinema de fazer ficção, como foi o caso de algum momento do cinema-direto. A autobiografia, nesse sentido, reafirma a parte capacidade do cinema de qualquer um, qualquer coisa e qualquer lugar ser/fazer parte de um filme, ganhar dimensão ficcional diante das telas e dos olhares do mundo.

As autobiografias de Varda e Costa são um exemplo de como propor esse olhar. O exercício de desenvolver uma escrita com seus filmes trouxe à experiência de pensar uma escrita amadora dentro da instituição acadêmica. O

que descobrimos é que não sendo cineastas, teóricos, especialistas em cinema, não havia outra forma de falar dessas imagens sem que fosse pela via de um espectador, de um olhar comum. Mais ainda, ousar um diálogo entre um cinema que traz a capacidade do anônimo (um universo feminino) expressar diante do filme a partir de suas experiências e olhares sensíveis do mundo e ao exercício de escrita de um amador e suas experiências sensoriais e sensíveis com seus filmes. Provocar o encontro de partilhas do sensível.

A literatura veio anunciar a ruptura das narrativas clássicas, como nos lembra sempre Rancière com o exemplo de Madame Bovary. Para os pessimistas essa seria a morte das histórias e dos personagens, e para os otimistas a capacidade de fabricação de novos territórios possíveis de criação. O cinema veio trazer experiência coletiva da arte e permitir a capacidade de grandeza a qualquer um que entrar nesse reino das artes também pela imagem, e logo se aventurar com a palavra e ser poesia, que não se explica, se sente. Depois passou a dizer “eu”, numa maneira autêntica de mostrar o documental além da exposição do real, experimentando a singularidade do olhar, no eco plural das palavras da memória e do instantâneo da imagem.

Entre os otimistas, permanece o espectador e o poder do olhar: que vê vida além da morte, comunidade na experiência mais subjetiva (assistir um filme), narrativas no experimentalismo, luz nas sombras, a verdade das mentiras, a potência do silêncio e o conhecimento nos vazios.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASPE, Bernard. A revolução sensível, AISTHE, Vol. VII, no 11, 2013. ISSN 1981-7827

AUMONT, Jacques et al. A estética do filme; Campinas, SP: Papirus, 9ª Ed. 2009.

BARROS, Manoel. Ensaios fotográficos, A biblioteca de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Leya, 2013, 912p.

BARTHES, Roland. A aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França, pronunciada dia 7 de outubro de 1997/ tradução e posfácio Leyla Penone - Moisés - São Paulo, Cultrix, 2013.

_____, Roland. Câmara Clara, Col. Saraiva, 2012.

BAUMBACH, Nico. Jacques Rancie`re and the fictional capacity of documentary; New York, NY, USA, New Review of Film and Television Studies, Vol. 8, No. 1, March 2010, 57–72

BAECQUE, Antoine de [1962-]. Cinefilia: Invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. Tradução: André Telles. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

BENJAMIN, Walter. Magia e tecnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura/tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gafnebin. - 7. Ed - São Paulo: Brasiliense, 1994 - (Obras escolhidas v.1)

BAUDELAIRE, Charles 1959. O público moderno e a fotografia. Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859 [20/06/1859] Tradução e comentários: Ronaldo Entler, 2007

COELHO E ESTEVES, Sandra Straccialano e Ana Camila. A narrativa autobiográfica no filme documentário: uma análise de tarnation (2003), de Jonathan Caouette. Doc On-line, n. 09, Dezembro de 2010

DIAS, e ... (Org.). MultiTÃO: experimentação, limites, disjunções, artes e ciências.../ Susana Oliveira Dias, Elenise Cristina Pires de Andrade, Antônio

Carlos Rodrigues de Amorim (Org.). - Feira de Santana: UEFS Editora, 2012. ISBN:978-85-99799-50-5

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário/ Nichols; tradução Mônica. Saddy Manins. - Campinas. SP: Papirus, 2005

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas / Michel Foucault ; tradução Salma Tannus Muchail. — 8a ed. — São Paulo : Martins Fontes, 1999. — (Coleção tópicos)

_____, Michel. Ordem do discurso, 19ª Edição: Loyola, São Paulo, 2009.

_____, Michel. Por trás da fábula [1966]. Em: Foucault, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GONÇALVES, Osmar (org.), Narrativas Sensoriais. 1a ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014 ISBN 978-85-64022-41-6

HUSSAK v.V. RAMOS, P.. Rancière: história, narrativa, indiferença. *Artefilosofia (UFOP)*, v. 17, p. 134-144, 2014.

