

DOCUMENTÁRIOS PERFORMÁTICOS: a incorporação do autor como inscrição da
subjetividade

PATRICIA REBELLO DA SILVA

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação
Mestrado

Orientadora: Profa. Dra. CONSUELO LINS

Rio de Janeiro

2004

DOCUMENTÁRIOS PERFORMÁTICOS: a incorporação do autor como inscrição da
subjetividade

PATRICIA REBELLO DA SILVA

Dissertação submetida ao corpo docente da
Escola de Comunicação da Universidade
Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como
parte dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre.

Aprovada por:

Profa. Consuelo Lins – Orientadora
Doutora

Profa. Andréa Molfetta
Doutora

Profa. Ivana Bentes
Doutora

Rio de Janeiro
2004

Silva, Patricia Rebello da.

Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade / Patrícia Rebello da Silva. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004, 186p.

Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO.

1. Cinema. 2. Documentário. 3. Teoria
4. Produção de sentido. 4. Dissertação (Mestr. – UFRJ/ECO). I. Título.

Dedico este trabalho a minha família, que me deu o apoio necessário para que a pesquisa fosse realizada. Mãe, tia, avós, irmã; essa dissertação não seria possível sem a compreensão de todas vocês, minhas meninas.

AGRADECIMENTOS

Diversas pessoas estiveram presente e foram necessárias para que a pesquisa chegasse à forma da dissertação.

A Consuelo Lins, minha orientadora, obrigada pela compreensão, pela presença, pela sabedoria e por uma orientação que extrapola esses dois anos de curso. Foi seu trabalho a principal orientação e inspiração desse texto, e espero não tê-la decepcionado.

Aos professores, pela quantidade e qualidade de sabedoria que tanto colaboraram para que o trabalho se tornasse mais interessante. Aos senhores, Beatriz Jaguaribe, Beatriz Resende, Heloísa Buarque de Hollanda, Ivana Bentes, Janice Caiafa e Muniz Sodré, meu eterno obrigada.

Professora Raquel Paiva, mestra e coordenadora no Projeto Bolsista Integrado, obrigada pelo carinho e a atenção sempre.

Nos diversos momentos deste trabalho, Amir Labaki, José Carlos Avellar, João Moreira Salles, Karim Ainouz e Kiko Goiffman, pelos filmes, as entrevistas e as informações preciosas para a pesquisa.

A Julio César de Miranda, da Polytheama Vídeolocadora, não apenas pela descoberta e indicação dos filmes que foram objetos de análise, mas por ensinar a amar o documentário não apenas como uma forma de cinema, mas como uma forma de expressão particularmente pessoal.

Ao Dr. Fabrício Braga, que trouxe paz ao ambiente ao redor, tornando possível o trabalho de pesquisa. Obrigada pela amizade e atenção.

À minha família, que em nenhum momento deixou de me apoiar, em todos os sentidos para que eu pudesse me dedicar exclusivamente à pesquisa.

RESUMO

SILVA, Patricia Rebello da. **Documentários Performáticos**: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade.

Orientadora: Profª. Dra. Consuelo Lins. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004. Diss.

Este estudo tem como objeto principal o filme documentário – especificamente, a descrição e análise e discussão de um tipo específico de filmes dessa forma de cinema, o **documentário performático**, tal como foi identificado pelo teórico americano professor Bill Nichols. Os **documentários performáticos** caracterizam-se por uma abordagem essencialmente subjetiva, trazendo o próprio documentarista e seus questionamentos mais particulares para o centro do filme. A ficcionalização da objetividade, a importância da auto-representação, a incorporação do conhecimento e processos de auto-reflexão são algumas questões tratadas. Essa dissertação procura descrever o processo de criação da subjetividade no campo do filme documentário, encontrando no performático um momento emblemático dessa representação.

A dissertação se divide em 2 partes. Na primeira, trata-se de esclarecer as bases teóricas do documentário – em especial, na metodologia definida por Bill Nichols – criando bases para a absorção do conhecimento do documentário performático. A segunda parte concentra-se na análise de filmes, divididos de acordo com as principais características identificadas.

O estudo do documentário performático tem por função instigar a descoberta de novas formas de linguagem para esse tipo de cinema, complexificando um campo teórico que vem crescendo com força.

ABSTRACT

SILVA, Patricia Rebello da. **Performatic documentaries:** the embodiment of the author as the inscription of subjectivity.

Adviser: Profa. Dra. Consuelo Lins. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2004. Diss.

This study has as its main objective the documentary film – specifically, the analysis and description of a unique kind of film from these form of cinema, **the performative documentary**, as identified by the american theorist, professor Bill Nichols. The **performative documentaries** are mainly identified by an essentially subjective approach, bringing the documentarist himself and his most inner questions to the center of the film. The fictionalization of the objectivity, the high meaning of self-representation, the embodiment of knowledge and process of self-reflection are some of the issues brought about in these research. These dissertation try to describe the methods of creation of subjectivity in the documentary film field, finding in the performative an emblematic moment in these representation.

The dissertation is divided in 2 parts. In the first, we will search to clarify the theoretical bases of documentary – in special, regarding the methodology defined by Bill Nichols – creating some kind of bases for the absorbing of the knowledge of the performative documentary. The second part is focused in the analysis of films, separated according the main characters identified.

The study of the performative documentary search to instigate the discovery of new uses for language in these form of cinema, disturbing a theoretical field that has been growing with full power.

SUMÁRIO

Introdução

1. <i>Pintura Intima</i>	11
2. <i>Entre o autor e seu Personagem</i>	16
3. <i>Estrutura e metodologia</i>	21

Capítulo I

1. “ <i>Subjetivando</i> ” <i>uma percepção subjetiva</i>	27
2. <i>A ficção da objetividade</i>	31
3. “ <i>Prazer em conhecer</i> ”.....	35
4. <i>Formas de realismo no documentário</i>	37
5. <i>A construção da ‘voz’ no documentário</i>	41
6. <i>Um modo afetivo de representação</i>	44

Capítulo II

1. Modos de representação no documentário: estratégias e representações de experiências

1.1 <i>O estabelecimento dos modos de representação</i>	46
---	----

2. Os modos de representação de Bill Nichols

2.1 <i>Modo poético</i>	50
2.2 <i>Modo expositivo</i>	51
2.3 <i>Modo de observação</i>	54
2.4 <i>Modo interativo</i>	58
2.5 <i>Modo reflexivo</i>	62

Capítulo III

Documentário performático:

nova forma, antigas questões	64
1. <i>Gênese</i>	66
2. <i>Princípios de organização do sujeito:</i>	
<i>o corpo do documentarista no centro</i>	69
3. <i>Princípios de organização do mundo:</i>	
<i>a subjetividade social</i>	72
4. <i>Princípios de organização da experiência: afetos</i>	75
5. <i>Principais influências e características</i>	76

Capítulo IV

<i>Treyf, ou, Uma retórica da auto-etnografia</i>	81
1. <i>A pós-modernidade no discurso auto-etnográfico</i>	83
2. <i>‘Treyf’</i>	87
<i>Abertura</i>	88
<i>1ª parte: ser ou não ser ‘treyf’?</i>	89
<i>2ª parte: obsessões</i>	91
<i>3ª parte: em Israel</i>	93
<i>4ª parte: a grande filmagem</i>	96
<i>5ª parte: correspondência afetiva</i>	98

Capítulo V

A expressão do afeto aproximando distâncias:

<i>The Mighty Civic e Porto da Minha Infância</i>	101
1. <i>Duas construções estimulantes</i>	102
2. <i>Escolhas de estilo, estruturas de afeto</i>	105
3. <i>A lógica do afeto dominante</i>	109
4. <i>“Porto da minha infância”: focalização interna (cronotopo afetivo)</i>	112
5. <i>“Civic”: o afeto como experiência da distância</i>	116

Capítulo VI

A auto-inscrição como *performance*:

“33” e “Os catadores e a catadora”	121
1. O “narrador” de Benjamin e o documentário performático.....	124
2. Dois filmes, duas performances, dois mundos, um modo.....	129
3. Em busca de um tempo perdido (?): “33”.....	134
4. “La Varda” borralheira: Os catadores e a catadora.....	139

Capítulo VII

A face oculta do performático: pós-modernidade na fronteira

entre fato e ficção: Nick’s movie – Lightning over water	144
1. Pós-modernidade no documentário performático.....	149
2. “O amigo alemão”.....	152
3. O tempo presente de Lightning over water: Nick’s movie.....	156
4. O tempo fictício em Nick’s movie: Lightning over water.....	160
5. O uso do vídeo em Nick’s movie: sintoma pós-moderno.....	163

Conclusão

1. Um último exemplo.....	169
2. Por uma poética da subjetividade.....	173

Bibliografia	177
---------------------------	-----

Anexos

Representações de experiências: outros modos

1. *Gênese*
2. *Paul Rotha*
3. *Eric Barnouw*
4. *Stella Bruzzi*

INTRODUÇÃO

“A boa notícia quanto ao documentário, é acima de tudo, que a palavra (...) soa hoje em dia menos rígida; perdeu seu antigo aroma tosco, seu velho rótulo de autenticidade cem por cento verificável. No entanto, o documentário não trocou um limite por outro; não trocou seu perfume bruto de Realidade por aquele mais glamouroso da Arte. Ao contrário, mil fragrâncias se difundem (...) em torno dele, abrindo a palavra para além dos limites de um gênero, de um gueto propriamente dito. Isso pode ser enunciado em uma fórmula: o documentário prospera no presente sem unidade nem definição *a priori*.”¹

1) PINTURA INTIMA

Durante toda sua história, o documentário assumiu variadas formas de relacionamento com seu objeto de filmagem. Sejam essas formas determinadas pelas razões fundamentais de realização do filme, das inovações tecnológicas nos equipamentos de registro ou das experimentações, uma questão se mostrou dominante em todos esses anos: documentários são filmes construídos em torno, ou a partir, de personagens – sejam eles de ‘carne e osso’, sejam eles produtos de uma idéia, uma teoria determinada a partir de um discurso dominante². Se nos filmes de ficção, os personagens são construções meticulosas onde o ator procura se ‘esvaziar’ para a incorporação de um outro fictício, no documentário essa construção parte de um processo de enriquecimento desse ator – onde ele cresce a partir de seu próprio conteúdo, concebendo assim um método particular de invenção. A construção se dá em uma direção diferente da ficcional: no lugar de se esvaziar, o ator do documentário incorpora valores, virtudes e modos que estão a seu alcance: parte do seu ambiente, do seu tempo, da sua cultura; se acomodam ao instante presente como este lhe é percebido. A longa tradição dessa forma de escrita cinematográfica se distingue por tratar

¹ “*La bonne nouvelle*”, por Emmanuel Burdeau, em *Cahiers du Cinéma* (nº594), outubro de 2004

² Me refiro aqui aos filmes sobre cidades (*Berlin - sinfonia de uma cidade*), monumentos (*A ponte, O rio*) e eventos, como guerras (*Corações e Mentos*). Os filmes são estruturados ao redor desses ‘objetos’, de forma que a organização gira sempre em torno da construção de uma representação – o que pode ser entendido como a criação de um personagem.

menos de temas, e mais de sujeitos – mesmo que isso tenha acontecido de forma velada³. Seja obedecendo a uma gramática de guerrilha, de reportagem, de observação, científica ou reflexiva, o filme documentário sempre procurou discutir os grandes temas que afligem a humanidade a partir da descoberta e representação dos sujeitos que são os ‘personagens’ da História. Nem sempre no proscênico, sob a luz dos holofotes; quase sempre sujeitos ocultos nas multidões, o ser humano sempre foi o tema predominante nos documentários.

Estabelecer o documentário como um filme de personagens significa, naturalmente, proceder a um recorte específico de análise – ainda que isso não devesse restringir uma escolha de filme porque implica na maioria das vezes em uma forma peculiar de olhar para essas produções. Como colocado acima, mesmo os documentários que se destacaram pela abordagem de temas maiores se concentraram sobretudo na reação esboçada por homens e mulheres aos acontecimentos⁴. Filmar sujeitos necessariamente significa filmá-los em um lugar, em um tempo e momento; o cruzamento dessas variantes permite uma composição de ordem matricial: partindo do estabelecimento de uma individualidade, podemos instituir uma localização no próprio mundo histórico, se o referencial obedecer a signos de indexicalidade; podemos viabilizar a produção de um **cronotopo**, de um tempo e um espaço ‘inventados’ que autorizam a criação de um contexto para a narrativa; ou podemos, entre todas as possibilidades, partir para um formato que se tornou extremamente rotineiro na produção contemporânea de documentário: os **filmes-biografias** – predominante nos documentários produzidos para a televisão⁵.

³ Eis um trecho da crítica da revista *Time* sobre o filme *Terra Espanhola* (1937), de Joris Ivens: “Desde o filme mudo francês ‘A paixão de Joana D’Arc’ nenhum outro conseguiu fazer uso dramático da face humana. À medida que face após face olham em direção à tela, o filme se torna um tipo de portfolio de retratos da alma humana em presença de desastre e desarmonia. (...) Essas são faces de velhas mulheres retiradas de suas casas em Madri por segurança, olhando para o futuro negro e incerto, faces aterrorizadas após um bombardeio (...) e faces cheias de dor, determinação e medo” (*apud* BARNOUW, 1993, p.136). Em *Faces de Novembro* (1963), documentário sobre o funeral do presidente JF Kennedy, Robert Drew procurou uma forma de representar a dor do povo americano e encontrou-a no silencioso registro de faces atônitas da multidão.

⁴ Humphrey Jennings, um dos nomes mais importantes da escola de cinema britânica – renomada por sua preferência pelo documentário comentado, didático e impessoal – produziu documentários extraordinários ao se concentrar nos momentos de tensão vividos pelos cidadãos britânicos em torno da entrada da Inglaterra na 2ª GM. Barnouw vai dizer que os filmes de Jennings “estão repletos de pequenos e ordinários momentos” (1993, p.145)

⁵ É importante entender a televisão como potência para a produção e veiculação de documentários. Mesmo que essa informação guarde o paradoxo de que se trata de um meio absolutamente escravo de regras formalistas (em função do volume de capital envolvido) produzindo e patrocinando um gênero rico na experimentação e a transgressão de formas. Não é à toa que os horários de veiculação desses filmes são os mais desprivilegiados.

Filmes-biografias proliferaram em resposta a uma demanda por **funcionalidade**: seguindo a **lógica da informação** predominante nesse meio, as biografias são filmes (ou programas) onde a informação está organizada em torno do conhecimento sobre alguém; fica estabelecido que todas as imagens, os depoimentos, todos os elementos constitutivos têm um ponto em comum: o referencial exterior, construindo uma **estrutura de satélite**. Cada imagem, bem como a fala, não corresponde a relatos de si, não constituem ‘acontecimentos orais’, mas um olhar sobre o outro. Assim, vozes e imagens são articuladas para a produção de uma representação sobre o mundo. Nos anos 60, o pesquisador Jean-Claude Bernardet já identificava a presença dessa estrutura⁶ nos documentários. Os filmes que identificou como **modelos sociológicos** são caracterizados por uma “exterioridade do locutor em relação à experiência” (BERNARDET,2003,p.18). A experiência (o filme) é estruturada a partir da organização de vozes, fragmentos e dados, que são reunidos ao redor do assunto principal. São filmes que pré-concebem uma teoria à sua execução, sendo o trabalho no campo a contabilização de imagens, vozes e situações que confirmam o conhecimento teórico. A interação do documentarista com o filme é pouco seminal, e a busca por uma abordagem neutra procura eliminar qualquer traço de autoria⁷ ou evocação. Assim, esses documentários se tornam menos filmes de expressão que produtos da geração de um conhecimento⁸. O perigo desse formato está na transformação desse conhecimento (um amálgama de partes) no substituto de um todo muito mais complexo, fragmentado e multifacetado, que é aquilo que percebemos como a ‘nossa realidade’.

No entanto, formatos ‘tele-biográficos’ correspondem a apenas uma das facetas na produção contemporânea de documentários; para além dessa fórmula, percebe-se cada vez mais o surgimento de títulos diretamente ligados à produção de filmes de inspiração biográfica⁹. Uma olhada no catálogo do último festival “É Tudo Verdade”¹⁰ dá uma

⁶ Em documentários produzidos para o cinema, uma vez que a televisão ainda era um meio relativamente novo.

⁷ Em artigo publicado na *Cahiers du cinéma* em novembro de 1983, Pascal Bonitzer faz a seguinte observação sobre a problemática relação do cinema de autor com o público em geral: “Não há problema de autores, há problemas de *standardização*.” (p.9). Para Bonitzer, o público busca se reconhecer nos filmes; para isso, procura nas narrativas por determinados códigos que já estão pré-estabelecidos na gramática cinematográfica.

⁸ Além de representar o conhecimento de quem fala

⁹ Com isso, não quero dizer que a produção de filmes biográficos é maior que qualquer outra – basta constatar a enorme quantidade de filmes de inspiração política produzidos nos últimos 5 anos, em especial aqueles focados sobre o incidente no WTC em 11 de setembro e suas conseqüências.

pequena mostra: dos cerca de 70 filmes exibidos, mais de 25 títulos podem ser tratados como **biografias**, filmes cuja principal função é a produção de um registro de vida sobre o outro e sobre si. A proliferação dos filmes-biografias está diretamente relacionada a uma das principais discussões no campo da teoria do documentário: a idéia de que a produção de conhecimento nestes filmes estaria impregnada de uma noção de **verdade**, sempre em iminência de, pretensiosamente, abranger a parte real que lhe inspira – daí todos os debates envolvendo questões de ética política, moral e educação que surgem a cada novo filme¹¹.

A questão da informação verdadeira no documentário é talvez, a mais antiga das discussões neste campo alcançando as primeiras análises críticas. Em 1926, escrevendo sobre *Moana*, filme de Robert Flaherty, John Grierson – considerado por muitos como o patrono da escola inglesa de documentários – utilizava pela primeira vez a palavra **documentário** na qualidade de **registro, prova, documento cultural**; textualmente, “um relato visual dos eventos da vida diária de um jovem polinésio e sua família” (*apud* ROSENTHAL, 1988, p.21). Posteriormente, a escola desenvolvida por Grierson se solidificou em torno da produção de filmes de caráter didáticos, que buscavam construir o retrato cultural e econômico de uma Inglaterra em expansão, atravessada pelas inovações da Revolução Industrial, mas também atenta no aspecto da tradição e dos conflitos bélicos.

Até aqui, temos uma forma de cinema que prolifera em função do **conteúdo informativo** que existe nos filmes; não por outra razão, durante os primeiros 50 anos o documentário teve como tema grandes conflitos, questões sociais e culturas exóticas. Uma discussão sobre a **quantidade** e a **qualidade** de ‘verdade’ nestas construções pode ser ‘formalmente’ estabelecida em torno do princípio dos anos 60, quando os filmes começam a ser analisados a partir da constatação de uma linguagem específica, gramática e semântica próprias¹² - nos Estados Unidos com o cinema direto e, principalmente na Europa, onde se desenvolve a escola do *cinéma vérité*. Já no final dos anos 80 o pensamento teórico do documentário afirmava que discussões sobre uma pretensa verdade contida nesses filmes

¹⁰ O ‘É Tudo Verdade: festival internacional de documentários’ é considerado o maior festival de documentários da América Latina. Desde sua última edição, em abril de 2004, acontece no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

¹¹ No momento da redação dessa tese, o exemplo mais óbvio e inequívoco é o novo filme do documentarista americano Michael Moore *Fahrenheit 9/11*, um ataque fulminante ao presidente dos Estados Unidos George Bush com pretensões de evitar a reeleição para o cargo.

consistiria em exercício estéril, uma vez que tanto a semiologia como o estruturalismo já haviam estabelecido que, assim como o filme de ficção, o documentário utiliza **métodos de significância** que estão prontos a inscrever qualquer representação no campo simbólico (ROSENTHAL,1988). Buscando equilibrar interpretações objetivas e subjetivas, no início da década de 90 o documentário começava a se distinguir pelo desenvolvimento do pluralismo estético que é hoje uma de suas maiores características; consolidava-se uma tendência para a produção de filmes utilizando e ao mesmo tempo desafiando a linguagem do mundo e das pessoas que se propunha representar¹³.

Entretanto, uma discussão teórica do documentário solicita mais que uma análise da funcionalidade destes filmes como expressão de época: uma análise dos **métodos de significância**, uma vez organizados e agrupados, permite enxergar não apenas “o porquê” da existência dos filmes, mas a forma como se organizam em relação aos valores cultuados pelo mundo onde existe. Estabelecem, assim, um **modo de representação**.

O desenvolvimento de modos de representação significa menos o desaparecimento de técnicas que a incorporação de estratégias desenvolvidas em um momento histórico. De acordo com Bill Nichols, um dos maiores pesquisadores do gênero e criador de uma das estruturas mais bem sucedidas para a compreensão do documentário¹⁴, “uma vez estabelecido através de uma série de convenções e paradigmas, um determinado modo permanece disponível para todos os outros” (NICHOLS,2001,p.100). Ou seja, um **modo** corresponde a uma apropriação de formas de relacionamento convenientes. Essas escolhas determinam, periodicamente, o aparecimento de filmes que estabelecem e constroem uma forma de aproximação com o sujeito e com o mundo, além de refletirem um tipo de relação que se institui com a imagem; ambos procedentes de um acúmulo de procedimentos através

¹² É preciso lembrar que, já no final dos anos 30, Paul Rotha, da escola de documentário inglesa, definia em seu livro *Documentary Film* uma estrutura de classificação para os filmes – similar àquela que Nichols virá a desenvolver cerca de 50 anos mais tarde.