_____ v.V. RAMOS, P.. Rancière : a política das imagens. *Princípios*, v. 20, p. 3, 2013.

_____ v.V. RAMOS, P.. Paradoxos do modernismo brasileiro. *Viso : Cadernos de Estética Aplicada*, v. 11, p. 12, 2012.

_____, Pedro. Entrevista com Jacques Rancière, Paris, 26/09/2014, *AISTHE*, Vol. VII, no 11, 2013, ISSN 1981-7827

INZERILLO, Andrea. Política do espectador, *AISTHE*, Vol. VII, no 11, 2013 ISSN 1981-7827

LANE, Jim - THE AUTOBIOGRAPHICAL. DOCUMENTARY. IN AMERICA. Jim Lane. Madison: University of Wisconsin Press, 2002,246 pp, United States.

LEJEUNE, Philippe. O pacto atobiográfico: De Rousseau à Internet; Org. e Trad. Jovita Maria G. Noronha. – 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVIN, Tatiana “eu falo de nós para vocês”: subjetividade e performance no documentário Os catadores e Eu. Doc On-line, n. 09, Dezembro de 2010, www.doc.ubi.pt, pp. 205-223.

MILLER, Henry - A HORA DOS ASSASSINOS (Um estudo sobre Rimbaud); 128 p.; Coleção L&PM Pocket.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Discurso em Análise: Sujeito, Sentido, Ideologia, São Paulo, Pontes, 2012.

_____, Eni - Documentário: Acontecimento discursivo, memória e interpretação. In. Discurso em análise, sujeito, sentido e ideologia. Campinas. Pontes 2012.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. et al. (Org.) Papel da memória. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

PELLEJERO, Eduardo. A postulação da realidade (filosofia, literatura, política), Edições Vendaval; Lisboa, 2009.

PELLEJERO, Eduardo. A lição do aluno: Uma introdução à filosofia de Jacques Rancière, 2009, ISSN: 1984-3879

_____, Eduardo. Eikasía: A consciência nas sombras do cinema, 2014, ISSN: 2318-9215

_____, Eduardo. Modos de hacer / Modos de ver / Modos de pensar (Arte sin supersticiones), 2013, ISSN: 1885-5687

_____, Eduardo. Política de autores e morte do homem: Notas para uma genealogia da crítica cinematográfica, 2011, ISSN: 2179-0027

PENAFRIA, Manuela (Org.). TRADIÇÃO E REFLEXÕES: contributos para a teoria e estética do documentário. TRADICIÓN Y REFLEXIONES: contribuciones a la teoría y la estética del documental Livros Labcom. Covilhã e UBI, 2011, ISBN: 978-989-654-062-3

RAMOS, Fernão Pessoa (Org.), Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional. São Paulo : Ed. SENAC, 2005, v.2. p.325.

_____, Fernão Pessoa (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-Estruturalismo e Filosofia Analítica. São Paulo : Editora do SENAC, 2005, v.1. p.433.

_____, Fernão Pessoa. Mas afinal... o que é mesmo documentário?. São Paulo : Editora Senac, 2008, v.1. p.447.

RANCIÈRE, Jacques (1992), As palavras da história - ensaio de poética do saber, trad. Maria-Benedita Basto, Lisboa, Edições Unipop, 2014.

_____, Jacques (2000), Estética e Política. A Partilha do Sensível, com entrevista e glossário por G. Rockhill, trad. V. Brito. Porto: Dafne, 2010.

_____, Jacques (2001), A Fábula Cinematográfica, trad. L. Lima, Lisboa, Orfeu Negro, 2014.

_____, Jacques (2003), O Destino das Imagens, trad. L. Lima, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.

_____, Jacques (2008), O Espectador Emancipado, trad. J. M. Justo, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

_____, Jacques (2011), Os Intervalos do Cinema, trad. L. Lima, Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

ROBIN, Régine. La mémoire saturée. Paris: Stock, 2003. (Col.Un ordre d'idées).

SALLES, João Moreira. "A dificuldade do documentário". In Martins, Eckert & Caiuby Novaes (orgs.). O imaginário e o poético nas Ciências Sociais. Bauru, Edusc, 2005.

TARKOVSKI. Andreaei Arsensevich. 1932-1986. ESCULPIR O TEMPO /Tarkovski; [tradução Jefferson Luiz Camargo]. - 2- ed. - São Paulo : Martins Fontes. 1998.