¹³ É imprescindível lembrar aqui o cinema produzido por Dziga Vertov no começo do século. Da mesma maneira que o movimento surrealista gerou uma enorme quantidade de filmes com uma linguagem própria – Vertov produziu filmes altamente representativos do momento da Revolução Russa. Da mesma maneira, o cinema de Jean Rouch – e especificamente ‘Crônica de um verão’ (1961), em parceria com Edgar Morin. Notadamente, o cinema documentário latino americano é devidamente marcado por uma veia política e militante, amplamente representativa dos movimentos de reação da época.

¹⁴ No início da década de 90, no livro *Representing Reality*, Bill Nichols estabelece uma classificação para as formas de representação da realidade nos filmes documentários, os ‘modos de representação’. Agrupados nos modos poético, expositivo, de observação, de participação, reflexivo e, mais recentemente, performático, se tornaram a base fundamental de compreensão para a teoria do documentário.

dos tempos. Assim, ressemantizando diferentes estratégias, desenvolvemos uma maneira de pensar através do documentário. A incorporação de elementos e formas de aproximação, provocando uma interrelação entre os modos, tem produzido filmes de difícil classificação, tão fragmentados e incertos como a própria sociedade contemporânea¹⁵.

No entanto, em inúmeras ocasiões, ainda é costume o documentário se tornar fonte de discussão a partir do conteúdo dos filmes, quando, na verdade, a forma da abordagem é tanto ou mais fundamental. Há quem defenda, como o crítico e cineasta francês Jean-Louis Comolli, que o que interessa na reflexão e na prática do documentário é a questão do **dispositivo** de produção (a estratégia de aproximação e relacionamento que se estabelece), e não o conteúdo. Documentários são filmes ‘ricos’ exatamente pela pluralidade de formas oferecidas para o desenvolvimento de um mesmo tema. Um debate sobre a ética no documentário passa diretamente pela estética escolhida para a representação, que difere exatamente por, deslocando a atenção do conteúdo, criar um ambiente onde o próprio público possa exercer uma função intelectual. Os modos de representação desenvolvidos por Bill Nichols são estruturados em torno da forma de organização do material – não dos assuntos¹⁶. De certa maneira, não seria errado afirmar que **o documentário é uma representação possível para a forma como o documentarista se sente e existe no mundo.**

Seguindo esse raciocínio, podemos entender o quão pouco biográficos são as telebiografias, e como a idéia de criar um retrato (ou seja, biografar) passa necessariamente por uma construção do próprio auto-retrato do realizador, filtrado por uma interpretação e organizado em torno de uma representação. Podemos, dessa forma, ressemantizar também a idéia de Grierson, ao afirmar que **o valor documental dos filmes documentários diz respeito à produção de um documento sobre quem o realiza.** Se todo filme traz a marca do realizador, o documentário é também, de certa maneira, seja sobre que tema for, uma espécie de ‘pintura íntima’.

2) ENTRE O AUTOR E O PERSONAGEM

¹⁵ Assunto que iremos desenvolver no capítulo 7

¹⁶ Ainda que os temas estejam ligados ao tempo do mundo – porque representam a fonte de questionamento do documentarista.

O que nos interessa especificar nessa dissertação é discutir uma vertente da tradição do documentário que foi definida a partir da constatação de uma aproximação **afetiva** entre o realizador e seu objeto de filmagem, expressa necessariamente na primeira pessoa; obras que exprimem um duplo movimento de interpretação e representação do realizador. Os principais aspectos dessa pesquisa estão localizados na discussão de um certo tipo de filme que surge no rastro das inovações perpetradas no documentário a partir dos anos 60, e cuja organização temática e formal está centralizada na figura do próprio documentarista. São **filmes auto-referentes**, que tratam do próprio processo de produção da reflexão. Retomaremos aqui a noção criada por Bill Nichols a respeito dessa produção: **documentários performáticos**¹⁷.

Bill Nichols é uma das maiores autoridades do cinema documentário e do filme etnográfico. É professor de cinema da *San Francisco State University* e diretor do Programa de Graduação de Estudos de Cinema. Sua classificação dos modos de produção de documentário, estabelecida no livro *Representing Reality*, de 1991, assinala uma forma de estudo da teoria do documentário¹⁸. Basicamente, Nichols impetrou uma série de procedimentos que, juntos, funcionam hoje como uma teoria “oficial” do documentário em relação à qual a maior parte dos pesquisadores que trabalham com esse tipo de cinema necessariamente se refere, seja em procedimentos de retomada, negação ou discussão sobre uma ou várias de suas características. Os modos por ele definidos procedem da seguinte maneira: primeiro, por uma classificação de desempenho dos **atores sociais**, personagens criados a partir dos procedimentos de aproximação e montagem do documentário (a forma de representação dos sujeitos no filme); em seguida, de uma periódica revisão das formas de representação, sempre contrastantes, que surgem a partir de uma oposição entre **mundo histórico** e **mundo do documentarista** (o próprio filme enquanto representação do mundo). Em todos os modos, fica claro que estamos diante de uma construção cinematográfica.

O modo performático corresponde ao último dos modos identificados por Nichols. Os documentários estudados nesta dissertação não cobrem, evidentemente, a totalidade do

¹⁷ Se nos lembramos do primeiro texto de Grierson, é como se estivéssemos falando de um ‘documentário virtual’, onde a performance se refere à organização do conjunto do material, produzindo uma fala específica. Aqui, o termo ‘performático’ se aplica na forma de organização das idéias em relação a um dado tema.

filmes definidos pelo teórico como ‘performáticos’, mas são amplamente representativos da proposta de abordagem que encontra abrigo nesta definição. A razão para a delimitação do *corpus* do estudo é simples: o documentário performático está inserido no movimento de filmes híbridos contemporâneo, e suas características são de uma riqueza tamanha que o campo das influências que incidem sobre ele é talvez o maior em toda a história do documentário. Podemos citar alguns exemplos: o surrealismo dos anos 20, os movimentos de vanguarda dos anos 70, o cinema experimental, o cinema etnográfico, o cinema de ficção *noir*, os concertos musicais, as reportagens jornalísticas, entre outros¹⁹. Grande parte da inspiração nos filmes performático está num desejo de explorar as potencialidades tanto dos aparatos técnicos como das formas de representação do mundo. Com isso, quero dizer que o documentário performático representa a criação (ou invenção) do diálogo do documentarista consigo e com suas técnicas. É um embate particular na tentativa de criação de sentido: a “autoreferencialidade previne a representação ilusionista da pessoa histórica como a representação de um personagem de narrativa ou ícone mítico” (NICHOLS,1991,p.261). Ou seja: para Nichols, a raiz do problema da representação no documentário está na possibilidade de criação de verdades que podem vir a ser assimiladas como imponderáveis. Procedimentos de reflexividade, escreve ele, podem amenizar o surgimento de um **senso de realidade** no acesso ao ator social e à sua concepção do que seja o mundo.

Assim, a produção de documentários que, no lugar de se concentrarem em informações sobre um outro, trabalham a questão da reflexividade em si aproxima-se muito de uma **idéia justa** sobre o documentário. Não se trata mais da realização de um filme que objetiva refletir sobre determinado tópico²⁰: no performático, o assunto é quase uma ‘desculpa’ para a realização do filme. Trata-se de uma reflexão sobre a própria necessidade da realização, um processo que obrigatoriamente se encerra em si mesmo. Caso de filmes como **33**, do antropólogo Kiko Goiffman, que narra a busca da mãe biológica do diretor estruturada em métodos de investigação adaptados às regras dos filmes clássicos de

¹⁸ Identifica formas de aproximação, elementos e técnicas de estrutura de pensamento, além de agrupar fórmulas de construção para a organização de imagens e idéias do mundo.

¹⁹ Foi na constatação dessa ‘liberdade’ para misturar as estratégias dos outros modos que emerge um desejo de indagação dos documentaristas.

²⁰ Um dos grandes estímulos dessa pesquisa foi criar um parâmetro de delimitação entre o modo reflexivo e o performático, na estrutura dos modos de Nichols.

detetive; *The Mighty Civic*, de Peter Wells, onde o documentarista recria uma antiga sala de cinema de sua cidade partindo de uma construção baseada na invenção e na memória, como um artefato onírico da infância; *Os catadores e a catadora*, filme onde a diretora Agnès Varda examina uma tradição cultural concomitante à re-invenção de sua própria imagem como catadora; *Porto de minha infância*, onde o diretor Manuel de Oliveira percorre a cidade reencenando sua própria infância; entre outros que serão estudados nessa dissertação.

Os filmes a serem trabalhados aqui envolvem especificamente aqueles **narrados em 1ª pessoa**, onde o processo de organização incide na **construção de um corpo de conhecimento sobre o documentarista**. A função do narrador, como estabelecida pelo filósofo alemão Walter Benjamin, é um dos recortes possíveis de aplicação na metodologia desses filmes, na medida em que existe uma dimensão utilitária nessas narrativas. Elas são ‘tecidas na substância viva da existência’, como escreveu o filósofo alemão. Para Benjamin, a principal característica do narrador é retirar da experiência aquilo que conta. E, da mesma forma como o filósofo acreditava que a informação é a morte da narrativa, o documentário performático define sua forma no resgate da experiência da auto-narração, se distanciando de uma perspectiva informativa.

Para Bill Nichols, a estrutura do documentário performático passa pela concepção de um **conhecimento incorporado**, uma assimilação de elementos facilitadores para a compreensão dos mecanismos operacionais de uma sociedade; para o autor, só existe a possibilidade do conhecimento de forma concreta e incorporada (ou concreta porque incorporada), baseada nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica (2001,p.131). Catherine Russel, em estudo sobre a prática da etnografia experimental, ressalta a utilização desses filmes como uma forma de inscrição pessoal num mundo de imagens. Assim, se trata menos de uma interiorização do mundo pelo autor (como na literatura de Clarice Lispector) e mais de uma exteriorização do documentarista. Para Russel, cujo estudo da **auto-etnografia pós-moderna** está situado na produção de filmes, a sociedade, hoje, é vista a partir de um discurso televisivo e imagético, e toda a questão de identidade é atravessada pela determinação de um senso de localização do *self* em um escopo cultural (Russel,2001). Grande parte dos filmes estudados por Nichols, e que formam o corpo de sua definição de performático dialogam com temas

antropológicos, como identidade e representação cultural (ainda que a análise do teórico não caminhe por terminologias e teorias antropológicas²¹). Nesse trabalho propomos a descoberta dos elementos performáticos num campo mais amplo²², analisando filmes não necessariamente vinculados à área.

Apontamos como a maior contribuição destes filmes **a incorporação da subjetividade como elemento mediador e integrador entre homem e mundo**. Mas ao falar de subjetividade necessariamente é preciso falar também de seu par antagônico: a **objetividade**. Para Alan Rosenthal, a percepção da objetividade está diretamente relacionada à discussão das construções de verdade no documentário. Para o autor, “não pode haver objetividade, apenas afirmações subjetivas altamente personalizadas do realizador” (ROSENTHAL,1988,p.13). Mesmo na qualidade de registros do mundo, documentários são resultados de **escolhas**: de ângulos, seleção, interpretação, ponto de vista, de rotinas, de evidências e formas de observação sobre o objeto da filmagem. Documentários são, também, consequências de **relacionamentos**: o cinema de Robert Flaherty só tem existência a partir do estabelecimento do forte sentimento de cumplicidade com seus personagens; os filmes de Robert Drew e dos irmãos Albert e David Maysles só foram possíveis com a construção de uma relação de confiança entre quem filma e quem é filmado, o que faz com que a câmera seja incorporada no ambiente; a produção de Jean Rouch só conheceu os incríveis patamares de invenção narrativa enquanto sintoma da relação entre o diretor e os sujeitos que se submetiam à câmera²³; os filmes reflexivos só surgiram quando o documentarista decidiu criar um paralelo entre seus questionamentos e as representações que o mundo faz de si.

Ao escolher tratar o aspecto da subjetividade no filme documentário, procuramos evitar o estabelecimento de ligações que pudessem desvirtuar o estudo da evolução da questão. Assim, não procuramos traçar paralelos entre o documentário e qualquer outra área onde a subjetividade se revela um canal de interpretação (como a literatura, por exemplo).

²¹ Nichols é professor ativo de uma cadeira na área de antropologia. No livro em que conceitua o ‘modo performático’, um de seus artigos, denominado ‘O conto do etnógrafo’ tem uma dimensão desconstrutiva a respeito das práticas acadêmicas no confronto com a invenção destes novos filmes.

²² Os referidos filmes realizados no campo da antropologia têm, infelizmente, distribuição restrita e muitas vezes ficam limitados aos circuitos de simpósios.

²³ Existe uma corrente de pesquisa que opõe o cinema direto americano ao *cinéma vérité* europeu. O *vérité* surgia como uma espécie de ‘contraproposta’ à pretensa objetividade do cinema direto; a única ‘verdade’ desses filmes seria a impossibilidade da objetividade

No entanto, o trabalho desenvolvido por alguns teóricos, ainda que diverso do documentário, pode acrescentar alguns elementos interessantes para a discussão do assunto. Assim, trazer para esse debate a figura do narrador de Walter Benjamin e o estudo da polifonia do discurso de Mikhail Bakhtin funcionaram como auxiliares no estabelecimento de uma definição de **subjetividade**. Da mesma maneira, trazer a discussão de Slavoj Žižek sobre o fim de todas as possibilidades de representação da sociedade pós-moderna criou um espaço onde se tornou viável a existência de um tipo de documentário que encerra em sua própria auto-referência um pouco da cultura e do mundo onde existe.

O estudo em questão compreende o documentário performático como um formato híbrido (em função da quantidade de elementos de diversas origens), que foi conceituado por Bill Nichols a partir de um estudo temático, mas, fundamentalmente, na reunião de características distintivas²⁴. Além da recorrência da primeira pessoa, esses documentários apresentam uma estrutura bastante fragmentária: uso de material de arquivo (que inclui filmes e fotos antigos, revistas, livros, recortes, anotações pessoais, objetos de uso pessoal), justaposição de imagens em divergência a uma narração, incorporação do próprio diretor no quadro, cartelas e legendas, reencenações, construções fictícias, trilha sonora, entrevistas e edição videoclipada, entre outros. Todas essas características colaboram para a produção de um filme altamente pessoal, que necessariamente é uma busca de adequação ao mundo e uma estratégia de comunicação pessoal.

3) ESTRUTURA E METODOLOGIA

Essa dissertação procura discutir os filmes identificados por Bill Nichols como ‘documentários performáticos’ enquanto exploração das possibilidades subjetivas do documentário para produção de conhecimento. O objetivo é identificar, a partir das características definidas por Nichols e da eleição de um corpo de filmes específicos, as possibilidades de organização de formas de expressão subjetivas como um sistema que promove a expressão do documentarista: o documentário em sua forma mais íntima porque literalmente caminhando na linha do pensamento do autor. O principal interesse em estudar

²⁴ Os modos de representação de Nichols são amplamente reconhecidos a partir da elencação de um certo número de características que respondem pela designação de um ‘tipo’, possível de classificação.

a manifestação da subjetividade como forma dominante de organização desses filmes é tentar entendê-los como um sistema de localização e inclusão no realizador no mundo. Se durante boa parte de sua história, o documentário consagrou-se como **representação do mundo**, o filme performático caminha no sentido oposto: ele se auto-proclama uma representação de si para o mundo. A riqueza destes filmes encontrar-se no delineamento de uma articulação entre **tempo e espaço**, onde o centro referencial é o próprio documentarista. Assim, o documentário performático se justifica na escolha de um modelo que mimetiza o mundo pós-moderno.

A metodologia de classificação dos documentários seguirá, conforme exposto anteriormente, a sistematização proposta por Bill Nichols em *Representing Reality* (1991). Sistemas de classificação funcionam como parâmetros de avaliação, propostas de pensamento que auxiliam no raciocínio sobre as razões determinadas opções feitas pelo realizador. Nestes livro, Nichols agrupa o documentário em quatro modos: expositivo, observação, interativo e reflexivo. A definição dos modos agrupa os filmes a partir da forma de organização do material e pelas opções de registro. Alguns anos mais tarde, em 1994, em *Blurred Boundaries*, Nichols acrescenta um quinto modo, o performático²⁵, estruturado a partir da organização do que designa por **conhecimento incorporado** – a experiência de vivência de uma situação²⁶. A escolha do tema da dissertação surgiu a partir da necessidade de uma compreensão maior dos documentários performáticos; uma curiosidade que surgiu ao tomar conhecimento da classificação feita por Nichols²⁷. Paralelo à categorização de Nichols, e no rastro das características por ele definidas, outros

²⁵ Em 2001, Nichols publica ainda um 3º livro, *Introduction to documentary*, onde realiza nova modificação no seu sistema de modos. Aqui eles aparecem divididos em poéticos, expositivos, de observação, participativos, reflexivos e performático. Entretanto, sua primeira divisão ainda permanece a mais utilizada. De todos os livros publicados pelo autor, é aquela que apresenta de forma mais profunda a estrutura de organização dos filmes.

²⁶ Além de ser reconhecidamente uma grande autoridade na teoria do documentário, Nichols também tem trabalhos publicados na área de antropologia, cibernética, cinema de vanguarda e cultura visual no novo cinema iraniano. Nos anos 70, organizou uma antologia em duas partes (*Movies and Methods*) que foi fundamental para a definição dos parâmetros da disciplina dos *film studies*.

²⁷ O texto *Performing documentary* me foi apresentado pela professora Consuelo Lins, minha orientadora, durante o curso ministrado no programa de Pós-graduação da ECO/UFRJ, no final do ano 2003. Na ocasião, trabalhamos o texto a partir do documentário *Um Passaporte Húngaro* (2002), de Sandra Kogut – que, ao revelar os procedimentos burocráticos para obtenção de um passaporte revela uma forma de existência particular à família de Kogut.

pensadores do documentário foram surgindo no horizonte da pesquisa, e sua incorporação se tornou essencial para um enriquecimento da compreensão desses novos filmes²⁸.

Num primeiro momento, nosso trabalho procura tratar da compreensão do papel da **subjetividade** no documentário como objeto de conhecimento. Necessariamente, estabelecemos como ponto de partida um dos temas mais delicados no estudo da teoria do documentário: a percepção desses filmes a partir de uma premissa de **formação de conhecimento** - logo, filmes assimilados como mensageiros de uma mensagem, ou uma informação objetiva.

No **capítulo 1** procuramos explicar a construção objetiva como uma criação fundamentalmente ficcional, cuja aparência de ‘verdade’ se revela consequência de uma estrutura edificada sobre **técnicas realistas**. Bill Nichols vai estabelecer na identificação de formas de conhecimento realistas a possibilidade de produção de estratégias de reconhecimento e empatia utilizadas como uma maneira de instituir um canal entre espectador e filme. Essa concepção de realismo como forma do conhecimento vai ser discutida e reinventada pelo filme performático; por isso acreditamos ser interessante instituí-la como abertura do debate – método que também tem a vantagem de criar uma entrada para o reconhecimento das características que definem os filmes em questão²⁹.

Uma vez que nosso trabalho corresponde ao estudo de uma determinada estrutura de produção fílmica (o documentário performático), acreditamos que relacionar os modos inventariados por Nichols permite um exercício crítico de uma forma de apreensão da teoria do filme documentário, já que eles organizam a forma de pensamento do autor³⁰ e criam um panorama de estudo. Esse é o tema do **capítulo 2**, que procura relacionar as

²⁸ O estudo de Michael Renov sobre as formas de auto-representação no documentário cria um interessante contraponto com os modos de observação (notadamente, os cinemas direto e verdade); Catherine Russel analisa a produção do filme auto-biográfico em vídeo como uma nova forma de relação do documentarista com a imagem; Stella Bruzzi busca a caracterização do que chama de ‘novo documentário’ a partir da influência dos meios de massa. No Brasil, Consuelo Lins realizou um estudo absolutamente esclarecedor para *Passaporte Húngaro*, investigando as políticas de intimidade que regem a produção desse tipo de filme; já Jean-Claude Bernardet encontra em 33 de Kiko Goiffman um exemplo de estrutura do que chamou de ‘documentário de busca’, apontando o caráter experimental e arriscado que envolve a empreitada. Em maior ou menor escala, todos tiveram uma participação na elaboração do pensamento dessa dissertação.

²⁹ Afinal, estamos na contramão de uma idéia da utilização do realismo. Ele não desaparece, mas é recriado a partir da introdução do realizador em cena.