TUDOR, Andrew. Teorias do cinema. - Reimp. (Arte e comunicação;27) 1ª ed. Edições 70, LTDA, 2009.

VASCONCELOS, Anna Beatriz Lisbôa de. A narrativa da memória em Histórias que contamos. Doc On - line, n.17,março de 2015, www.doc.ubi.pt, pp.207-216

XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema, 2003.

7. REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

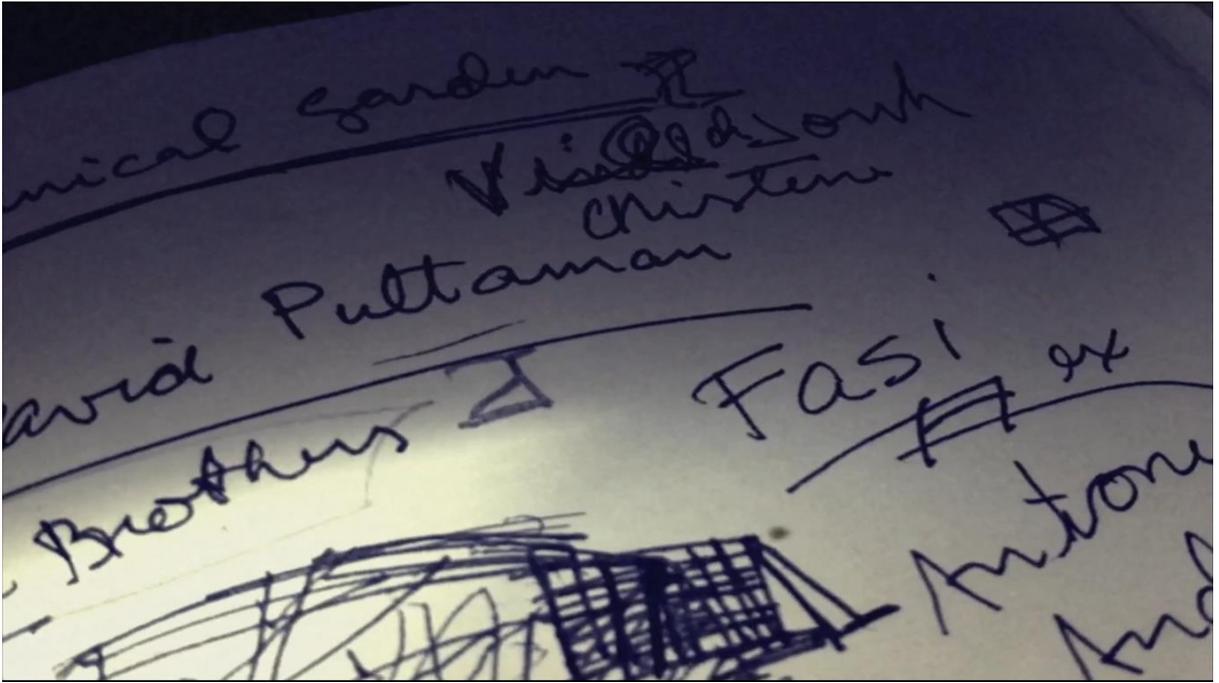
21 grams (2003) - Alejandro González Iñárritu
 Adieu au langage (2014) – Jean-Luc Godard
 Cleo de 5 a 7 (1962) – Agnes Varda
 Drifters (1929) - John Grierson
 Elena (2012) - Petra Costa
 Exit Through The Gift Shop (2010) – Banksy
 Hiroshima mon amour (1959) – Alain Resnais
 Histoire(s) du cinéma (1980-1998) Jean-Luc Godard
 Intimate Stranger (1991) - Alan Berliner
 Jogo de Cena (2007) - Eduardo Coutinho
 La Jetée (1962) - Chris Marker
 La Pointe Courte (1955) – Agnes Varda
 Le Bonheur (1965) – Agnes Varda
 Le Tombeau d'Alexandre (1992) - Chris Marker
 Les glaneurs et la glaneuse (2000) - Agnes Varda
 Les plages d'Agnès (2006) - Agnes Varda
 Man With a Movie Camera (1929) - Dziga Vertov
 Nanook of the North (1923) - Robert Flaherty
 Night Mail (1936) - Basil Wright e Harry Watt
 Nobody's Business (1996) - Alan Berliner
 Olhos de Ressaca (2009) - Petra Costa
 Olmo and The Seagull (2014) – Petra Costa e Lea Glob
 Os Dias com Ele (2013) - Maria Clara Escobar
 San Saleil (1983) - Chris Marker
 Santiago (2007) - João Moreira Sales
 Só Dez Porcento É Mentira (2008) - Pedro Cezar
 Stories We Tell (2012) - Sarah Polley
 Tarnation (2003) - Jonathan Caouette
 The Family Album (1986) - Alan Berliner
 The Story of Film: An Odyssey (2011) - Mark Cousins
 The Sweetest Sound (2001) - Alan Berliner
 Une minute pour une image (1983) - Agnes Varda
 Viajo porque preciso volto porque te amo (2009) - Marcelo Gomes e Karim Aïnouz
 Wide Awake (2006) - Alan Berliner