³⁰ Por razões claras, optamos por não incluir o documentário performático nesse capítulo, uma vez que será discutido em um capítulo à parte, visto ser o objeto de estudo da dissertação.

características de cada modo de representação³¹. O **capítulo 3** trata especificamente do documentário performático, entendido como um modo alimentado pela incorporação de técnicas dos vários modos, privilegiando o tratamento subjetivo do tema. Mais que uma simples acumulação, à idéia de sobreposição de técnicas de representação se agregam às influências da vida moderna, notadamente as concepções de subjetividade e objetividade nas formas de interação contemporâneas.

Uma vez identificado e contextualizado o modo performático a partir da exposição contígua aos outros modos, os capítulos seguintes se dedicam à análise dos filmes propriamente dita. A organização dos capítulos concebeu uma escolha, arbitrária, de algumas **chaves** que acreditamos corresponderem aos elementos básicos da construção dos filmes performáticos, a partir das quais se tornou possível a identificação das principais características e sintomas estabelecidos no capítulo anterior³²: a influência de valores e hábitos desenvolvidos sob os auspícios da **representação na cultura pós-moderna, a subjetividade, os procedimentos de auto-inscrição e ficcionalização do realizador**, entre outros.

A experiência de Bill Nichols com os filmes provenientes do campo da antropologia, notadamente, da prática auto-etnográfica³³ foi determinante para consolidar o modo performático. A partir da identificação de conceitos como **textualização**, uma transformação do sujeito-narrador em discurso, se tornando o próprio objeto da tese, e do questionamento de valores culturais, o **capítulo 4** reúne elementos significativos para uma caracterização do modo, como uma narrativa fragmentada e um sentido de manifesto em favor do estabelecimento de uma forma de existência. Para fazer isso, escolhemos o filme *Treyf* (1996), das americanas Alissa Lebow e Cynthia Madanski. *Treyf* é o filme dessa dissertação mais representativo do grupo escolhido por Nichols para a identificação do novo modo³⁴: é oriundo do campo da auto-etnografia e está dividido entre uma discussão

³¹ Adjacente aos modos do professor Nichols, também procuramos identificar outras propostas de classificação para o documentário. Elas são anteriores e posteriores à metodologia de Nichols³¹, e a intenção de acrescentá-las é mostrar que a escolha dos modos para essa dissertação foi a opção considerada a mais adequada para nossos propósitos. Optamos por relacionar na seção “Anexos” algumas interessantes experiências.

³² As características identificadas no capítulo 3 surgiram na experiência de assistir os vídeos e na própria leitura do texto, onde Nichols também dá algumas pistas sobre as prováveis origens do performático.

³³ Em especial, o filme etnográfico é uma das principais influências no modo de Bill Nichols

³⁴ Como colocamos anteriormente, o objetivo da pesquisa não é referendar a proposta de Nichols, mas sim mostrar o quanto ela permite de invenções numa abordagem intimista contemporânea.

cultural e comportamental (religião e opção sexual). *Treyf* procura articular pensamento e experiência, o que faz com que se aproxime de um formato ensaístico. Estamos diante de uma montagem que representa a própria organização interna das documentaristas – ou seja, remete a uma idéia de exteriorização de si.

O **capítulo 5** procura discutir os aspectos investidos numa abordagem afetiva subentendidos neste tipo de documentário. Essa abordagem induz à cristalização de uma **lógica da subjetividade** que se revela a lógica dominante do sistema de organização e representação do modo performático. Escolhemos analisar dois filmes para, a partir de sua análise, decifrar a forma como se dá esse processo: *The Mighty Civic* (1989), do neozelandês Peter Wells e *Porto da minha infância* (201) do português Manoel de Oliveira. Ambos os filmes tratam de situações e aspectos específicos da vida dos realizadores: uma sala de cinema e a cidade natal. Ao evocar sensações e imagens que estimulam a memória, Wells e Oliveira desencadeiam um processo de invenção que mistura passado e presente, memória e fato, estabelecendo a produção de lembranças a partir de uma construção afetiva. Desse caldeirão emergem figuras insólitas e oníricas, e um retrato que só é possível na imaginação dos diretores, produto de aproximações e reflexões apaixonadas.

O **capítulo 6** se concentra na questão da **reinvenção do diretor a partir de sua inclusão no relato** catalizando um processo de **duplicação**, ao ocupar tanto o espaço do narrador quanto o do sujeito narrado. *33* (2001), do brasileiro Kiko Goifman e *Os catadores e a catadora* (2000) da francesa Agnès Varda se notabilizam pela produção de um **tempo** próprio para suas experiências, o que autoriza a invenção de um cronotopo, uma situação espaço-temporal imaginada que estabelece um contexto para a narrativa. Em ambos os filmes, a força da narrativa provém da experiência transformada em evento. Documentários performáticos sinalizam com a possibilidade de uma retormada da figura do narrador de Walter Benjamin, em detrimento de uma narrativa monológica e histórica que foi estabelecida como a metodologia ‘oficial’ de construção de conhecimento.

O **capítulo 7** traz para o debate sobre os documentários performáticos um filme definitivamente especial em inúmeros aspectos. *Nick’s movie* (1979-80) do alemão Wim Wenders antecede cronologicamente³⁵ numerosos questionamentos e antecipa várias

³⁵ O filme de Wenders é do começo da década de 80. A máxima classificação que arriscaríamos é a de ‘filme de autor’.

estratégias e fórmulas que serão estabelecidas como princípios no documentário performático quase 10 anos depois. Isso nos permite estabelecer que o projeto de Wenders não está vinculado a tendências ou manifestações políticas; foi uma escolha amplamente determinada pela relação de afeto entre o diretor e Nicholas Ray, ‘protagonista’ da estória. *Nick’s movie* reforça a hipótese de que o filme performático seja **um movimento expressivo de auto-referencialidade**, menos voltado para uma manifestação política e mais concentrado na criação de uma **política de auto-expressão**. Wenders vai misturar, de forma precoce, linguagem de ficção e documentário para contar a estória dos últimos dias de vida que partilhou com o amigo doente. O **processo de ficcionalização**, de **auto-invenção**, a forma como se **inscreve no registro**, a **mistura de suportes** sugestiva e **criadora de significados** assentam *Nick’s movie* em sintonia com a definição de Bill Nichols, e isso nos interessou sobremaneira no tratamento da questão. A análise desse **docu-ficção** abriu espaço para que pudéssemos situar o documentário performático no contexto da pós-modernidade, definida por Fredric Jameson como **um termômetro do presente**; e onde também se verifica a proliferação de narrativas marcadas por uma erosão de fronteiras entre conceitos de fato e ficção. Na medida em que privilegiam a instantaneidade do registro, documentários performáticos se inscrevem como a possibilidade de pensamento do presente, uma reflexão que, exatamente por não estabelecer uma distância entre ela e o evento, forçosamente coloca sua própria vivência como matéria de especulação.

Propomos como frase de abertura desta Introdução um trecho da reportagem de Emmanuel Burdeau, que estabelece a produção de documentários contemporânea “sem unidade nem definição”. Em meio à proliferação de formatos que privilegiam o aspecto da intimidade, o documentário é frequentemente definido como um formato ‘híbrido’, misturando características pertinentes a diferentes modos de classificação. Ao optar trabalhar com os filmes performáticos, estamos elegendo um recorte sobre essa ‘irregularidade’, tentando definir os aspectos que fundamentam uma abordagem subjetiva. Eles não representam a totalidade do que se produz; mas definitivamente, seu principal estímulo, a escolha da abordagem subjetiva em detrimento de uma observação distanciada, se inscreve de forma adequada nos tempos atuais. São, por definição, **documentários afetivos**.

I

“O documentário pede técnicas específicas para dar tratamento cinematográfico a encontros reais e eventos históricos, experiências e reflexões, pesquisas e argumentações. (...) demanda formas específicas de estar em meio e à parte daqueles; em última instância, em palavras ou filmes. Pede éticas de responsabilidade, uma estética de forma filmica e uma política de “representação” - Bill Nichols³⁶

1) ‘SUBJETIVANDO’ UMA PERCEPÇÃO OBJETIVA

Desde os primeiros filmes, uma das principais cobranças que incidiram sobre essa forma de cinema diz respeito à idéia de que se tratam de filmes sobre a realidade. Em princípio, essa é uma orientação que se estabelece a partir da forte relação de indexicalidade que as imagens registradas mantêm com o referencial. Nos momentos iniciais da história do documentário, se agregavam idéias de ‘pureza’ e ‘autenticidade’ na superfície da imagem. Noções de recorte, enquadramento, fragmentação e contexto dificilmente eram consideradas nas análises. Pelo contrário: os filmes eram reconhecidos e elogiados por sua capacidade sensível de retratação³⁷. Documentários, ou pelo menos o que se entendia como um documentário, eram paradoxalmente percebidos como um tratamento objetivo aplicado a um tema, seja esse tema uma cidade, uma comunidade ou um povoado distante.

Ao estabelecermos como marco simbólico do surgimento do documentário - enquanto uma forma de cinema - o filme *Nanook do Norte* (1922), realizado por R. Flaherty, percebemos que esse ‘nascimento’ localiza-se a meio caminho da criação do cinema propriamente dito (1895) e o estabelecimento de formas narrativas determinantes -

³⁶ “*Representing Reality*” p. 180 – vide bibliografia para referência completa

³⁷ O próprio conceito do **documentário** vai ser construído a partir de uma situação parecida, quando Grierson escreve a crítica do filme *Moana*, de R. Flaherty, elogiando a sensibilidade do realizador.

D.W. Griffith realiza *O Nascimento de uma nação* em 1916; Serguei Eisenstein filma *O encouraçado Potemkin* em 1925. Neste mesmo período, o som também chega às telas (*O cantor de jazz*, 1927), inspirando realizadores e criando ainda maiores possibilidades e inovações. Isto nos possibilita a seguinte afirmação: a idéia da imagem como registro (estabelecida desde os filmes dos irmãos Lumière), a possibilidade de dramatização do mundo e do exercício da retórica como elementos formadores da mensagem vão estar na raiz do documentário, participando da estrutura dos primeiros filmes. Até a metade do século XX, os documentários serão fortemente marcados por uma função de registro na forma de imagens; que, uma vez manipuladas por técnicas e estratégias narrativas aplicadas sobre fragmentos do mundo, desperta em incautos espectadores uma vontade de fazer conhecer.

A percepção implicada no ato de ‘dar a conhecer’, garantida pela qualidade indexical presente na imagem, se tornou responsável por um sentimento de ‘autenticidade’ nesses filmes. Entretanto, hoje, entender uma imagem como registro ‘puro’ da realidade já não é mais possível³⁸. Uma imagem é produto de enquadramento, iluminação e foco – escolhas e seleções que acontecem a partir de um processo extremamente particular, dentro da cabeça do realizador. Ao longo da história do documentário, diferentes aproximações do sujeito e estratégias de representação foram sentidas no tratamento dados às imagens: elas foram desviadas, atravessadas, sustentadas e mediadas por estratégias e técnicas que determinaram as relações internas aos procedimentos de montagem. Essa manipulação criou ‘leituras’ extremamente plásticas e sensíveis – irremediavelmente ligadas ao discurso daquele que as manipula. Assim, antes mesmo de serem um ‘registro do mundo’, imagens são ‘registros de subjetividades’ – ‘reduções’ a juízos de valores e realidades próprios a certos estados e atos de consciências individuais. Isso nos permite admitir a subjetividade como elemento chave na negociação do texto dos filmes com a realidade filmada, uma construção arbitrada e fictícia do mundo.

Discussões sobre ‘objetividade’ e ‘subjetividade’ sempre foram recorrentes nas análises críticas do documentário. Se, por um lado, admite-se o documentário como uma

³⁸ Em um belo artigo, Jean-Louis Comolli questiona a autenticidade do registro; para ele o sujeito filmado constitui um ‘sujeito em camadas’: ele é encoberto por sua roupagem social (enquanto membro e representante de uma classe) e transformado pela própria consciência da filmagem; “filmar se torna assim

forma de cinema cuja matéria prima são os registros do mundo histórico³⁹, por outro é uma construção que procede de manipulação, que permite criar sentido onde ele originalmente não existe. Ao contrário do cinema de ficção, que cedo se desvinculou das origens científicas⁴⁰, o cinema documentário desenvolveu uma trajetória que está irremediavelmente ligada à captação e representação da realidade. Daí, a polarização: o cinema de ficção ganhava salvo-conduto para trabalhar a ‘subjetividade’, enquanto o documentário deveria, por definição, ser ‘objetivo’. Uma concepção que obrigava os filmes a terminarem quase no ponto onde começam: na superfície da imagem – confiante no grau de ‘verdade’ das cenas e situações. Essa percepção ignora as estratégias e técnicas narrativas, bem como conceitos de montagem e edição.

Ao estudar as novas formas de subjetividade no documentário, Michael Renov fez uma importante observação sobre nossa compreensão dialética entre subjetividade e objetividade. Para Renov, ocorre uma mudança substancial nesses conceitos no final do século 19, fruto das novas formas de percepção introduzidas pela expansão da escola positivista⁴¹, reorientando sentidos e percepções. Escreve ele:

“Enquanto nos séculos passados a visão escolástica predominante de *subjetividade* era ‘das coisas como elas são (do sentido do tema como substância)’ e da *objetividade* ‘das coisas apresentadas à consciência, (atiradas frente à mente)’ (...) hoje a *objetividade* deve ser **construída** como ‘factual, justa (neutra) e tornada confiável; de forma distinta da *subjetividade*, (esta) baseada mais em impressões que em fatos, e tornada mais influenciada por sentimentos pessoais relativamente não-confiáveis.” (RENOV,2004,p.173)

uma conjugação, uma relação, uma aproximação onde se trata de ligar ao outro – a partir da forma.” (p.154) – vide bibliografia para referência completa

³⁹ Por ‘mundo histórico’ estamos entendendo as qualidades concretas e reconhecíveis como parte de nossas vidas. É, por definição, o mundo onde habitamos.

⁴⁰ Ainda no século XIX, Étienne Jules-Marey e Eadweard Muybridge desenvolvem equipamentos com o propósito de decomposição do movimento para estudos. Esses equipamentos seriam incorporados e aprimorados pelos irmãos Lumières, que já trabalhavam com instrumentos de fotografia. O pesquisador Michael Renov enxerga nesse antecedente a explicação para o potencial de observação e investigação de pessoas e fenômenos sociais e históricos. Renov desenvolve essa idéia no artigo ‘*Toward a poetics of the documentary*’, no livro “*Theorizing documentary*” – vide bibliografia

⁴¹ Segundo Renov, que utiliza o trabalho de Raymond Williams como referência, a visão predominante de subjetividade até então dizia respeito à essência natural do indivíduo, o sujeito como substância; assim, o processo de objetivação se produzia a partir de uma construção formal, fundada em conceitos racionais e difundidos na sociedade.

Essa reorientação na forma de lidar com as informações em textos e imagens basicamente diz o seguinte: impressões subjetivas, fundadas nas particularidades do sujeito são retratos da realidade menos confiáveis que impressões objetivas – essas, produções adequadas de uma realidade compartilhada coletivamente. Esse pensamento vai se estabelecer em uma sociedade que começava a compreender as imagens como formas de apreensão do mundo, percebido através de um enorme aparato tecnológico. Assim, instituía-se que olhar para imagens de forma **justa** significava uma eliminação do olhar individual, ‘subjetivo’; a subjetividade se tornava, dessa maneira, um elemento não desejável - uma vez que significa, em última instância, apenas uma visão particular (humana e não maquínica) em um momento em que máquinas se tornavam mais importantes que homens enquanto indivíduos⁴².

No entanto, discutir e definir o documentário simplesmente a partir das aproximações objetivas ou subjetivas nos coloca na qualidade de espectadores passivos. Enquanto público, interessa menos o tipo de abordagem a que se submete a tratamento um determinado tema que a forma como somos atingidos por esse tratamento. A passividade não encoraja questionamentos sobre as implicações da forma como interferência no ponto de vista. Por outro lado, quando canalizamos nossos esforços na análise formal, na identificação de personagens e temas, na consolidação do discurso, nas estratégias de retórica que constroem e atribuem significados, nos tornamos aptos a perceber os movimentos de evolução e reorientação das representações. E percebemos que documentários são negociações entre o texto de uma narrativa e o referencial histórico que é a matriz do pensamento; um discurso de domínio público refratado pela lógica de uma voz específica - a voz do realizador.

Isso nos permite pensar o documentário como uma manifestação ligada às correntes e contra-correntes de pensamento do tempo histórico a que pertencem. É um diálogo que ao mesmo tempo situa e questiona, pergunta e explica. Há muito o que se cobrar de um filme que se propõe discutir o mundo onde existe. Mas não são cobranças de uma ordem de ‘verdade’, cristalizadas em torno de uma teoria. Bons documentários se afirmam pela coerência de sua lógica interna, por uma relação de justiça entre a representação e a ‘idéia’

⁴² Essa visão vai ser contestada por Dziga Vertov, cuja escola de documentário prega uma integração entre o homem e a máquina, a máquina como prótese do olho do homem. Seu filme mais notório (*O Homem com a câmera na mão*, 1929) propõe uma interação entre homem e máquina como nova forma de exercício do olhar.

representada. Basicamente, uma análise produtiva do documentário deve buscar a funcionalidade de seu discurso enquanto comunicação de uma idéia singular. Essa funcionalidade é construída através de uma série de escolhas arbitradas pelo documentarista durante todo o processo de produção. No entanto, por mais pessoal e único que seja o trajeto das escolhas, ele é atravessado por uma série de códigos que necessariamente partem de um todo maior e que já está estabelecido no imaginário popular, certas formas de organização, estratégias de discurso e instrumentos de trabalho.

2) A FICÇÃO DA OBJETIVIDADE

No documentário, assim como no cinema de ficção, a construção de uma narrativa prevê o estabelecimento de visões do mundo. São estórias que articulam ritmos, texturas, diálogos e referências que situam-se no imaginário do espectador como uma interpretação. Seja ficção, seja documentário, assistimos aos filmes com uma ‘vontade de acreditar’ na estória que está na tela – estória que está ‘incorporada’, construída em atores, cenários e figurinos. No documentário, em função da tradição estabelecida, isso acontece mediante a criação de uma representação realista como forma de referência e assimilação da imagem e do texto dos filmes⁴³. Entretanto, mais que justificar imagens, a função de um ‘realismo documentário’ subentende a negociação de um pacto entre um texto e um referencial histórico que possibilita a criação do filme como representação. Ou seja: se é preciso ser objetivo, que se lancem instrumentos que possibilitem a simulação de uma objetividade. Assim, uma forma de compreender o realismo no documentário é através de considerações sobre a objetividade articulada à retórica do discurso – o que institui a produção de um texto subjetivo, uma leitura privada do mundo feita por um autor.

Ao escrever sobre a ‘pré-história’ do cinema, Arlindo Machado aponta como a idéia de naturalismo que se emprestava às imagens incomodava uma proposta idealmente científica⁴⁴. É curioso notar que, como elemento de leitura das imagens em movimento, a

⁴³ Na história do documentário são frequentes as produções que recorrem a uma linguagem ‘não-realista’. Em última instância, o performático é o modo que vai ‘quebrar’ definitivamente com essa idéia de realismo como projeto de afirmação. Entretanto, falamos aqui de uma compreensão do documentário de maneira ampla.

⁴⁴ “Para Marey, a reconstituição naturalista do movimento era sentida como ‘defeito’, daí por que ele se sentia incomodado pelo ‘realismo’ da imagem cinematográfica. Para combater essa ‘ilusão’, ele inventava expedientes destinados a desnaturalizar a cena” (MACHADO,2002,p.16)

concepção de uma associação realista era intensamente rechaçada. Na verdade, os primeiros estudos e as primeiras experiências emprestando movimento às imagens previam a ‘decupagem’ dos movimentos, não sua restituição. Assim, o uso da imagem nos estudos de movimento implicava em sucessivas tentativas de ‘desnaturalizar’, reduzindo ao mínimo uma possível identificação e empatia entre a imagem móvel e o público. Se podemos falar de ‘construção’, ‘subjatividade’ e ‘autoria’ neste momento, são qualidades que funcionam na contramão da ordem contemporânea. Entretanto, evidencia-se um mesmo espírito na tentativa: a manipulação de imagens com o fim de interferir na sua leitura e produzir um resultado, até certa medida, premeditado.

Uma grande diferença separa o sentido e as implicações do uso de técnicas realistas no documentário e na ficção. Nesta última, o realismo faz parecer real um mundo plausível, mas totalmente criado na mente do diretor; nós, na qualidade de espectadores, fazemos um ‘pacto’ com o texto – e só podemos assistir o filme na medida em que acreditamos na suposta ‘verdade’ (ou possibilidade) daquela estória. Para Nichols, o “realismo na ficção é um estilo que se auto-destrói, que tira a ênfase do processo de construção. A visão ou estilo de um diretor realista surge de (...) aspectos da *mise-en-scène*, movimentos de câmera, som, edição, e outros mais (...)”⁴⁵ (NICHOLS,1991,p.165). Assim, o uso de técnicas realistas no cinema de ficção pode ser definido como um ‘não-estilo’; paradoxalmente, é o ingrediente fundamental da ilusão do público. Já no documentário, o realismo participa na estrutura da argumentação, na qualidade de constatação e, não de comprovação, do mundo real. Técnicas realistas, segundo Bill Nichols, são construídas **sobre** uma apresentação “de coisas como elas nos aparecem aos olhos e aos ouvidos no dia-a-dia. (...) Realismo é também um ponto por onde olhar e se engajar à vida” (*Ibidem*,p.165)⁴⁶.