8. ANEXOS

Imagens de ELENA (2012)









The heart weighs 300 grams.

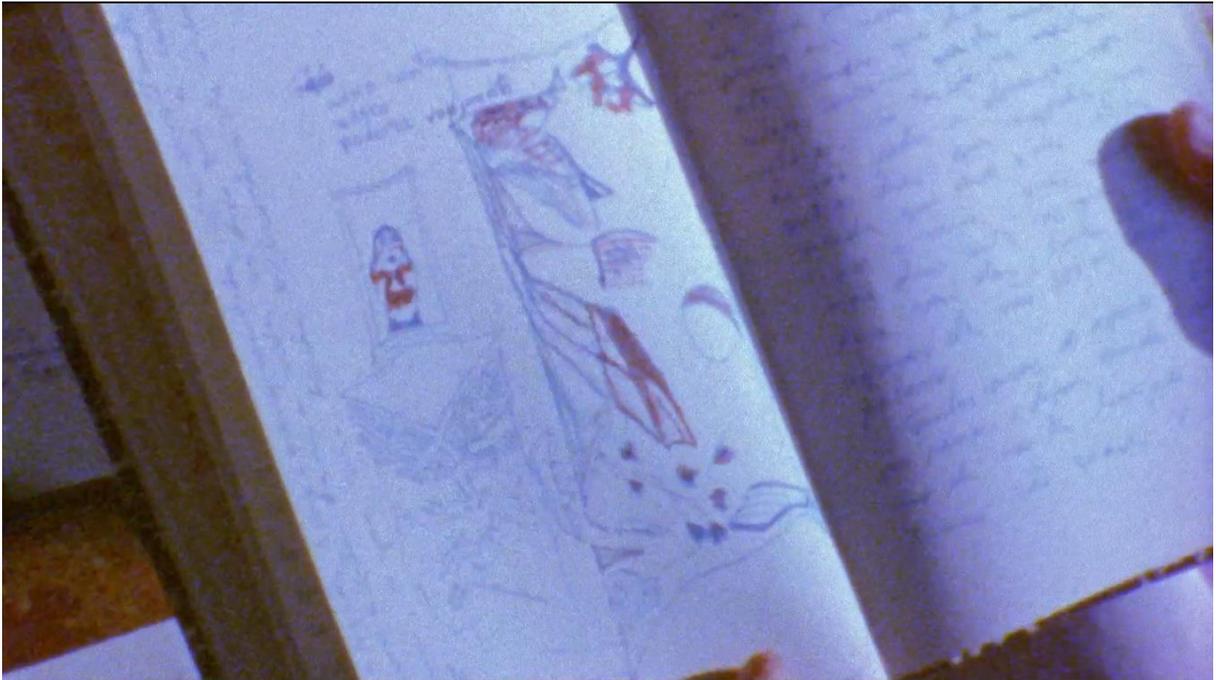
TO WHOM IT MAY CONCERN:

The death of Elena Costa
Dec. 1, 1990 was investigated by the Office of the
Medical Examiner. The investigation of the death
case number M90-10117. The address
above decedent was Roosevelt Hospital

autopsy was/~~was not~~ performed.

Further information about OCME procedures
from the Director of Public Affairs, Ellen Borak





Imagens de As prais de Agnes (2008)











un humour comique qui est...
société. Elle se plaisait à dire,
lorsque ma sœur
l'un de ~~ses~~ ^{succédés} fa
J'ai une fête à
Et la cuisine en
encadrant les fa
Et puis la guerre
la parait - Le
et son père, qui a
cuisine de Batignolles, nous servait le puce... Il l'arrêta
fabriquant des olives pour la guerre... affecté à Paris



avec la descente
vade trop longuement
y peux vien
racontes leur vie-
se raconte
l'essence ou
le monde
ne li'ait pas
un Magnob
affecté à Paris