Em estudo publicado em 1997, William Rothman⁴⁷ faz uma interessante comparação entre uma das escolas de documentário (o cinema direto americano, criado nas décadas de 50 e 60) e o cinema americano clássico de ficção dos anos 30⁴⁸. Para Rothman, ambos os

⁴⁵ É intetereante notar que os procedimentos descritos por Nichols como características fundamentais dos filmes de ficção vão ser reapropriados pelo modo performático – que surge quatro anos depois da primeira configuração dos modos.

⁴⁶ Da mesma forma que no cinema de ficção, a construção realista no documentário também é produto do uso de luzes, distâncias, ângulos, lentes e posições.

⁴⁷ Vide bibliografia

⁴⁸ Em seu estudo, a abordagem de Rothman inside num cruzamento de tempo e modo – a comparação entre os tipos de cinema também é feita em relação à importância que o som ganhou em cada época: na ficção a

cinemas dividem a atenção sobre o mesmo tema (o drama do dia-a-dia, os eventos e crises que permeiam o cotidiano da sociedade de classe média americana), além da estrutura de narrativa e modo de filmagem similares: acompanhamento do personagem dentro de um período de tempo, edições de diálogos em campo e contracampo, câmera não-participativa e desprezo pelo comentário em *off*). Segundo Rothman, o cinema direto americano buscou no cinema clássico dos anos 30 sua fonte de inspiração temática e formal. Ambos tratam da representação de existências humanas, de uma sucessão de acontecimentos que se desenrolam cronologicamente, da representação de ambientes, situações e humores típicos da época; “o que é ficcional nos filmes clássicos está no seu caráter de ficção que é só ficção - o que é ficcional nos filmes do direto está em seu caráter de ficção que não é ficção totalmente” (ROTHMAN,1997,p.111). Na medida em que se quer um **filme real**, o cinema direto incorpora seu lado ficção, já que não é mais que uma construção⁴⁹. Para Rothman, o cinema de ficção tem como meta tornar a ficção mais real, o documentário, pelo contrário, articula sua representação ao tornar o real mais ficcional.

‘Realidade’, para Rothman, representa um mundo de possibilidades – mas nunca de possibilidades de invenção do passado. A única forma de modificá-lo, escreve ele, é inscrevê-lo sob uma nova perspectiva – interpretá-lo, criando possibilidades sobre o passado. Isso permite identificar o documentário como uma forma de entrada no mundo a partir de uma representação, a partir de uma ‘visão do mundo’, uma ‘visão de realidade’. Pensamento que está em sintonia com Nichols, quando afirma que o realismo documentário, mais que um estilo, um código profissional, é uma ética. Essa idéia nos possibilita algumas definições: enquanto na ficção, o realismo se manifesta a partir de uma estética de sensibilidades de argumentos e tons que procuram criar um mundo plausível e crível, no documentário ele incide sobre a construção de um argumento e funda uma lógica de pensamento. No documentário, o realismo mapeia o território da constatação e reforça a referência indexical herdada da fotografia, que reconhece como real aquilo que está frente à câmera pelo simples fato de lá estar.

novidade da possibilidade de sonorização dos filmes; no documentário, a possibilidade do registro do som sincrônico.

⁴⁹ “Legitimamente, o direto é apenas uma técnica, um método oferecendo novas possibilidades que alteram a forma de filmar, e apenas de filmar, dos filmes; mas que não pode substituir a investigação e a análise. É uma descoberta, um progresso, mas não é, em si, um outro tipo de cinema” (Michel Euvrard e Pierre Véronneau, citado por Joan Nicks em *Documenting the documentary* (p.303) – vide bibliografia para referência completa

Da mesma forma que Rothman fez com os filmes dos anos 30, Bill Nichols vai enxergar nas propostas do cinema neo-realista italiano um indício de vontade de ‘documentar’, fundado sobretudo em propostas éticas (mais que estéticas)⁵⁰. Havia, escreve Nichols, um comprometimento com a representação histórica – não se tratava aqui da invenção de um mundo possível, mas de uma representação sobre as condições de existência naquele mundo (notadamente, a Itália do pós-2ª GM). O neorealismo, “aceitou o desafio do documentário de organizar-se em torno das representações do dia-a-dia não apenas em termos de tópicos e tipos, mas na organização de imagens, cenas e estórias” (NICHOLS,1991, p.167) . Os personagens são menos protagonistas que o universo onde estão inseridos; eles não são símbolos de uma galeria de arquétipo, mas meras vidas que desfilam pela tela, submetidas a uma certa realidade histórica⁵¹. O capital cultural do contexto fornece as ‘chaves’ para a compreensão do comportamento dos ‘tipos’.

Entretanto, é exatamente pela insistência na caracterização do real enquanto imagem bruta de uma realidade que tanto o neo-realismo quanto o cinema dos anos 30 acabam se aproximando ainda mais da ficção que do documentário. Para Nichols, a fundação da narrativa a partir das contingências externas limitou a representação à superfície do visível. Assim, toda uma gramática de ‘signos de subjetividade’ (câmera na mão ricocheteando, filmagem em ambientes naturais fora de estúdio) se reduz a uma proposta estética. Para Nichols, a força desse cinema estaria justamente no uso de uma câmera que **não** produz subjetividade porque está isenta de opiniões sobre seus personagens. Isso, segundo o autor, “substitui uma alternativa centrípeta de construção de empatia entre a audiência e o personagem” (*Ibidem*,p.169). A técnica de construção de planos subjetivos no neorealismo, escreve Nichols, está fundada nessa produção de ‘efeitos de real’ – conforme atribuída por Roland Barthes⁵². Para o teórico, isso não é suficiente para a construção de uma lógica do documentário. O neorealismo, escreve Nichols, “demonstra como a narrativa pode ser

⁵⁰ Ainda que o modo de filmagem dos diretores do movimento tenha dado origem a uma ‘estética realista’.

⁵¹ O que torna possível entender esses tipos de ficção a partir das relações que mantêm com uma linguagem ‘documentária’: enquanto o cinema de ficção organiza sua narrativa em torno de temas e personagens, a tradição do documentário constrói seu texto a partir de argumentações e diálogos que envolvem imagem, cena e estória.

⁵² No texto ‘O efeito de real’, Barthes identifica nos elementos ‘menores’ das narrativas (aqueles que têm uma função ‘supérflua’, de ilustrar a cena) como aqueles que determinam nossa relação de crença no texto. Prevalece a identificação de signos como prova da ‘realidade’ do quadro.

colocada a serviço do impulso documentário ao admitir para a imagem e a filmagem um sentido de autonomia” (NICHOLS, *op. cit.*, p.169).

3) “**PRAZER EM CONHECER**”

O que diferencia as cenas iniciais dos filmes *Annie Hall* (1977) e *Manhattan* (1979) de Woody Allen, de documentários como *Roger and Me* (1989) e *Tiros em Columbine* (2002), de Michael Moore? Ambos os diretores começam seus filmes a partir de uma exposição em primeira pessoa, “imprimindo-se” no corpo filmico, criando uma ‘inquietação’ na linguagem tradicional. Nas ficções de Allen, a primeira pessoa serve como sinalizador de uma narrativa de caráter íntimo e privado, desaparecendo (ou decrescendo em importância) em benefício do desenrolar da trama enquanto ‘estória plausível’; o narrador dá a conhecer sobre si nos primeiros planos e depois desaparece – a narrativa segue a gramática do cinema de ficção. Já nos filmes de Moore, a voz da primeira pessoa é incorporada posteriormente na figura do próprio diretor⁵³, que organiza assuntos particulares a serem articulados para a formação de uma panorama mais amplo. Ao contrário de Allen, a narração em primeira pessoa nos filmes de Moore é onipresente. Em parte, isso acontece por que a “crença de que um bom documentário (...) dirige atenção para um assunto e não para ele mesmo é resultado dos fundamentos ‘epistefilísticos’ (...)” (NICHOLS,*op. cit.*, p.179)

Por fundamentos de epistefilia, Bill Nichols define “um prazer de saber que marca uma forma distinta de engajamento social”(NICHOLS,*op. cit.*,p.178). Daí, a idéia de que documentários são propostas alternativas de dar a saber (e vir a saber) sobre o mundo. ‘Dar a saber’ implica uma proposta de relato, o que levou essa forma de cinema a desenvolver uma estética que inclui a preservação da distância em relação ao seu objeto de representação. Entretanto, a ilusão da transparência das técnicas realistas, escreve Nichols, perturba a percepção dessa distância, justamente porque nega a existência de que existe alguém registrando. Notadamente, esse problema foi superado pelo documentário a partir da constatação da necessidade de incorporar os documentaristas nos filmes⁵⁴. Por outro

⁵³ Moore não aparece nas primeiras cenas dos seus filmes

⁵⁴ Um bom exemplo sobre essa incorporação pode ser encontrado no filme dos irmãos Maysles *Grey Gardens*, sobre Edith Bouvier Beale e sua filha Edie. Durante o período da filmagem, inevitavelmente os

lado, ‘vir a saber’ (o tal do ‘prazer em conhecer’) parte de uma relação de empatia que surge entre o espectador e o documentário. Isso faz com que o texto destes filmes busque uma construção que desperte dinâmicas subjetivas no espectador, sentimentos que se manifestam como produto de uma sedução - curiosidade, compaixão, alegria, solidariedade, riso, choro, tristeza, etc...- em relação aos temas. Todas as estratégias utilizadas para estabelecer uma forma de conhecimento, para estimular uma ‘vontade de saber’ são, na verdade, produtoras de subjetividade. As dinâmicas subjetivas do engajamento social são ativadas no confronto com a representação, por excelência, o ato de sedução do espectador.

Essa relação perturbadora eleva os documentários à categoria de forma de ‘acesso’ ao real. Entretanto, escreve Nichols, essa produção é frequentemente disfarçada sob uma ‘capa’ de objetividade, um *leitmotiv* que se atribui aos filmes: ao assisti-los, nos tornamos pessoas mais cultas e ‘informadas’. Assim, documentários se cristalizaram como formas de conhecimento onde a produção criativa, a inquietação lingüística e as inovações formais são menos solicitadas ou questionadas que o conteúdo. Mais que formas de conhecimento (no sentido de construção de uma visão), os sentimentos despertados “funcionam como modos de engajamento a formas de representação do mundo que se estendem além do momento da projeção, se incorporando à praxe social” (NICHOLS,*op.cit.*,p.178).

Para Bill Nichols, esses sentimentos estão na fundação das **subjetividades sociais**, isto é, “subjetividade dissociada de um único indivíduo” (NICHOLS,*op.cit.*,p.179). Nesse caso, a identificação é produzida em termos de coletividade – ainda que os sentimentos possam partir de registros individuais⁵⁵. Um exemplo desse tipo de produção pode ser encontrado nos documentários dirigidos por Leni Riefensthal; notadamente, *Triunfo da Vontade*, de 1935. Alternando planos abertos de multidão com planos fechados das faces de soldados da SS, de civis e de crianças, a diretora consegue criar um sentido de união e solidificação bastante próximos àquele pregado pela ideologia nazista. Outro exemplo ilustrativo é *Faces de Novembro*, de Robert Drew (1963), que procura representar a

irmãos diretores desenvolveram um relacionamento com as ‘protagonistas’. Em um determinado momento da filmagem, a personagem da ‘filha’ revela a existência de uma câmera. Nesse instante, o realizador vira a câmera para o espelho, assumindo a artificialidade da estória – enquanto produto cinematográfico. Na edição em DVD, ao tecer comentários sobre o filme, Maysles atenta para a inevitabilidade do relacionamento que se estabelece entre as partes.

⁵⁵ Bill Nichols vai estabelecer os princípios da ‘subjetividade social’ como as guias fundamentais do documentário performático. Elas vão representar o ponto de contato entre o indivíduo e o mundo. Entretanto, o que muda fundamentalmente é o referencial.

consternação do povo americano por ocasião do assassinato do presidente Kennedy. O curta metragem de 12 minutos é um estudo do sentimento de perda através de imagens em *close* do rosto de civis, militares e parentes da vítima. Enquanto espectadores, não nos sentimos presos a nenhum dos ‘personagens’, mas indiscutivelmente somos levados a uma empatia com os sentidos estéticos e rítmicos das movimentações criadas pela e para a filmagem – produto da montagem que articula texto e imagem: “nós nos engajamos a um realismo histórico que representa a experiência coletiva subjetivamente” (NICHOLS,*op. cit.*,p179). Realismo histórico que representa a coletividade de forma coletiva; realismo histórico criando uma representação subjetiva; realismo criando subjetividade. Na verdade, é disto que tratam documentários.

4) FORMAS DE REALISMO NO DOCUMENTÁRIO

Ao definir o realismo como linguagem dominante na história da produção de documentários⁵⁶, Nichols identifica variações na forma de organização das ‘criação realista’ a partir de mecanismos de sedução que são estabelecidos para a produção de um relacionamento com o espectador. O teórico vai identificar três formas de criação de efeitos realistas que se articulam na construção e organização de textos documentários⁵⁷: 1) **realismo empírico**, 2) **realismo psicológico** e 3) **realismo histórico**. Não são, necessariamente, excludentes; assim como os modos de representação propostos por Nichols, os tipos de realismo se incluem e complementam, estruturando a organização de idéias do documentarista e dos filmes.

O realismo empírico foi a primeira fonte de construção das narrativas que vieram a consolidar o documentário como uma forma de cinema: é um tipo de realismo que está solidificado a partir da qualidade indexical da imagem fotográfica e do som gravado. Surge como suporte da estética desenvolvida nos filmes de reportagem dos irmãos Lumière, que enviavam seus funcionários pelo mundo, registrando novos países e paisagens, pessoas e animais desconhecidos, situações exóticas, grandes acontecimentos. É determinante, ainda,

⁵⁶ A proposta do realismo como figura predominante na produção de documentários vai continuar até muito recentemente, quando novas formas de relação com a imagem – em parte influenciadas e atravessadas pela influência da TV e do vídeo – vão reinserir novas percepções.

como sistema de compreensão nos filmes⁵⁸ realizados pela dupla de irmãos franceses, que registravam cenas banais do cotidiano - uma estação de trem, operários saindo da fábrica, bêbes se alimentando, jovens se divertindo. Um pouco mais tarde, surge também como agenda política e cultural, nos filmes de Dziga Vertov, R. Flaherty e John Grierson. O mundo real se tornava objeto de estudo, de curiosidade, de conhecimento e informação. Os primeiros documentaristas estabeleceram para o documentário a função de ‘dar a conhecer’ especialmente a partir da eficácia da imagem.

Em todos esses filmes, o sentido de uma imagem realista diz respeito à relação de semelhança que o objeto registrado guarda com a ‘matriz’ original. Mesmo que o aspecto da verossimilhança não dê garantias de acuidade histórica, escreve Nichols, “assegura um liame existencial entre a imagem e o referente” (NICHOLS,1991,p.171). Estamos falando de certezas sobre as inscrições dos objetos no mundo. Há garantia da existência daquela imagem fora da tela; entretanto, não do ‘como’ nem ‘de que forma’ ela existe. Construções empíricas, assim, não separam o fato de seu ‘valor social’, o lugar que ocupa o objeto do registro dentro de uma determinada construção. Isso é o mesmo que dizer que procuram ocultar diferenças objetivas e subjetivas, já que fatos não aparecem como produções de uma construção social. Assim, o realismo empírico se relaciona com o espectador na medida em que permite identificações de inscrição entre a imagem na tela e o mundo histórico.

O realismo psicológico convida o espectador a se identificar com situações e pessoas, desenvolvendo uma relação de empatia que está baseada na produção de uma troca sentimental. Por essa razão, os sentimentos que são despertados podem ser abstraídos das situações representadas e ‘reapropriados’ pelo público, criando uma aproximação mais intensa: *Ônibus 174* (2001) e *As mães da Praça de Maio*(1985)⁵⁹, são filmes que constroem uma relação que vai além do que aparece consolidado na superfície do registro; tratam-se de filmes que criam eventos a partir de ‘palavras’ e ‘discursos’, que se tornam ‘acontecimentos’ na medida em que podem ser produtos de estímulos provocados pela

⁵⁷ Estamos considerando o realismo fora de uma perspectiva histórica, e sim em termos de construção de verossimilhança

⁵⁸ Não eram, exatamente, filmes, uma vez que não havia organização narrativa e um roteiro. Limitavam-se a registros contínuos de cenas atuais – daí, os primeiros registros do cinema serem conhecidos como ‘atualidades’. Entretanto, a idéia de estar testemunhando um acontecimento mundano consistia no principal motivo do registro.

intervenção da câmera, ou da equipe de filmagem⁶⁰. Representar a dor do outro pode se revelar menos como uma forma de ater ao acontecimento que à sua leitura. Bill Nichols compreende o realismo psicológico de uma forma ampla: para o teórico, é uma estratégia de representação que pode atravessar características naturalistas e se instaurar a partir do que há de mais subjetivo no documentarista. Com isso, quer dizer que qualquer forma de manifestação artística poderia se enquadrar como uma produção de realismo psicológico – assim, técnicas como o expressionismo, o surrealismo e o naturalismo são ‘reais’ porque expressões legítimas de um sentimento, manifestações de uma idéia. Essa concepção de Nichols desloca a compreensão do realismo enquanto estética para justificá-lo como uma representação expressiva do autor.

Entretanto, em sua grande maioria, o realismo psicológico é utilizado para a construção de um sentimento de identificação entre, de um lado, situações e personagens e, de outro, o espectador. Segundo Nichols, isso acontece de uma forma em que os laços emocionais passam despercebidos como construções, “eles se inserem na complexa dinâmica de suspensão de crença, ou numa aceitação de coisas que nós sabemos que são assim” (NICHOLS, *Ibidem*, p.172). A tendência é acreditar na imagem construída, e no sentido a ela atribuído, uma vez que “o realismo psicológico se coloca como uma transparência entre a representação e o engajamento emocional, entre o que vemos e o que é” (NICHOLS, *op.cit.*, p.173). Essa técnica elimina a percepção do estilo em favor de sentimentos de comoção, que se propõe produtos de uma identificação natural com a imagem, provedores de um acesso imediato à realidade representada.

O realismo histórico, por sua vez, está na base da produção de ‘documentários estruturados sobre a edição de evidências’. Não se trata mais de uma questão de fidelidade à referência, ou de um engajamento emotivo; são filmes que estão enraizados em circunstâncias contingenciais. O texto desses documentários conquista seu espectador a partir de uma construção lógica na organização de idéias – uma estrutura que está inscrita

⁵⁹ Dirigidos respectivamente por José Padilha e Susana Blaustein Muñoz e Lourdes Portillo.

⁶⁰ O exemplo mais clássico dessa técnica está no filme *Crônica de um verão* de Jean Rouch e Edgar Morin (1961), quando uma das jovens filmadas, Marceline Loridan, revive dolorosos momentos de sua vida enquanto realiza um monólogo durante uma caminhada, acompanhada pela câmera. Em ‘Ônibus 174’, ao realizar as entrevistas com os reféns do seqüestro, o diretor José Padilha utilizou uma técnica alternativa: ao invés de se limitar a uma conversa formal, editou pequenos ‘filmes’ onde predominavam as situações vividas pelos reféns. Assim, cada filme contava com um ‘protagonista’ diferente. Como resultado, conseguiu

sobre conhecimentos produzidos no mundo histórico. Bill Nichols define que esse tipo de documentário tem seu argumento construído a partir da produção de subjetividades sociais, “onde nossa própria identificação é trazida menos para com um indivíduo que para com um senso de participação coletiva” (NICHOLS, *op.cit.*,p.174). A principal função das técnicas realistas nesses documentários é a produção do desvio da atenção da estrutura formal dos filmes, organizadora de um saber, em benefício da produção de um conjunto de informações objetificadas.

Uma construção realista onde predomina a qualidade histórica necessariamente concentra os elementos da sua estrutura em torno de tema, localizado fora do documentário. São filmes organizados por diálogos, depoimentos, testemunhos e comentários desincorporados de seus agentes e re-situados como uma ‘peça’ dentro de uma engrenagem maior; falas esvaziadas em seus potenciais de invenção porque funcionais apenas ‘enquanto testemunhos’ sobre um outro⁶¹. Esse tipo de documentário foi incorporado definitivamente pela televisão, que utiliza o formato como parte integrante do segmento de programas jornalísticos⁶². É predominante na TV o documentário ser reduzido a uma fórmula empobrecida, que consiste num arremedo de edição de entrevistas, textos em *off* e imagens de cobertura⁶³. São filmes que constestam pouco (quando contestam), e se preocupam mais com a construção de um conhecimento sólido do mundo a partir de arquétipos teorias pré-definidas. Esse tipo de narrativa, completamente dissociada de um formato cinematográfico, tem a sua continuidade garantida em função de uma “lógica de comentário, cujas imagens ilustram, se contrapõe ou metaforicamente estendem” (NICHOLS,*op.cit.*,p.174).

Para Nichols, ao insistir na criação de um ponto de vista isento de subjetividades, os documentários que estruturam suas narrativas a partir do realismo histórico podem estender seu comentário para além da imagem – isto porque concentram sua força de organização em testemunhos e narrações objetivas. Comentários organizam imagens de diversos lugares

depoimentos carregados de uma emoção legítima, produto da frescura de uma declaração dada pela primeira vez.

⁶¹ Ainda que seja possível descobrir muita coisa sobre quem fala, quando fala de alguém.

⁶² O exemplo mais prático é o Globo Repórter da Rede Globo. Na TV a cabo, os documentários veiculados pelo GNT, *Discovery*, *National Geographic*, *History Channel*, *People and Art* também podem ser enquadrados.

⁶³ Há exceções a essa regra: notadamente, a TV à cabo vem trazendo produções bem interessantes, onde a liberdade artística ainda é permitida – claro que desde o momento que se adequa à linha editorial.

e tempos em função da necessidade de articulação de um pensamento; isso faz com que “saltos no tempo e no espaço (...) podem, no documentário que incide sobre evidências, ser assimilados” (NICHOLS, *op.cit.*,p.174). Esses documentários hierarquizam diferentes falas – por isso não estão restritos a uma localização espaço-temporal. As **biografias** que proliferam na televisão são um exemplo bem acabado desse casamento entre falas deslocadas de si.

Além das formas de realismo identificadas por Nichols, podemos citar mais algumas formas de percepção assimiladas como ‘reais’⁶⁴: evidência de presença (lugares, pessoas, sons e imagens conhecidos ou relacionados) no mundo dos personagens e situações filmados, enquadramentos imperfeitos sinalizando falta de controle sobre a situação, silêncios e vazios inesperados, registro de entrevistas diretas e situações sem corte, planos longos e ininterruptos, acompanhamento cronológico de uma dada situação, ruídos de fundo e sons de ambiente, imagem granulada e som de ‘má qualidade’, câmeras na mão em movimentos ágeis acompanhando a ação, imagens de arquivo referendando falas, inscrição do documentarista como parte da ação que está sendo filmada, entre outros. Todas essas técnicas vão estar na base da construção dos modos idealizada por Bill Nichols. Correspondem a formas de criar uma representação do real a partir da necessidade do estabelecimento de crença.

5) A CONSTRUÇÃO DA ‘VOZ’ NO DOCUMENTÁRIO

Quando se trata de estabelecer processos de produção de subjetividade no documentário, trata-se fundamentalmente de estabelecer as formas pelas quais o documentarista procura tomar um determinado tema. Produzir subjetividade significa criar, a partir de estratégias, técnicas e dispositivos, uma representação para o tema: única, singular, e que existe apenas ali - na construção de ritmos, texturas e relações indexicais. A construção dessa argumentação cria o que Bill Nichols determina como a ‘voz’ do texto; que não é necessariamente uma voz em *off* ou incorporada à narrativa, mas a forma como uma visão do mundo é manifestada.

⁶⁴ Para Nichols, essas manifestações são menos sinais de evidências do mundo histórico que evidências da filmagem – o que fica claro pela percepção que temos sobre a qualidade da gravação

Bill Nichols determina a voz do documentário como “algo mais estreito que estilo: corresponde àquilo que nos traz o ponto de vista social do texto, como ele nos fala e como está organizando o material que está nos apresentando” (*apud* ROSENTHAL, 1988, p.50). No limite, a voz nos informa sobre o relacionamento do documentarista e seu tempo, seu mundo; uma mistura de influências técnicas e conjunturais – onde são variáveis determinantes as ideologias, os equipamentos, valores e linguagens. A organização de modos de representação diz respeito justamente a essa articulação entre o mundo e o realizador; “novas estratégias devem ser constantemente fabricadas para re-presentar as ‘coisas como elas são’ e ainda outras para contextualizar essas mesmas representações” (*Ibidem*, p.48).

No início da década de 80, antes da articulação das estratégias, instrumentos e técnicas na forma dos “modos de representação”⁶⁵, Bill Nichols já esboçava uma classificação para o documentário, sistematizando um modo de produção em 3 tempos⁶⁶ que se tornariam determinantes na consolidação de uma linguagem do documentário:

→ **Os filmes na tradição desenvolvida pelo inglês John Grierson**, que se estabelece na Inglaterra a partir dos anos 30. Correspondem a documentários marcados por uma narração autoritária, onde está implícita uma tendência expositiva e um compromisso didático, estabelecem um princípio de ‘manipulação criativa da realidade’ que compreende uma certa concepção função comunicativa; se consolidaram como a forma de documentário predominante na TV⁶⁷;

→ **Os cinemas direto e verdade**, estabelecidos a partir de equipamentos e técnicas desenvolvidas durante os anos 50 e 60, e que compreendem um dos períodos mais discutidos na literatura crítica do documentário. Foram os responsáveis pela incorporação

⁶⁵ Que será o tema do próximo capítulo.

⁶⁶ O artigo onde Nichols faz essa primeira identificação é *The Voice in Documentary*, publicado em *New Challenges for documentary*, de Alan Rosenthal, de 1988. Originalmente, foi publicado na revista *Film Quarterly*, em 1983

⁶⁷ Em *Documentary in American Television*, William Bluem afirma que a televisão, enquanto linguagem, foi definitiva para a consolidação de uma linguagem do documentário. No entanto, John Grierson consolidou toda uma estética a partir da produção de filmes de propaganda do Império Britânico e sua proposta de realizar um cinema educativo para as massas encontraria na televisão o veículo definitivo.

da idéia de ‘transparência’, liga a uma percepção de autenticidade, como princípio de produção dos filmes⁶⁸;

→ **Os documentários-entrevistas**, que começa a surgir em meados dos anos 70 e 80. São filmes que criam uma situação de autoridade difusa nos filmes. Estes são construções estabelecidas pela conjugação de fragmentos de vozes, produzindo uma defasagem entre a voz do diretor e a voz dos entrevistados: não estão no mesmo plano de poder, ainda que compartilhem um mesmo espaço.

A partir da década de 90, Nichols vai identificar uma intensificação na produção de documentários que vai estabelecer como ‘reflexivos’, onde há uma explícita participação do documentarista no filme. É nesse momento que são estabelecidos os modos de representação. O principal ponto dessa organização é a constatação de uma tendência crescente no desenvolvimento de documentários a partir de propostas que giram em torno de processos que os ‘desautorizam’ enquanto retratos da realidade. Esses filmes têm as narrativas construídas como um diálogo entre o documentarista e seus próprios questionamentos. No limite, os rumos que nos trazem para a produção contemporânea indicam que o realismo documentário justifica a existência não do mundo, mas do documentarista como parte dele. O documentário reflexivo vai se desenvolver com grande intensidade, se tornando um formato predominante no que diz respeito a manifestações de auto-expressão, a tradução de ideologias e o questionamento dos próprios processos de representação.

Uma boa forma de compreender essa trajetória pode encontrar explicação nas duras críticas que recaíram sobre o realismo no final do século passado. Durante boa parte dos anos 70 e o começo dos 80, escreve Nichols, a crítica pós-estruturalista coloca o realismo em xeque. “A tentativa de representar o mundo de forma ilusionista tem a qualidade da enganação” (NICHOLS,1991,p.175). O pós-estruturalismo pregava que o espectador não deveria se limitar ao conteúdo dos filmes, mas sim compreender a organização a partir do aparato que construía a representação. Assim, assistir a filmes como aqueles propostos pelos realizadores dos anos 60, fechados e circunscritos em si, significava uma atitude alienada em relação ao mundo. O movimento da crítica ia além, ao sugerir que se pensasse

⁶⁸ É interessante pontuar que os filmes que se desenvolveram no rastro da linguagem dos cinemas direto e verdade fomentam boa parte da produção contemporânea, sendo plenamente articulados com entrevistas e intervenções reflexivas do documentarista.

a organização do texto não como uma fonte única de interpretação, mas como “exemplo e sintoma de um mecanismo maior” (NICHOLS,*op.cit.*,p.175) . Isso criou a brecha para o surgimento de um sentido de autoria nos filmes, que se diferenciavam por uma apropriação de procedimentos gerais e de domínio comum, mas com um resultado individual, próprio à produção de ‘voz’ de cada realizador. A partir daí, os filmes documentários começam a se desenvolver com uma proposta mais reflexiva, onde o documentarista inscreve não só sua palavra, mas seu próprio corpo no filme⁶⁹.

É exatamente no momento em que as questões de auto-representação começam a ganhar terreno no documentário que se torna importante trazer à tona questão do realismo e da produção de subjetividade que nele toma lugar. O realismo, enquanto estilo – escreve Bill Nichols - passa por uma inversão no documentário; “em vez de trazer as sensibilidade e visões do documentarista para fora, ele situa o documentarista no mundo histórico” (NICHOLS,*op.cit.*,p.184). Ou seja, tudo aquilo que é da ordem do acidental, da intervenção é menos uma questão de metáfora e mais um atestado da real inscrição do realizador tentando entender e lidar com os acontecimentos do mundo que estão fora do seu controle. A realidade que está subentendida na personificação do realizador do filme na tela não oferece nenhuma outra garantia histórica “que da historicidade real do registro de uma situação ou evento” (NICHOLS,*op.cit.*,p.184). Sinais de uma filmagem realista testemunham tão somente a presença do aparato de registro e a realidade por ele criada.

6) UM MODO AFETIVO DE REPRESENTAÇÃO

A produção contemporânea de documentários passa por um momento onde o questionamento do próprio documentarista torna-se um forte elemento da narrativa – tanto no que diz respeito a suas motivações, como à sua própria interferência no objeto filmado. Essa prática, identificada especialmente no deslocamento dos elementos dos modos definidos por Nichols - misturados, criam uma nova categoria, designada popularmente como ‘híbrida’. Representa um movimento importante na história do documentário. A aposta deste trabalho está na identificação do documentário performático não apenas como

⁶⁹ É também nesse momento que uma idéia de representação do corpo começa a entrar em questão, criando uma série de filmes que se articulam a propostas políticas, culturais e raciais.

mais um dos modos, mas como um modo bastante representativo da produção documentária atual. Esses filmes não apenas estão essencialmente ligados aos movimentos da sociedade global, mas também representam um lugar de convergência, diálogo e cruzamento de todos os modos de representação – tendo como sujeito do filme a própria figura do documentarista, enfatizando uma aproximação mais subjetiva. Um modo que também poderíamos designar como sendo um documentário afetivo. Formalmente, ele será identificado por Bill Nichols como performático, no livro *Blurred Boundaries* em 1994.

O documentário performático se esboça a partir de meados dos anos 70, e tem suas linhas básicas desenhadas durante os anos 80 e 90. É um formato que tem como característica principal a intensidade emocional e a expressividade subjetiva. Seu surgimento está fortemente enraizado em trabalhos de vídeo de grupos de minoria (homossexuais, portadores do HIV, negros, mulheres), nos quais o crescimento da articulação de um senso de comunidade foi significativo durante esse período⁷⁰, em torno do início da década de 90. Esses filmes surgem mais como manifestações que como objetos de reflexão, reafirmando identidades políticas e deslocando o problema da marginalidade para o canal midiático.

Na verdade, trata-se de um momento onde o deslocamento ocorre tanto na temática social como no aspecto formal do documentário⁷¹. Ao estudar os filmes performáticos, Andréa Molfetta identifica o surgimento de uma subjetividade que “desenvolve sua performance discursiva utilizando os recursos e estratégias discursivos da representação expositiva, observacional ou intuitiva do documentário ressemantizado”⁷². Ou seja: o que

⁷⁰ Catherine Russel identifica, nos EUA, o crescimento desses filmes a partir da proliferação dos registros feitos em vídeo, no calor da elevação das vozes dos guetos. Para Russel, da mesma forma que W. Benjamin identificou na criação do cinema uma nova forma do homem se relacionar com a imagem, o surgimento dos registros em vídeo também muda completamente a forma como nos relacionamos com as formas de representação.

⁷¹ Em um interessante texto publicado na revista *Sight and Sound*, Jon Ronson escreve sobre um grupo de documentaristas o qual denomina *les nouvelles égotistes* – são realizadores que se construíram seu estilo colocando a busca ou a investigação do documentarista como elemento principal do filme. Além do próprio Ronson, são citados Roger Moore, Ross McElwee e Nick Broomfield. No entender de Nichols, o tipo de filme produzido por esses documentaristas seria o documentário reflexivo. Entretanto, entendemos que a estética desenvolvida por esses realizadores foi fundamental para o surgimento de filmes mais introspectivos e confessionais – o caso dos performáticos, o que coloca esses filmes numa região de fronteira. Foram essas pessoas que criaram um ‘sub-gênero’ onde a presença do documentarista está deslocada inextricavelmente para o primeiro plano. Alguns, inclusive, são abordados por nós a partir da perspectiva do documentário performático.

⁷² Trecho de artigo publicado na Revista Sinopse nº 9, p.75. O trabalho de Molfetta será por nós amplamente utilizado no capítulo V desta dissertação.

se verifica é um deslocamento vertical de técnicas elementares, convergendo para a formação de um novo modo de expressão e representação, absolutamente vinculado ao imaginário, e reflexo do deslocamento das fronteiras que dividem o público e o privado.

II

1) MODOS DE REPRESENTAÇÃO NO DOCUMENTÁRIO: ESTRATÉGIAS E REPRESENTAÇÕES DE EXPERIÊNCIAS

Este capítulo tem, por função, a identificação das principais características estabelecidas por Bill Nichols para caracterização dos modos de representação. O objetivo do texto que segue é situar o leitor no sistema do teórico, além de criar uma perspectiva sobre o documentário performático a partir da associação com procedimentos anteriormente estabelecidos, possibilitando, assim, uma visão de conjunto. As definições aqui estabelecidas procuram acompanhar o pensamento mais recente de Nichols; isto é, a classificação em 6 modos, não totalmente distintos entre si⁷³. Os modos não se superpõe cronológica nem qualitativamente. Eles existem em função da necessidade de representação, da forma de aproximação do mundo histórico utilizada⁷⁴.

1.1) O ESTABELECIMENTO DOS MODOS DE REPRESENTAÇÃO

Sistemas de classificação são formas tanto funcionais quanto perigosas para o estabelecimento de uma rede de conhecimento sobre determinado assunto. Funcionais porque servem como porta de entrada: são estruturas relativamente seguras e criam uma visibilidade de conjunto que permite uma aplicação de regras no cotidiano. Mas também são perigosas, porque nunca definitivas; mudam de acordo com a interação que se estabelece com o mundo; há sempre uma potência escondida nas entrelinhas. Esses sistemas constituem formações discursivas que determinam uma comunhão de valores que podem ser aplicados aos mais variados textos. Não foi diferente com os modos de

⁷³ Ainda que a divisão obedeça a classificação do livro *Introduction to documentary*, de 2001, a referência básica ainda será os 4 modos desenvolvidos em *Representing Reality*. A razão é simples: o último trabalho é muito mais pontual, muito mais referencial, enquanto que no estudo inicial encontramos análises densas de conteúdo fílmico.

⁷⁴ Já em *Representing Reality* Nichols mostra um interesse bem mais denso no desenvolvimento dos modos interativos e reflexivos. Necessariamente, estes são os dois modos que mais se tornam visíveis no formato híbrido que é a essência do performático. Neste trabalho, o documentário performático converge todas as influências dos métodos interativos e reflexivos para criar propriedade de pensamento.

representação do documentário de Bill Nichols. Ele estabeleceu seu sistema de classificação para o documentário a partir de uma perspectiva de identificação. Para Nichols, garantir uma identidade implica criar uma relação entre um texto e uma série de variantes e condições, que vão das relações de tempo e espaço que configuram as condições em que o filme é realizado às convenções que envolvem tanto o documentarista como o objeto filmado. Identidade, nesse caso, tem menos a ver com a qualidade que distingue um filme do outro e mais com as características que os torna semelhantes dentro de um determinado grupo. Para Nichols, estabelecer um critério de identidade para o documentário significa estabelecer uma comunhão de procedimentos que possibilitam o desenvolvimento de uma teoria – que surge a partir de uma divisão de vozes. Uma vez selecionados e agrupados, esses procedimentos se aglutinam em matrizes, que fazem as vezes de referência para a análise e compreensão dos filmes.

Uma classificação do documentário em diferentes modos de representação tem como finalidade o estabelecimento do que Nichols designa por estrutura de adequação flexível, tanto para os documentaristas como para pesquisadores e estudantes. Essa estrutura prevê a definição de convenções, relações e dispositivos que os filmes poderiam adotar. Assim, ao criar os modos, Bill Nichols desenvolveu uma forma de organização do pensamento para o fazer e o pensar do documentário. De certa maneira, a divisão proposta pelo teórico se tornou uma espécie de cânone da classificação desse cinema. Hoje, dificilmente podemos estabelecer qualquer tipo de raciocínio sobre qualquer destes filmes sem passarmos pelas características identificadas pelo professor Nichols.

Trata-se basicamente de um processo que envolve metodologia de classificação e agrupamento a partir das características existentes em diferentes filmes. Os modos foram definidos através da análise de documentários pré-existentes, que, a partir de então têm servido como referência, guia de identificação de procedimentos e formas de aproximação com a realidade. Por trás das práticas pertinentes a cada modo, existe uma compreensão subliminar indicativa da qualidade da representação do mundo⁷⁵. Pensar o documentário a partir dos modos auxilia na compreensão das razões e escolhas daquela forma de pensar o

⁷⁵ Se existe a possibilidade de enquadrar os filmes a partir de uma perspectiva cronológica, essa é a maior vantagem: através da forma de se relacionar com a imagem e com o mundo, o documentarista também mostra um pouco a forma como a própria sociedade se relaciona com o mundo. Onde, cria uma entrada para um

tema. Mais que uma maneira de representação do mundo, os modos indicam a forma de aproximação do diretor com o seu objeto de filmagem. Para Nichols, uma vez que os modos são estipulados e determinados, se estabelecem convenções e paradigmas filmicos – que não visam restringir a leitura de um filme; apenas indicam as estratégias de aproximação, abordagem e representação escolhidas.

Em *Representing Reality*, de 1991, Bill Nichols classificou o documentário em 4 modos de representação: o modo **expositivo**, o modo de **observação**, o **interativo** e o **reflexivo**. Alguns anos mais tarde, Nichols retoma sua classificação – e em *Blurred Boundaries*, escrito em 1994, estabelece mais um modo: o **performático**. Nichols reconhece que esse modo, de alguma forma, já tinha sido esboçado no modo reflexivo - amplamente representativo dos movimentos sociais que atravessaram o mundo e modificaram a sociedade nos últimos 30 anos. Bill Nichols enxergou a necessidade de mais um modo a partir da constatação de que estavam sendo produzidos filmes que desviavam sua abordagem da tradicional qualidade referencial do documentário. Segundo ele, nestes filmes havia menos argumentação; e mais sugestão e subjetividade. Em seu último livro, *Introduction to Documentary*, de 2001, é possível constatar mais uma nova ampliação nos modos, mesmo que de uma forma mais sutil. Neste trabalho, Nichols acrescenta o **modo poético** aos cinco anteriormente determinados⁷⁶; porém, o poético não se torna o 6º modo. Nichols optou por situá-lo antes dos outros. Isso porque, de acordo com sua descrição, os filmes poéticos guardam relações bastante estreitas com trabalhos desenvolvidos no movimento da vanguarda modernista e surrealista do início do século XX. *Introduction...* nos permite refletir sobre a fugacidade de um sistema de representações: se no primeiro estudo, Nichols permanecia relativamente preso a uma classificação dos filmes de cada modo a partir de uma perspectiva cronológica⁷⁷, neste último trabalho a classificação escapa de uma limitação temporal e se concentra nas estratégias utilizadas. O que lhe dá liberdade maior para se concentrar nas qualidades estilísticas dos filmes: *Rain*, de Joris Ivens (1929), *San Soleil*, de Chris Marker (1982) e *Free Fall*, de Péter Forgács (1998) são

sistema de cultura, que, por sua vez, configura uma visão de mundo – que, aí sim, pode ser admitida como um ‘documento’ do tempo onde o filme é feito.

⁷⁶ Em *Representing Reality*, Nichols observava ‘formas poéticas de exposição’ nos filmes agrupados em torno do modo expositivo.

⁷⁷ Essa é definitivamente a maior crítica feita ao teórico - a de que seu sistema mais restringe que amplia o conhecimento aos filmes, uma vez que seus modos estariam ligados a movimentos específicos no tempo.

aqui tratados como filmes cuja estrutura narrativa é forjada a partir das formas de representação que designa sob a rubrica poética.

Embora Nichols afirme que os modos não devem ser apreendidos como uma classificação histórica do documentário, é inegável a percepção de uma perspectiva cronológica no sistema de classificação – eles estão eminentemente ligados ao momento do mundo em que viviam os documentaristas, bem como às inovações técnicas que permitiram o desenvolvimento de novas linguagens. Assim, o cinema poético liga-se ao movimento de vanguarda que, por sua vez, liga-se ao modernismo do início do século; o cinema direto se torna possível a partir dos novos equipamentos técnicos desenvolvidos para a televisão e a partir de uma insatisfação com as formas de registro anteriores; o cinema verdade pode ser compreendido como uma ‘resposta’ à pretensa ‘objetividade do registro’ do direto americano; os filmes da cineasta alemã Leni Riefenstahl são uma ode manifesta à estética da propaganda nazista.

Mesmo que seja pertinente afirmar que os modos estão de alguma forma conectados com o desenvolvimento tecnológico e social do mundo, eles não se tornaram modelos estacionados no tempo – para Bill Nichols, novas formas surgem em função de restrições e limitações das antigas. Essa afirmação nos parece cada vez mais pertinente na observação dos documentários produzidos atualmente, onde se observa uma reinvenção a partir do deslocamento de dispositivos e fórmulas experimentais imbricadas. Para o teórico, o que muda é o modo de representação, não a qualidade ou o próprio *status* da representação – um novo modo carrega diferentes ênfases e implicações. Mas, o que significa esse deslocamento de fórmulas? Como classificar a superposição dos modos? Se estes correspondem a épocas, se épocas surgem a partir de modificações no tempo, qual a base para a mistura de tendências e formas de construção? Para Bill Nichols,

“Novos modos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico que uma nova forma dominante de organizar o documentário, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e uma nova lista de questões e desejos para perturbar a audiência” (NICHOLS,2001p.102)

2) OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO DE BILL NICHOLS

2.1) *Modo poético*⁷⁸

No modo poético, o mundo histórico aparece apenas como um fornecedor de matéria para o estabelecimento de idéias, que são produzidas a partir da justaposição de imagens. Nisso, é muito parecido com o modo expositivo. Não há compromisso com o estabelecimento de um sentido histórico; a representação construída nesse documentário vai além: são filmes onde o documentarista associa seres humanos e objetos para estabelecer uma relação de significação. Para Nichols, trata-se de um desvio de uma representação do mundo histórico para uma representação do mundo criada pelo documentarista, estabelecida apenas virtualmente, dentro de seu imaginário: “o documentário poético, então, vai ao mundo histórico em busca de material bruto, mas transforma esse material de formas distintas”(NICHOLS,*op.cit.*,p.103).

Algumas convenções são determinantes para a identificação de um filme como poético: uma narrativa fragmentada, a utilização de material de arquivo (imagens históricas e particulares), descontinuidade rítmica (imagens mais rápidas ou lentas) e visual (imagens mais brilhantes ou opacas), legendas ocasionais definindo um senso de localização espaço-temporal, narração em *off* cujo texto pode apresentar uma estrutura de diário, letras de música ou poemas. Enfim, há um desprendimento dialético entre o significado destas imagens, a meio caminho de uma compreensão geral e a compreensão do autor. O modo de ver, a forma como um objeto é mostrado, está muito mais ligado à própria concepção do diretor que ao significado atribuído ao objeto no mundo. Os documentários poéticos costumam rejeitar a criação de personagens. Pessoas e objetos são apenas elementos a serviço de uma montagem estruturada a partir de associações e padrões sensoriais derivados do imaginário do realizador.

Nichols identifica o documentário poético como uma forma de expressão que guarda traços e características comuns ao movimento da vanguarda modernista do início do século. Essencialmente influenciadas pelas então recentes transformações na indústria e na economia da época, essas formas de apresentação são construídas a partir do uso de

⁷⁸ O modo poético só vai aparecer na classificação de Nichols em seu último trabalho, *Introduction to documentary* (2001) e de forma bem sucinta. Compreensivelmente, é o menos desenvolvido.

fragmentos, impressões subjetivas, ações incoerentes e associações móveis. Bill Nichols ressalta que essa “elasticidade da fragmentação e da ambiguidade continua uma característica proeminente em muitos documentários poéticos” (NICHOLS,*op.cit.*,p.104). Encontramos exemplos das técnicas do modo poético nos filmes de Joris Ivens, como *The Bridge* (1927), o já citado *Rain* e *Philips Radio* (1931)⁷⁹; os filmes-sinfonias de cidades também reúnem característica que nos permite entendê-los como poéticos⁸⁰. No Brasil, podemos citar como exemplos de trabalhos contemporâneos desse modo os vídeos de João Moreira Salles sobre um poema da poetisa Ana Cristina César, e alguns trabalhos de Arthur Omar, como o que trata do processo criativo do artista plástico Eduardo Sued⁸¹.

Estilisticamente, o modo poético é bastante parecido com o performático; entretanto, aqui, os filmes estão necessariamente concentrados na produção de um conhecimento fora do realizador – são temas e objetos tratados subjetiva e poeticamente: “Esse modo estende humores e tonalidades muito mais que expõe conhecimento ou formas de persuasão. O elemento retórico permanece subdesenvolvido”(NICHOLS,*op.cit.*,p.103). Como iremos ver no próximo capítulo, o modo poético tem ampla influência nos filmes performáticos.

2.2) *O modo expositivo*

Dentre todos os modos, o expositivo é aquele que teve maior aceitação no empreendimento do documentário como matéria didática, e é aquele que se tornou o modelo ‘popular’ do qual se depreende o sentido da palavra **documentário**. Ainda hoje, é a estrutura preferencialmente adotada por meios onde a produção de documentários segue um procedimento de consenso, focados numa função educativa e informativa. É o caso da televisão, que utiliza frequentemente o formato expositivo em sua programação de variedades e jornalística. Esquemáticamente, Nichols dispõe o modo expositivo, em sua relação com o mundo histórico, da seguinte forma:

⁷⁹ Os documentários de Joris Ivens vão se deixar contaminar por um viés político após sua visita à Rússia, em 1929. Explica Michael Renov: “Com o prenúncio do levante econômico global e a elevação das tensões de classe nos anos 1930, Ivens estabeleceu que obrigações sociais falavam mais alto que preocupações com uma expressão artística e pessoal.” (RENOV, 2004,pp.xxi)

⁸⁰ *Berlin, sinfonia de uma cidade* (Walter Ruttmann, 1927), *O Homem com a câmera na mão*(Dziga Vertov,1929) são os exemplos mais correntes.

⁸¹ Respectivamente: *Poesia é uma ou duas linhas e atrás uma imensa paisagem*, de 1989; e *Palavras no ateliê*, de 2002.

qualidade expositiva ≥ engajamento evocativo e poético com o mundo
 autoridade ≥ tom, estilo e voz

Ou seja: com isso, quer dizer que são filmes cuja ênfase recai no aspecto informativo do texto, concentrando sua atenção na construção da mensagem. O principal elemento da construção destes filmes é a voz em *off*, que forma a base da estrutura de argumentação sobre o mundo⁸². Os documentários expositivos estão baseados numa lógica de informação fundada na palavra oral, onde o uso da voz e a força das palavras na construção narrativa constituem o principal elemento. A edição nos documentários expositivos busca a manutenção de uma continuidade no argumento narrativo, ou da perspectiva apresentada. Nichols chama esse procedimento de **montagem de evidência**, onde a “montagem pode sacrificar a continuidade espacial e temporal para amarrar imagens deslocadas entre si, se isso ajudar no bom andamento do argumento” (NICHOLS, *op.cit.*, p.107). Ou seja, neste tipo de construção, as imagens não dialogam necessariamente entre si. Isso porque estão inevitavelmente vinculadas à voz que lhes dá sentido e existência na tela. O comentário em *off* necessariamente dá o tom de credibilidade, produzido a partir de um distanciamento e de uma neutralidade aparentes em relação ao assunto. Segundo Nichols, é uma lógica subordinativa, onde a retórica do argumento do narrador é o fator dominante no texto; a “edição nesse modo (...) geralmente é para estabilizar e manter mais uma continuidade retórica que uma continuidade espaço-temporal” (NICHOLS, 1991, p.35).

Os filmes com as características do modo expositivo concentram-se particularmente na justaposição de fragmentos do que Nichols define como **mundo histórico** – o mundo ao qual nós pertencemos, a origem da representação. Documentários expositivos favorecem a estilização em torno de um **senso comum**. As imagens perdem sua individualidade uma vez que surgem apenas como referência a determinado tema. Nichols identifica nesse dispositivo uma **economia de análise**, produto de uma brusca redução da identidade da imagem; “em outras palavras, o agente autoral ou institucional é representado pelo *logos* –

a palavra e sua lógica – mais que pelo corpo histórico (...)” (NICHOLS,*op.cit.*,p.38). Esses filmes procuram enfatizar o aspecto de verossimilhança, criando uma impressão de objetividade e de julgamento bem fundamentado; o “conhecimento (...) no expositivo é sempre epistemológico no senso de Foucault de certas certezas transpessoais que estão em cumplicidade com categorias e conceitos aceitos como definidos ou verdadeiros num tempo e lugar específicos” (NICHOLS, 2001,p.35).

Os filmes identificados por Nichols como expositivos são aqueles aonde tudo acontece a partir do conteúdo das vozes e legendas endereçadas ao público. Os melhores exemplos são encontrados na escola inglesa de documentário, solidificada durante os anos 1930 ao redor do grupo liderado por Jonh Grierson (*Night Mail, Drifter, The Coal Face, Song of Ceylon*)⁸³. Entretanto, filmes de produção recente fazem amplo uso da retórica e do instrumental do modo expositivo, sem necessariamente se prenderem a uma filosofia didática⁸⁴. Nichols aponta que, através do tempo, filmes que optam por técnicas de exposição (a gramática inventada nos anos 30) tendem a abandonar a estrutura linear característica dos filmes de Flaherty, Grierson e Watt, para assumir uma organização mais dialética, desviando as estratégias em benefício da produção de questionamentos sobre o tema. O aparato expositivo costuma ser incorporado na produção de criações paradoxais – que surgem da justaposição de imagens e textos em relações diversas entre si.

A narrativa desses documentário é dirigida ao espectador em grande parte das vezes na forma de um comentário didático, onde as imagens têm finalidade ilustrativa. Elas são deslocadas para uma condição de suporte, tendo por função adequar-se àquilo que está sendo dito: ”(o comentário) serve para organizar essas imagens e dar-lhes sentido assim como uma legenda direciona nossa atenção e enfatiza alguns dos muito significados e interpretações de uma imagem”(NICHOLS,*id.*,p.107). Os elementos empregados na construção da narrativa (cartelas, som não-sincrônico à imagem, material de arquivo, entrevistas) têm por objetivo a criação de uma perspectiva. Documentários expositivos

⁸² No Brasil, durante os anos 60, Jean-Claude Bernardet escrevia sobre a voz em off no filme *Viramundo*: ‘É a voz do saber, de um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico’ (BERNARDET,2003,p.17)

⁸³ Os diretores e datas dos filmes são os que seguem, respectivamente: Harry Watt e Basil Wright (1936), John Grierson (1929), Harry Watt (1936) e Basil Wright (1937).

⁸⁴ *Roger e eu*(1989), ‘*The Big One!*’(1990), *Tiros em Columbine* (1999), de Michael Moore; *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado; *Supersize me! A dieta do palhaço*(2003), de Morgan Spurlock. O filme de Spurlock,

procuram construir um ponto de vista onde não exista margens para qualquer outro tipo de interpretação. São filmes mais preocupados em convencer, por isso, atentos para a criação de um mecanismo de persuasão. Há uma ênfase declarada na concepção funcional de um argumento objetivo e bem fundado. A voz em *off* que predomina sobre o quadro tem a capacidade de exercer julgamentos sobre ações sem se imiscuir.

Para Nichols, os documentários onde o modo expositivo é predominante têm como traço distintivo duas formas elementares de narrativa: a **voz de Deus** – nessas narrativas, o locutor é escutado fora do quadro e nunca é visto; e a **voz da autoridade** – casos em que o locutor é igualmente escutado, mas visto no campo da imagem. Essa última forma foi incorporada de modo bastante amplo pela televisão, sendo o formato padrão dos telejornais em geral. Essa utilização do comentário está associada a critérios de objetividade e onisciência; o comentário, enfim, definindo a perspectiva e o argumento do filme.

O modo expositivo privilegia a transmissão de informações a partir de um ponto de vista pré-concebido à realização do filme – que se torna tão somente um veículo para a transmissão de uma ideologia. Isso significa uma maior preocupação com o conteúdo em relação à forma. Ao escrever sobre o filme *Roger e eu* (1989), de Michael Moore, o professor Matthew Bernstein⁸⁵ argumenta que todo o processo de construção do diretor recorre a convenções e instrumentos do modo expositivo. Para Bernstein, Moore constrói seu texto sobre uma estratégia de **continuidade retórica**, onde os argumentos são encadeados um no outro (BERNSTEIN, *apud* GRANT, 1998, p.397), como num processo de empilhamento de idéias. Entretanto, como lembra a também pesquisadora Stella Bruzzi, a voz em *off* não é um artifício compartimentalizado nesse modo, e se tornou um dos instrumentos mais recorrentes na produção do documentário. Atravessando épocas, o modo expositivo se consolidou como uma das formas mais reconhecidas do documentário⁸⁶.

2.3) O modo de observação

no momento da redação do texto, está entre os 12 finalistas que concorrem a uma das 5 vagas para a indicação ao prêmio Oscar na categoria melhor documentário para o ano de 2005.

⁸⁵ Bernstein é professor da Universidade de Atlanta, na Geórgia e pesquisador de teoria do documentário.

⁸⁶ O próprio Nichols lembra que ‘notícias de jornais de rede com seus âncoras e time de repórteres são outro (exemplo) (...) continua sendo a forma principal de distribuir informação e persuadir a partir de uma estória desde pelo menos os anos 20’ (NICHOLS, p.34, 1991)

Os documentários do modo de observação em seu estado puro⁸⁷ pregam uma total não-intervenção do documentarista no registro. Podem ser definidos como estudos fundados na qualidade de duração do tempo (captação ‘direta’, sem cortes e com longos planos), textura (imagem de aspecto mais sujo e granulada) e experiências de não-intervenção na ação do sujeito filmado. São desenvolvidos em torno dos anos 60 nos EUA, na Europa e no Canadá, e guardam influências e aproximação com o cinema neo-realista italiano⁸⁸. Suas principais características se estabelecem em função do desenvolvimento de novos equipamentos tecnológicos: introdução de câmeras mais leves (16mm), portáteis e de mais fácil manuseio como as *Arriflex* e *Auricon*; além de gravadores portáteis como o *Nagra*. Esses equipamentos permitiam o registro em sincronia de som e imagem, com a vantagem de oferecerem uma mobilidade maior à equipe – essa, por sua vez, diminuía⁸⁹.

As regras que definem o cinema de observação se caracterizam pela discricção⁹⁰ no ato do registro: endereçamento indireto ao sujeito (os personagens estão em interação entre si, não com a câmera); planos longos; sensação de observação relatada. São filmes que, por princípio, rejeitam comentários em *off*, introdução de música ou qualquer efeito sonoro diferente daquele do registro original, além de recusarem o uso de legendas que atribuam nomes e funções a personagens⁹¹; não há lugar para reencenações, repetição de ações para a câmera e, absolutamente, nenhuma entrevista é bem-vinda – enfim, nada que estabeleça um contrato entre quem filma e quem é filmado. Assim, segundo Nichols, o uso dessas técnicas permitia o registro do que estava acontecendo, enquanto estava acontecendo. A principal manifestação desse modo aconteceu nos EUA, e ficou conhecida como **cinema direto**.

⁸⁷ Ao contrário dos outros modos, o documentário de observação – em ‘estado puro’ – não teve continuidade. Sua principal manifestação aconteceu nos EUA, durante os anos 60. Porém, sua forma de aproximação, bem como a forma do registro, representaram um *turning point* na história do documentário. Ainda hoje é possível encontrar alguns documentaristas contemporâneos que respeitam os cânones do modo – dos quais o americano Frederick Wiseman e a brasileira Maria Augusta Ramos são exemplos. Essa perecidade pode encontrar explicação no relacionamento necessário que surge entre documentarista e documentado atravessado pela própria consciência do ato de ser filmado.

⁸⁸ Estabelecemos essa relação no capítulo anterior. Essa relação é estabelecida por Bill Nichols, não podendo ser tornada geral.

⁸⁹ A diminuição da equipe é essencial para um registro com perspectivas não-intervencionistas.

⁹⁰ Uma das formas de se referir à técnica desses filmes é *fly on the wall* – literalmente, ‘mosca na parede’ – que caracteriza uma observação sem interferência.

⁹¹ Legendar, atribuir nomes e funções é uma maneira de interferência na assimilação dos personagens pelo público. Entretanto, cabe lembrar a original abertura de *Gimme Shelter*, dos irmãos Maysles e Charlotte Zwerin. Após o título do filme, surgem os ‘créditos’ do elenco: os nomes dos integrantes da banda *Rolling Stones* sobrepostos à sua imagem dentro do estúdio de edição.

O documentário de observação "sacrificou várias formas estabelecidas de registro documentário, como a encenação, a composição da cena e as combinações prévias entre documentarista e documentado"(NICHOLS,2001,p.119). Com esses procedimentos, o cinema de observação desorientava formas de representação tradicionais do documentário: o estabelecimento de uma relação de troca entre as partes e o trabalho de pesquisa que criava as teorias e hipóteses sobre as quais o documentarista escrevia seu roteiro. Fundamentalmente, impossibilitava a criação de um relacionamento como aqueles que possibilitaram as filmagens de R. Flaherty (*Nanook*, *Moana*, *O homem de Aran*⁹²). Entretanto, essa **ideologia da observação** tem certas reservas, que, em certa medida, respondem pela curta duração dessa forma de documentário: por mais não-intervencionista que se queira, é preciso que criar e estabelecer uma cumplicidade entre documentarista e documentado no cinema de observação – é preciso que se autorize a filmagem. Essa cumplicidade faz, também ela, parte da história do documentário⁹³, uma vez que o relato da entrada do diretor em cena, mostrando o processo de produção dos filmes também responde por uma forma de fazer documentário. Uma questão que vai transbordar no documentário participativo, especialmente presente nos filmes etnográficos: “a linguagem do corpo e o contato do olhar, a entonação e o tom de vozes, as pausas e os tempos vazios que dão aos encontros o senso de concretude, de realidade viva” (NICHOLS,*op.cit.*,p.112). Os documentaristas de observação também rejeitavam uma construção como aquela que Joris Ivens utilizara em filmes como *Rain* (1929), onde a composição de um dia de chuva foi feita a partir da edição de tomadas realizadas ao longo de quatro meses. A idéia era trabalhar a partir do registro de uma **experiência espontânea e instantânea, em tempo real**.

⁹² Em *How the myth was made* (1976), George Stoney e James Brown retomam os passos de Robert Flaherty na Ilha de Aran para a filmagem de *O Homem de Aran* (1934). Na construção do making of do filme, os diretores do documentário atravessam a metodologia de filmagem de Flaherty, identificando os principais procedimentos: ele morou anos na Ilha, estabeleceu laços de amizade com seus personagens, buscando sua colaboração efetiva na criação das cenas. O que se concretiza é a idéia de que *O Homem de Aran* é menos um registro documental daquele povo e mais uma descrição poética, artesanal de um estilo de vida – atemporal e sem compromisso com o ‘mundo histórico’. Os anos das respectivas produções são 1922/26 e 34).

⁹³ O relacionamento do documentarista com seu ‘objeto’ foi recentemente colocado à prova por ocasião do filme *Être et avoir*, de Nicholas Philibert (2002). Após o inesperado sucesso de bilheteria do documentário – que acompanha o ano escolar de uma turma multiseriada numa área rural da França – o professor, personagem central da estória, M. Lopez, abriu um processo contra o realizador. Para Lopez, o documentário retratava seu estilo particular de lecionar, logo, sua obra de arte. Assim, demandava lucros da bilheteria. Até o momento da redação desta dissertação, ainda não havia ganho a causa em nenhuma instância.

Os documentários de observação são construídos ao redor de uma perspectiva espaço-temporal, procurando transmitir uma sensação de duração. Isso quer dizer que a edição privilegia a experiência e o registro em tempo real. Os filmes desse modo são construídos ao redor de eventos (as turnês de Bob Dylan, dos Beatles, dos Rolling Stones), de crônicas do cotidiano (um dia de gravação do pianista Horowitz, algumas semanas numa casa em ruínas, o acompanhamento do dia-a-dia de uma pequena cidade do Maine, um dia de julgamento num tribunal) ou uma crise (as tentativas de venda de livros Bíblia, o desenvolvimento de uma campanha eleitoral)⁹⁴. Os filmes estabelecem a ação central em torno de um indivíduo, tornando-o o protagonista/personagem de sua própria estória. Tudo vai girar em torno desse personagem e dos fatos que serão por ele vividos durante um período de tempo. Assim, como nos filmes de ficção, aspectos da personalidade destes sujeitos nos são revelados. Os paradigmas⁹⁵ vão surgir exatamente a partir da observação contínua do cotidiano – importa mais a continuidade temporal-espacial que a continuidade lógica da argumentação (caso do cinema de exposição).

Bill Nichols define os personagens do cinema direto como **atores sociais** – personagens a quem uma série de características são articuladas para que se possa construir um perfil e, sobre esse perfil, desenvolve-se uma narrativa – que interagem entre si; ‘teoricamente’ ignoram a presença da câmera. Ideologicamente, a interferência do documentarista acontece apenas na hora da montagem. Ellen Hovde, uma das editora de *Grey Gardens* (1975), afirmou que “em termos de edição, significa quase sempre cortar as seqüências de forma muito próxima àquilo que foi cortado” (HARPOLE, 1991,p.205).

Pelo fato de ter como objetivo a retratação do ambiente histórico com um efeito que subtrai a interferência da mediação – e a conseqüente manipulação desses registros na montagem em busca da criação de uma narrativa específica –, o documentário de observação levanta muitas questões éticas. Desde a (questionável) transparência da câmera e o grau de intervenção da presença do documentarista, até a legitimidade da construção dos personagens, sobressai nas discussões teóricas o papel ambíguo de **testemunha** e

⁹⁴ Trata-se dos seguintes filmes: *Don't look back*, de D.A. Pennebacker (1966); *What's happening! The Beatles in the USA* (1964), *Gimme Shelter* (1970), *Horowitz plays Mozart* (19xx), *Grey Gardens* (1975) e *Salesmen* (1969), de Albert e David Maysles; *Belfast Maine* (1999) e *Domestic violence 2* (2002), de Frederick Wiseman; e *Primary* (1960) e *Crisis* (1963), de Robert Drew.

⁹⁵ É comum no documentário a articulação de relações paradigmáticas – descoberta de relações contrárias que surgem de procedimentos básicos e funcionais da sociedade - para a construção do argumento.

interferência que a câmera incorpora no momento do registro⁹⁶. É muito fácil, nestes filmes, esquecer a existência de uma mediação; daí o risco de se esquecer que aquilo que se assiste é uma construção, e tomar aquela imagem como o próprio **real**. Entretanto, uma concepção de cinema ‘natural’ não era recente; Nichols vai justificar essa vontade de ser neutro destes filmes nos manifestos dos anos 30, escritos por Para Vertov, que começou editando noticiários, o cinema deveria desprezar qualquer artifício, cenário, figurino, atores, maquiagem ou efeitos que denotasse controle das imagens; a mediação, o exercício de controle do cineasta deveria acontecer justamente na escolha do documento, no exercício de justaposição das seqüências e no ritmo impresso às imagens.

A definição de cinema de observação em *Introduction to documentary* se estende para além do modelo direto desenvolvido nos EUA. O modo de observação, escreve Nichols, caminha tanto para frente quanto para trás na história dessa forma de cinema. Para o teórico, há sentido falar numa **postura contemplativa** em se tratando de uma cultura do documentário. Isso o permite apontar um filme como *Triunfo da Vontade*, de 1935, de Leni Riefenstahl, como uma forma de cinema de observação. Da mesma maneira, o cinema etnográfico - que assenta sua prática a partir da observação do outro – partindo de uma postura de observação, vai se organizar, mais recentemente, em uma estrutura mais participativa onde a narrativa se transforma num relato da interação entre o documentarista e o documentado.

2.4) O modo interativo (ou participativo)⁹⁷

A maior característica do modo participativo é a produção de interatividade entre o documentarista e seu personagem⁹⁸. A produção da interatividade concentra-se mormente na **entrevista**, uma formalização do encontro, um ritual que pode assumir diferentes formas e espaços; pode revelar ou não a presença do realizador, pode ser um registro em tempo real do encontro ou ser editada, entre outros. Os filmes estruturados sobre entrevistas permitem reunir diferentes narrativas numa mesma estória – fragmentos cujo teor

⁹⁶ Discussões sobre a interferência da câmera como agente de produção de comportamentos são especialmente interessantes nos dias de hoje, onde câmeras incorporam o próprio espírito da sociedade do espetáculo, se tornando uma garantia de existência e de inserção no mundo.

⁹⁷ Em *Representing Reality*, Nichols se refere 2º modo como ‘interativo’. Já em *Introduction to documentary*, a nomenclatura é ‘participativo’.

discursivo convergem para um mesmo tema. Para Nichols, a entrevista é um instrumento formal de se dirigir a uma pessoa no filme, e evita que se lance mão dos comentários em *off*: “a entrevista é uma das formas mais comuns de encontro entre o realizador e o sujeito que ele filma no documentário participativo”(2001,p.121). Entrevistas são uma forma distinta de encontro social, entre a conversa rotineira e as duras rotinas de interrogatório; “em cada caso, a hierarquia é mantida e oferecida, enquanto a informação passa de um agente social a outro’ (NICHOLS,1991,p.50). Para Consuelo Lins, fazer perguntas significa um esforço de interferir nas idéias do outro, ‘interferir’ no sentido de orientar uma conversa procurando evitar as programações impostas pela conjuntura social e as ‘tirantias da intimidade’⁹⁹.

O que caracteriza o documentário interativo é o uso da entrevista como mecanismo catalisador de uma atividade dinâmica – aquilo que movimenta o filme, por seu caráter de ‘acontecimento’. As entrevistas nos documentários interativos representam mais do que uma transmissão de conhecimento: representam as trocas de dinâmicas sociais entre documentarista e personagem. Além disso, “a entrevista testemunha uma relação de poder onde hierarquias institucional e regulamentadora pertencem ao próprio discurso” (*Ibidem.*,p.50). Assim, entrevistas também sugerem o contexto cultural dominante onde acontecem. Uma outra forma de estabelecer esse contexto nestes filmes é o estabelecimento de justaposições de seqüências onde falas (declarações e testemunhos) e imagens determinam confrontos e paradigmas; entre as personagens filmadas entre si, e entre o documentarista e seu personagem¹⁰⁰. Essas justaposições podem ser derivadas de um outro material recorrente nestes documentários: os **filmes de compilação**, trabalhos que reúnem material de arquivo associado a depoimentos e entrevistas.

Bill Nichols localiza a origem dos interativos nos documentários produzidos pelo *National Film Board* do Canadá nos anos 50. Entre os marcos desse modo estão os programas *Candid Câmera*, transmitidos pela televisão, onde um ator se submete a seu

⁹⁸ Acreditamos ser mais confortável utilizar o termo ‘personagem’ que ‘objeto da filmagem’ nestes filmes, uma vez que o processo interativo necessariamente angaria simpatias de parte a parte.

⁹⁹ O conceito de tirantias da intimidade é definido por Richard Sennett, em “O declínio do homem público”, e diz respeito à imbricação de sentido nos relacionamentos que se dão nas esferas público e privado, pessoal e impessoal. O conflito está localizado na dialética entre existir como indivíduo ou como membro da sociedade.

¹⁰⁰ Mais uma prova de que os modos de representação foram se desenvolvendo no tempo – não necessariamente por força do tempo, mas sim se incorporando e se reinventando. É, também, um mecanismo que remete ao documentário expositivo, que permitia um desenvolvimento linear.

próprio ambiente provocando distúrbios na ordem cotidiana¹⁰¹. O caráter de interferência, de produção de uma realidade, torna-se o principal elemento desses filmes. Na França, os documentários interativos formaram a base da escola do cinema verdade, movimento encabeçado por pelo antropólogo Jean Rouch, cujos filmes são necessariamente atravessados pela interferência do diretor no material filmado (*Les Maitres Fous*, 1955, *Moi, un noir*, 1958, *Petit à Petit*, 1970, *Jaguar* 1967). O filme símbolo do cinema verdade é *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin, de 1961. Nos Estados Unidos, Nichols cita *Primary*, de 1960, como principal exemplo¹⁰². O modo interativo foi bastante assimilado pela área da antropologia. Assim como aconteceu com os filmes do cinema de observação, os documentários interativos foram altamente privilegiados pelo aparecimento dos equipamentos leves e, principalmente, pela possibilidade de sincronização de som e imagem, o que viabilizou a produção da interatividade. O conhecimento gerado por esses filmes transmite uma sensação de **presença**, de estarmos testemunhando uma transformação. Para Nichols, “o modo introduz uma idéia de parcialidade, de presença *situada* e conhecimento *local* que deriva do encontro do realizador com o outro.”(1991,p.44).

“Estar lá pede participação, estar aqui permite observação”, escreveu Nichols (2001,p.116). O modo interativo procura incorporar a proximidade que se desenvolve entre quem filma e quem é filmado como elemento principal do filme. Uma observação participativa compreende um esforço de compreensão do outro, manifesta uma duplicidade na forma de olhar, que envolve estar em dois espaços simultaneamente. Ou como Consuelo Lins identifica nos procedimentos de filmagem do documentarista Eduardo Coutinho, há um esforço máximo para tentar **ficar vazio** na hora do encontro, não deixando seus preconceitos e valores predominarem no momento da interação (Lins,2004). Na história do documentário, esse procedimento representa uma ‘aparente’ concessão da parte do documentarista, que permite a manifestação de seus ‘objetos’. As aspas se justificam: na verdade, se existe alguma falta de controle nestes filmes, ela se resume ao momento do

¹⁰¹ O equivalente hoje das ‘pegadinhas’, típico quadro de programas populares de auditório.

¹⁰² Particularmente, não concordo com a observação de Nichols, e acredito que *Primary* reúna características que o coloquem como um representante dos filmes do cinema de observação. O filme de Rouch e Morin é a essência da interferência, colocando em igualdade a experiência da realização do filme e a experiência criada a partir do filme (na ação dos ‘atores sociais’). Já *Primary* se propõe um registro de duas candidaturas para as

registro, onde há mais elementos em risco – a erosão de fronteiras entre quem filme e quem é filmado, a possibilidade de eventos não programados, a impossibilidade de roteirizar as situações. Ou seja: há um certo elemento surpresa nestes filmes que é produzido pelo personagem. Entretanto, a articulação destes acontecimentos, ou fenômenos, no contexto da narrativa continua nas mãos do diretor.

Os documentários participativos trazem para o espectador a sensação da vivência da experiência, organizada no confronto entre as duas partes – quem filma e quem é filmado; não existindo nem o antes nem o depois. Torna-se fundamental compreender a presença da câmera como elemento de interferência na realidade filmada. Todo acontecimento tem um caráter de evento – algo que está sendo construído naquele momento, com um propósito definido. O documentário interativo pressupõe uma **noção de colaboração** entre as partes. Ainda que dividindo certas características de produção em comum com o documentário de observação, o cinema interativo caminha na direção oposta. Estamos diante da produção de uma **verdade filmica** – uma verdade que se constrói a partir do encontro: “se há uma verdade aqui, é a verdade de uma forma de interação que não existiria não fosse a presença da câmera”(NICHOLS,2001,p.118). Mas, principalmente, é a partir dos filmes interativos que se começa a perceber uma possibilidade de criação onde o documentarista possa ser deslocado para a condição de **personagem** de seu próprio filme:

“(…) a lógica do texto leva menos à produção de um argumento sobre o mundo que uma declaração sobre a interação ela mesma e o que ela revela sobre o documentarista e os atores sociais” (NICHOLS,1991,p.45)

Foi neste tipo de documentário que a construção do próprio diretor como elemento da narrativa começou a ser incorporada de fato. São filmes nos quais o próprio diretor se coloca como na condição de sujeito de um ambiente estranho; o filme é, então, produto deste estranhamento. A ação corresponde à *performance* do diretor no mundo ‘real’ e, seus esforços de compreensão do contexto; assim, ele próprio se torna um **ator social**. Esse procedimento pode ser visível, como o faz Marcel Ophuls em seus filmes *Le Chagrin et la Pitié* (1970) e *Hotel Terminus* (1988); Claude Lanzmann em *Shoah* (1985); ou invisível

eleições primárias do partido democrata americano, ainda que reconheça toda a artificialidade impregnada nessa situação.

como nos filmes de Eduardo Coutinho, *Edifício Master* (2003), *Babilônia 2000* (2000) e *Santo Forte* (1997) ¹⁰³. Entretanto, essa incorporação ainda tem como marca determinante a manutenção de uma diferença entre as partes - a matéria do filme é a experiência e a compreensão de um ‘outro’; “é menos o mundo do seu assunto que muda que o seu próprio” (NICHOLS,2001,p.118). Ainda que esteja submetendo sua imagem e voz à câmera, o documentário interativo não é um filme sobre o diretor; este permanece como diferente e mantém sua função de relator de um universo que não é o seu.

2.5) *O modo reflexivo*

Se no modo interativo o mundo histórico é retratado como o lugar do encontro, sinalizando processos de trocas sociais e representações, no modo reflexivo o processo que constrói a representação do mundo histórico se torna, ele mesmo, o assunto principal. No lugar da participação do realizador, surge o **metacomentário**, uma sugestão de que aquilo que se vê não corresponde ao todo da situação representada.

Bill Nichols identifica o surgimento do documentário reflexivo em torno do final dos anos 70 e começo dos 80. Para o teórico, o modo reflexivo surge em função de duas demandas: uma **inovação formal** e uma **urgência política**. Isso inscreve estes filmes como parte de debates em torno de questões tanto sociais quanto formais – ou seja, eles comentam tanto o mundo quanto sua própria forma de representação. Mais que qualquer outro modo, o reflexivo está extremamente ligado à discussão de idéias da sociedade contemporânea. Para Nichols, é um filme ligado a **contestações e constatações**;

“(…) à crítica pós-estruturalista do sistema lingüístico como agência que constitui o sujeito individual (mais do que aquilo que lhe dá poder); o argumento de que a representação como operação semiótica confirmava a epistemologia burguesa (e uma patologia *voyerística*); a presunção de que uma transformação radical necessita do trabalho no significante - mais na construção do sujeito que nas subjetividades e predisposições (de um sujeito) já constituídas; tudo convergia na certeza de que a

¹⁰³ Quando nos referimos a uma ‘presença invisível’ de Coutinho, nos referimos ao que Nichols define como uma ‘presença da ausência’, criando ‘pseudomonólogos’, ‘que parecem entregar pensamentos, impressões, sentimentos e memórias do indivíduo que testemunha direto ao espectador’ (NICHOLS,1991,p.54). Estratégia que diagnostica um profundo trabalho de desconstrução do próprio cineasta no momento do encontro.

representação da realidade deveria ser mediada por uma interrogação sobre a realidade da representação” (NICHOLS, 1991, p.63)

A primeira grande diferença introduzida por estes filmes diz respeito a uma certa ressemantização de um conceito de reflexão. Neste modo, ele corresponde ao ato de inscrição do documentarista na análise do problema – o que traz para o centro do filme o desenvolvimento da linha de raciocínio como principal assunto. Assim, a reflexão é menos sobre o conteúdo representado que sobre a forma e os motivos da representação. Todos os modos de representação anteriores estão necessariamente voltados para o desenvolvimento de um melhor dispositivo formalista – uma maneira de representar o mundo de forma mais autêntica. O documentário reflexivo foi o primeiro modo a tratar a **discussão da forma** como tema. Nestes filmes, o referencial ainda é o mundo, mas o mundo não como tema em si, mas como objeto de uma reflexão (essa sim, o assunto do filme). O documentarista está cada vez mais presente (mesmo que ausente em imagem), ao incorporar suas dúvidas no sistema de representação.

A força do ato reflexivo permite uma ampliação na qualidade dos instrumentos de representação utilizados até aqui. Isso fez com que realizadores se voltassem para a utilização de ferramentas de **alta reflexividade estilística**. Assim, esse modo resgata e funde formas tanto pertinentes à tradição documentária quanto a movimentos artísticos e marginais, além de incorporar uma linguagem derivada do cinema de ficção - uso de atores, reencenações e efeitos especiais. O documentário reflexivo começa uma caminhada se distanciando de convenções realistas – a representação do mundo não está necessariamente vinculada à cristalização de um retrato do real histórico, preferindo o **questionamento** e a **contestação**. Os documentários de Erol Morris são construções típicas desse modo: em *The Thin Blue Line* (1988), o diretor investiga um homicídio criando reencenações a partir de diversos depoimentos, mostrando a mesma estória através de diferentes pontos de vista; em *The Fog of the War* (2003), Morris elege 11 lições sobre os procedimentos dos EUA durante a guerra do Vietnã¹⁰⁴. Nos filmes acima, Morris não faz qualquer movimento de

¹⁰⁴ As ‘lições’ foram compiladas do livro “Em retrospecto: a tragédia e as lições do Vietnã”, escrito por Robert McNamara em 1995, sobre sua experiência como secretário de defesa americano. Com *The Fog of the war*, Morris foi agraciado com o prêmio Oscar de melhor documentário no ano de 2004. *The Thin Blue Line* foi responsável pela abertura do caso envolvendo o acusado Randall Adams. Como consequência direta das ‘descobertas’ do filme, Adams foi inocentado.

inscrição em relação aos objetos. É no espaço aberto por essa distância que se inscreve o ato reflexivo; na separação entre o universo do documentarista daquele do personagem. Os filmes reflexivos trazem menos a presença de um questionamento ético que outro, de ordem formal – ao contrário do interativo, onde a força dos filmes parte exatamente de questões éticas.

III

DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO:NOVA FORMA , ANTIGAS QUESTÕES

“A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as reproduzir” (Paul Valery)¹⁰⁵

A tradição da filosofia ocidental prega a apreensão do conhecimento sob forma de narrativas lineares e racionais, baseadas em leis que sustentam relações de causa e consequência como explicações que justificam nossos atos, opções e opiniões. Tecido a partir de informações gerais e provenientes do mundo, o conhecimento é produto de uma busca por informações e saberes que estão fora do próprio homem – enfim, um exercício de abstração.

De maneira geral, quando pensamos a história do documentário não é difícil encontrarmos ali um **espaço de busca por informações**, um local de achados reunidos, e organizados como saberes. Documentários são feitos por pessoas que presumivelmente têm algo a dizer (o documentarista) para pessoas que supostamente querem escutar algo diferente da ordem comum do seu dia-a-dia¹⁰⁶. Tradicionalmente, tem sido uma busca constante por uma forma de outridade – basta uma olhada nos principais processos de representação estudados no capítulo anterior. De R. Flaherty a Michael Moore, por vezes mais expositivo ou mais reflexivo, o documentário atravessou sua história falando sobre o universo alheio, buscando informações e justificativas no outro. Era menos um referencial

¹⁰⁵ Paul Valery foi citado por Walter Benjamin no artigo “O Narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, publicada no volume I das ‘Obras Escolhidas’, Editora Brasiliense, 1987.

em si que uma fonte; menos um objeto de discussão que um exemplo. Regra geral, sempre foram filmes vistos mais pelo conteúdo do que falam que pela forma como falam¹⁰⁷.

O documentário performático representa um desvio radical nessa concepção do documentário. São filmes baseados nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica – e que sublinham a complexidade do conhecimento sobre o mundo ao privilegiar **as dimensões subjetivas e afetivas da narração**. Para Nichols esse aspecto encontrou sua forma nos procedimentos de diluição das fronteiras entre representações pessoais e políticas, entre as distinções da ficção, do documentário e do experimental, nos múltiplos e imbricados usos de linguagens ensaística, jornalística e poética. Esse raciocínio permitiu a produção de filmes onde o desvio de ênfase em uma representação realista do mundo abriu caminho para maior liberdade poética, além de estruturas narrativas não-convencionais, caracterizadas pela **predominância da auto-narração do sujeito como elemento central do filme**. Uma situação de trânsito entre a qualidade referencial (‘janela para o mundo’) e uma expressiva, que afirma-se sob uma perspectiva pessoal, situada e incorporada em sujeitos específicos.

Nos modos estudados no capítulo anterior, procedemos a uma análise do documentário a partir da forma de aproximação que os realizadores mantêm com o seu objeto de filmagem. Entretanto, por diversas que sejam as estratégias e propostas, todos convergem para um ponto comum: a produção de estratégias de argumentação persuasivas **SOBRE** o mundo. Do modo expositivo, que privilegia ‘perfis achatados’¹⁰⁸ até o reflexivo, que traz os questionamentos do documentarista sobre o mundo, o olhar do diretor sempre esteve voltado para fora de si, buscando convencer o espectador a enxergar o mundo de forma diferente. Se os quatro modos anteriores foram estruturados, de um ponto de vista geral, sob uma proposta de ação e reação – de um lado o mundo, do outro sua representação -, o modo performático vai ser qualificado como uma ‘resposta’ à necessidade de auto-

¹⁰⁶ A diferença da ordem comum vale também para os documentários que privilegiam o recorte sobre o cotidiano inexoravelmente banal do dia-a-dia (como *Belfast, Maine* de Frederick Wiseman). Nestes, o achado maior é justamente encontrar no ordinário elementos que passam normalmente despercebidos.

¹⁰⁷ Discussões sobre forma e conteúdo são freqüentes no estudo acadêmico do documentário. Notavelmente, os filmes em cartaz procuram se destacar junto ao público pelo assunto que tratam. Os exemplos são fartos. Cito aqui alguns recentes títulos nos cinemas e emissoras de TV brasileiras: *Ônibus 174* de José Padilha, *Notícias de uma guerra particular* de João Moreira Salles, *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore, *Surf Adventures* de Arthur Fontes e *Futebol* de João Moreira Salles e Arthur Fontes.

¹⁰⁸ Me refiro à principal técnica do expositivo, a entrevista, utilizada na grande maioria destes filmes como um simples ‘falar do outro’, desmerecendo o potencial de criação do orador.

representação do documentarista: “Ele (performático) propõe uma forma de estar-no-mundo como se esse mundo fosse, ele mesmo, trazido à existência através do próprio ato da compreensão, abduzido através de fragmentos” (NICHOLS,1994,p.102). Em outras palavras, Nichols propõe para o performático a criação de uma dimensão afetiva inédita enquanto lógica dominante da linguagem documentária entre o espectador e o filme. Uma movimentação intensa entre lembranças e transformações, onde experiências, memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípios se tornam os principais canais de mediação.

Essa dimensão afetiva do performático é também benefício do conjunto de técnicas desenvolvidas no tempo, ao longo da história dessa forma de cinema¹⁰⁹. Documentários sempre estiveram às voltas com questões de significado e representação – fenômenos subjetivos, carregados de afetividade – e todas as soluções encontradas refletem uma forma específica de olhar, uma paixão, uma angústia. Daí os momentos expressivos, simbólicos e poéticos que manifestavam os momentos subjetivos dos filmes. A subjetividade sempre esteve presente no documentário, mas nunca como lógica dominante; a essa apreensão, segue-se um movimento de recriação de estratégias, agora desprogramadas e ‘otimizadas’ em relação a suas funções originais¹¹⁰. Esse desvio da regra sugere a aproximação dialética do objeto de filmagem – testemunho, de certa forma, da própria ambiguidade do mundo moderno, da impossibilidade de definição de qualquer assunto através de uma única forma de aproximação. O documentário performático representa, por sua vez, a própria definição dessa impossibilidade.

1) GÊNESE

¹⁰⁹ Fruto não apenas da passagem do tempo, mas também do processo de identificação que essas técnicas agregam a partir dos variados meios onde foram utilizadas (televisão, cinema, instalações, etc...)

¹¹⁰ Em seu estudo sobre etnografia experimental, Catherine Russel atribui a linguagem desenvolvida nos documentários contemporâneos a um movimento necessário de adequação às formas cada vez mais plurais de existência na sociedade moderna. Isso sugere um paradoxo: no movimento de auto-representação inerente desses filmes, o performático é ao mesmo tempo o que mais se aproxima, ideologicamente, do mundo histórico.

Para Bill Nichols, o documentário contemporâneo caminha na direção da produção de narrativas subjetivas, o que caracteriza o desvio na “lógica narrativa” tradicional¹¹¹ – onde o conhecimento surge de maneira desincorporada (localizado fora do corpo de quem produz o discurso) e abstrata¹¹². Para o teórico, “filmes performáticos dão ênfase extra às qualidades subjetivas da *experiência* e da *memória* que provém do ato de contar um fato” (NICHOLS,2001,p.131), sublinhando a complexidade emocional da experiência a partir da perspectiva do próprio documentarista. Isso acontece porque os performáticos remetem à própria idéia do **encontro**; são acontecimentos íntimos, discretos e subjetivos, que marcam um momento único. Enquanto que os reflexivos e participativos determinam sua estrutura a partir do encontro, o documentário performático é determinado pelo encontro num certo tempo e espaço na vida de quem filma e de quem (ou o que) é filmado.

A teoria do documentário performático começou a ser delineada no momento em que Nichols coloca em xeque a construção de conhecimento¹¹³ no documentário. Representações são produtos de ponderações; independente do lugar onde nos encontramos - dentro ou fora da experiência – é sempre possível reunir elementos e pontos de vista que vão se organizar em torno de uma idéia. Partindo-se do princípio de que a aquisição do conhecimento é uma experiência subjetiva, ato de incorporação no sujeito, pode a representação desse conhecimento ser feita através de uma linguagem impessoal e desincorporada? A questão proposta por Nichols é justamente o valor dessa importância, e o quanto isso influencia na proposta do documentário. Segundo o teórico, essa questão não somente deixou de ser feita no geral, mas sua ausência também fundamentou a forma como o documentário é compreendido: filmes cuja organização narrativa é composta por justaposição de fragmentos do mundo. Até então, o problema vinha sendo contornado com

¹¹¹ Em *Representing Reality* Nichols encerra o modo reflexivo sugerindo uma retomada do documentário às origens, com a criação de filmes mais sugestivos, expressivos e poéticos. Em *Blurred Boundaries*, ele retoma esse diálogo – agora em negação – sugerindo que o performático é menos um retorno às origens que uma forma de diálogo com o ritmo do mundo atual.

¹¹² Michael Renov, pesquisador e professor vinculado à Universidade da Califórnia, vai identificar o processo de formação dos documentários performáticos no rastro das modificações culturais que surgem a partir dos anos 1970. O clima cultural deste período, escreve Renov, foi “caracterizado pelo deslocamento de movimentos de política social (...) para políticas de identidade”¹¹². Contudo, os filmes performáticos – tal e qual identificados por Nichols – vão surgir bem mais tarde, no começo dos anos 90; ainda na década de 70, o documentário vai ser fortemente influenciado por manifestações políticas¹¹². Para Renov, é extremamente sintomático que os filmes produzidos atualmente procurem refletir essa intensidade nas mudanças de identidade psico-sociais.

o desenvolvimento de estratégias que procuravam dar conta dessas representações desincorporadas, uma elaboração de princípios gerais para ilustração de casos particulares.

Documentários são filmes tradicionalmente envolvidos em uma disputa entre objetividade (representada por imagens e vozes como testemunhos) e subjetividade (a tradução dos fatos em uma representação), mas somente em momentos mais recentes essa disputa se tornou objeto de questionamento. Imagens são formas concretas, registros materiais de momentos específicos no tempo; resíduos de realidade, frágeis testemunhas de acontecimentos. Mas imagens são também **espaços** entre o objeto nela representado e sua própria materialidade; essa ‘brecha’ é o espaço simultâneo da interpretação e da representação. Desde os primeiros filmes, o documentário esteve subjugado pela realidade histórica a que pertence: a ela, caberia fornecer as molduras teóricas’ que iriam sustentar uma relação lógica e de sobriedade. Uma organização narrativa deveria privilegiar, sobretudo, um referencial em comum entre o filme e o espectador; esse referencial, tradicionalmente, sempre foi o mundo. Isso criava possibilidade de diálogo, uma certeza na compreensão, uma vez que utilizavam-se os mesmos códigos. Mas, acima de tudo, uma função didática e informativa sempre predominou, impedindo que a utilização de uma linguagem mais subjetiva fosse a substância principal da informação e criasse uma relação mais íntima com o espectador.

Esse raciocínio fundou e possibilitou a produção de boa parte dos documentários – notadamente, os filmes ‘de compilação’ (onde a organização do material corresponde a uma justaposição de imagens de arquivo)¹¹⁴ e os filmes onde há o predomínio de entrevistas. Essas estruturas produzem filmes cujo conhecimento corre por dois eixos interligados: um que deriva das imagens de arquivo escolhidas e justapostas; outro onde entrevistas e testemunhos fornecem informações que criam um arcabouço de interpretação de imagens. São realidades paralelas à do diretor, cujo poder de manipulação está acima destas instâncias; “testemunhos e comentários dão prioridade menos ao que aconteceu que àquilo que nós agora pensamos que aconteceu, e o que isso pode significar para nós”,

¹¹³ Em artigo publicado em *Theorizing Documentary* em 1993, Bill Nichols desenvolve uma série de idéias que serão concretizadas, um ano depois, ao redor de sua definição de documentário performático.

¹¹⁴ Em *New Documentary*, Stella Bruzzi apresenta interessante artigo sobre o uso de filmes de arquivo em documentários: utilizando como exemplo o filme de Abraham Zapruder que registra o tiro no presidente Kennedy, Bruzzi faz um comentário sobre a insuficiência de conhecimento nos registros amadores e a necessidade de contextualização numa estrutura narrativa, como o documentário.

escreve Nichols (*apud*. RENOV,1993,p.177). Mesmo assim, os documentários que se estruturam sobre material compilado sublinham uma corrente de pensamento realista, onde os filmes buscam apagar a idéia de representação e deixar o espectador na superficialidade da aparência e do comentário¹¹⁵.

O surgimento de filmes explorando as possibilidades do registro da imagem em sincronia com o som definem uma mudança no tipo de representação¹¹⁶: no lugar de imagens justapostas com função ilustrativa, esses novos filmes buscam o registro do acontecimento em tempo real, trazendo à tona ambigüidades, subjetividades e relações dialéticas que atravessam nosso cotidiano. Os documentários tinham como proposta fundamental uma proposta de acesso ao real – um estar-e-não-estar simultâneo, onde a câmera tanto seria a testemunha como o elemento catalisador dos fenômenos que ela mesma registrava. Partindo de um princípio de não-intervenção, esses filmes apontavam para a produção de documentários onde a presença do documentarista começou a ser assumida como fator determinante na narrativa. No caminho desse desenvolvimento, noções de partilha de autoridade, dar ou não voz ao personagem, criar ou não uma intervenção no mundo, da autenticidade do registro, começaram a atravessar o campo teórico. Todas elas relacionadas com os processo catalisados pela interferência, as conseqüências implicadas no filme e o tipo de ‘saber’ relacionado que seria produzido.

Nichols identifica as origens do documentário performático nas estratégias e teias de relações que se desenvolveram com os modos interativo e reflexivo, e numa nova concepção de etnografia que identifica sua escrita com uma proposta **pós-moderna**¹¹⁷. O teórico começa a pensar o documentário performático justamente a partir de considerações sobre a presença do documentarista no filme como elemento principal. Presença que resulta de uma tensão de **especificidades** – de uma articulação entre conhecimento, poder e corporalidade do realizador em movimento de transposição para a tela¹¹⁸.

¹¹⁵ O que encerra os filmes num paradoxo: o ato de dar significado é a própria declaração da agência da representação

¹¹⁶ Essa mudança não significa substituição; como nos lembra Stella Bruzzi, todas as convenções de passado continuam tão vivas quanto antes.

¹¹⁷ A questão da etnografia pós-moderna merece um destaque à parte, e será abordada no próximo capítulo.

¹¹⁸ Quando Nichols se refere à corporalidade do diretor, muitas vezes trata-a a partir de uma perspectiva ‘abstrata’: ou seja, o ‘corpo’ tanto pode ser visível ou não.

2) **PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO DO SUJEITO: O CORPO DO DOCUMENTARISTA NO CENTRO**

Ao longo da história do documentário, os realizadores recorreram com frequência a recursos subjetivos como forma de transmissão de um **efeito de dramaticidade**. Filmes como *Turksib* (Victor Turin/1929), *Land without bread* (Luis Buñuel/1932) e *Três canções para Lênin* (Dziga Vertov/1934) estão repletos de momentos subjetivos; “eles nos engajam menos com comandos imperativos ou retóricos que com uma idéia vívida de auto-responsividade” (NICHOLS,2001,p.132). Em *Representing Reality*, Nichols termina sua descrição do modo reflexivo identificando que o documentário contemporâneo estaria se remetendo a procedimentos dos primeiros documentários. Com essa afirmação, se referia a uma densidade poética e expressiva que vinha se tornando recorrente nas novas narrativas – onde construções se deixavam dominar por movimentos de câmera subjetivos, montagem impressionista, iluminação dramática e utilização de trilha sonora. Sobretudo, essa montagem chamou atenção pelo desvio da **lógica de sobriedade** que havia se tornado dominante no documentário. Ela desloca elementos do cinema de ficção, do jornalismo, do cinema experimental e dos exercícios visuais da antropologia¹¹⁹, entre outros, criando uma forma de abordagem mais expressiva, ancorada no sujeito, onde o veio poético e o exercício da retórica são a tônica dominante. Os documentários performáticos são sugestivos, minunciosamente construídos a partir da própria substância do realizador, são referenciais sem necessariamente serem reflexivos; são atravessados por uma experiência de vida.

“A expressividade do corpo é central nessa representação, mas é um tipo de representação que quebra com as convenções de autenticidade por se voltar para uma *performance*”¹²⁰, escreve Nichols (*apud* RENOVA, *op.cit.*, p.175). Entretanto, a noção de

¹¹⁹ Especialmente os trabalhos realizados pela corrente da antropologia denominada etnografia ‘pós-moderna’ – mais voltada para os aspectos sensoriais da escuta e da visão. Nichols cita Stephen Tyler, do artigo *Post-Modern ethnography: from document of the occult to occult document*: “(a evocação) desfamiliariza o senso comum da realidade num contexto de performance entre parênteses, evoca fantasias inteiras abduzidas de fragmentos e então traz de volta os participantes para o mundo da realidade comum transformada, renovada e sacralizada”(p.101) Esses filmes trazem a dimensão afetiva entre o texto e o autor em evidência, e a compreensão do conteúdo passa necessariamente por uma costura de fragmentos que vai da construção pessoal à realidade onde está inserido – um processo que envolve dar forma à memória, à lembranças e transformações, constituindo uma forma de entender o mundo a partir do sujeito que se narra.

¹²⁰ Grifos meus

performance entabulada pelo teórico vai além daquela do senso comum, do ato convencional ensaiado de representação de atos e pensamentos de outras pessoas. Aqui, ele se refere a uma ***performance virtual***, um estilo de auto-representação onde a atuação é mais natural, reunindo qualidades expressivas normalmente dispersas no dia-a-dia, e que normalmente não associamos a uma prática de representação¹²¹. O *performing* que dá título ao modo diz respeito ao movimento do próprio filme – o documentário como um exercício performático, lugar da arte da subjetividade, do processo de auto-narração do sujeito. Somos convidados a alinhar nossas perspectivas com aquelas do diretor; há uma sensação de cumplicidade no ato de assistir esses filmes; enquanto espectador, somos convidados a nos engajar na idéia exposta. Essa construção surge da tensão entre *performance* e documento, íntimo e típico, incorporado e desincorporado¹²²; “esses filmes alargam seus tom e qualidades expressivas, ao mesmo tempo em que mantém uma referencialidade histórica. Eles dizem respeito ao desafio de dar sentido a eventos históricos através da evocação que eles emprestam a ele” (NICHOLS,1994,p.98)

“Como representamos indivíduos que podem não representar a verdade tanto quanto a experiência subjetiva e suas diferentes interpretações?”(apud RENOV,*op.cit.* p.175) . É o próprio Nichols quem responde: não é uma questão de olhar de fora e relatar a observação da experiência, onde o **EU** corporal que fala se dissolve num discurso desincorporado, despersonalizado e institucional de conhecimento e poder (Nichols:1994); é a partir de um deslocamento do **conhecimento incorporado**¹²³ do indivíduo para o centro do filme que se cria uma entrada para o entendimento dos processos gerais em funcionamento na sociedade. O processo de criação no documentário performático representa um movimento de dentro para fora: no lugar de uma internalização do mundo, o documentarista se expõe, se coloca no contexto, articulando seu significado a partir das situações em que se envolve, tecendo suas reflexões sobre o mundo no atravessar de suas próprias questões de magnitude pessoal; são, necessariamente, uma referência a um momento específico da vida do diretor. Têm uma preferência nítida pelo local, por aquilo

¹²¹ Essa *performance* convencional praticada no dia-a-dia pode ser entendida como a prática dos códigos e regras da sociedade, que desindividualizam o indivíduo para que ele possa fazer parte do todo maior que é a comunidade e o ambiente em que ele vive.

¹²² Bill Nichols desenvolve a idéia de conhecimento incorporado e desincorporado no mesmo *Blurred Boundaries*, no artigo *Embodied knowledge and the politics of location – an evocation*.

que é concreto mas, ao mesmo tempo, passível de evocação¹²⁴. Nichols sugere que essa concretude é consequência de um processo de incorporação dos temas nos sujeitos específicos. Ao se deslocar para um ambiente ou uma situação estranha à original, isso não significa necessariamente uma expansão moral do outro por um alargamento de fronteiras; para Nichols, “movimentos e viagens se tornam uma experiência de deslocamento e deslocação, de estranhamento social e cultural, de busca, de sobrevivência, de auto-preservação” (NICHOLS,1994,p.7). Com isso, quer dizer que as variações no ambiente não são necessariamente uma constante a influenciar o sujeito; **o documentário performático é uma narrativa onde não é o sujeito que é incorporado pelo meio, mas o meio é incorporado no próprio sujeito, metabolizado por seus valores e crenças.**

“Não é simplesmente o conhecimento possuído por testemunhas e peritos que precisa ser transmitido por seu discurso, mas também o conhecimento não-verbal (...) transmitido por seu próprio corpo (do documentarista)” (*apud* RENOV,*op.cit.*,p.175). Essa idéia de incorporação do sujeito é essencial no documentário performático; para Nichols, a compreensão desses filmes passa por articulações que envolvem relações de poder e conhecimento situadas no corpo do próprio documentarista. Uma situação completamente diferente dos documentários clássicos; o formato inspirado em Grierson não leva em consideração as especificidades do sujeito.

3) PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO DO MUNDO: A SUBJETIVIDADE SOCIAL

Ao deslocar o documentarista para o centro da narrativa, o documentário performático procede a uma reconfiguração do próprio juízo de mundo - agora, sob a ótica do cineasta - na medida em que se vale das imagens de uma forma que desafia as certezas epistemológicas inerentes a elas. “Como todas as experiências de representação, teorias e pontos-de-vista estão implícitos no que nós vemos, mas o que nós vemos não nos é oferecido como exemplo de ilustração de qualquer teoria”, escreve Nichols (*apud*

¹²³ Conhecimento incorporado – reafirmação da própria identidade do autor, sem a criação de vínculos com o ambiente.

¹²⁴ Essa preferência pelo concreto explica a possibilidade para lidar com categorias conceituais (exílio, racismo, homossexualismo).

RENOV,*op.cit.*,p.182). Isso acena para a possibilidade de se valer da força de uma imagem – já codificada, referencializada, identificada com uma opinião – desviada para um discurso pessoal. Há, aqui, uma distorção no sentido da autenticidade histórica da imagem: “essas imagens generalizadas nos lembram do grau em que nossa percepção do real é construída por códigos e convenções”(apud RENOV,*op.cit.*,p.179). Essa mudança de referencial, já mencionada anteriormente, é responsável pela criação de um texto que explora o que Nichols designa por **subjetividade social**, o sentimento responsável pela união do abstrato ao concreto, do individual ao coletivo. Para esclarecer um pouco mais a idéia do teórico, vamos recorrer ao conceito de subjetividade numa esfera pública estabelecido por Maria Rita Khel.

Ao ‘performizar’ um diálogo entre textos de Adorno e Guy Debord¹²⁵, Khel chama atenção para a pseudo-subjetividade característica do ambiente público. No desenvolvimento de uma **indústria cultural** para uma **sociedade do espetáculo**, as características expressivas e particulares do indivíduo foram apreendidas e massificadas, se tornando elementos de manipulação. A partir de então, a indústria do entretenimento dispõe para si de um repertório de códigos que, associados, permitem a criação de espaços ‘privados’ no âmbito coletivo, gerando uma identificação que, na verdade, sublima as verdadeiras emoções e necessidades do indivíduo. Para Khel, o indivíduo se torna refém dessa visibilidade; ou seja, fica reduzido a determinadas imagens, as ‘chaves’ por onde justifica sua própria existência:

“Essa subjetividade industrializada ele (o espectador) consome avidamente, de modo a preencher o vazio da vida interior da qual ele abriu mão por força da ‘paixão da segurança’, que é a paixão de pertencer à massa, identificar-se com ela nos termos propostos pelo espetáculo.” (KHEL,2004,p.53)

Visto a partir da perspectiva histórica do documentário, o performático coloca em questão uma idéia do mundo como um lugar de idéias seguras, como referencial de procedimentos e julgamentos. São filmes que contestam uma organização hegemônica da realidade, que racionalizam ou apontam diferenças de interpretação; “a qualidade auto-

¹²⁵ Os textos que fundamentam o pensamento de Khel são ‘A indústria cultural’, de Theodor Adorno, e ‘A Sociedade do espetáculo’, de Guy Debord. O texto onde a autora realiza o diálogo foi publicado no livro ‘Videologias’, em parceria com Eugenio Bucci (Boitempo,2004)

evidente das situações e eventos, e o lugar do documentarista dentro deles é perturbada, eles se tornam matéria de reinterpretações inesperadas(...)" (*apud* RENOVA, *op.cit*, p;181). Esse novo relacionamento com as imagens representa uma quebra de barreiras nas associações comuns entre imagens públicas e privadas. Para Nichols, o documentário performático é justamente o produto desse cruzamento de contextos; uma forma de articulação do público e do privado na produção de sentido.

O mundo, no documentário performático, aparece através de convenções subjetivas, criadas a partir da perspectiva do diretor. Mas para colocar toda uma concepção de mundo em dúvida e recontextualizá-la através de uma perspectiva específica, é preciso que se mantenha um mínimo de referencialidade, que vai permitir a comunicação do filme com seu público. À subjetividade social mencionada por Nichols corresponde, nas entrelinhas, a criação de um espaço de comunicação possível entre o documentarista e o espectador. Mais que uma representação, o mundo ‘desses filmes’ surge de forma evocativa; se é possível um esboço de representação, ele é 1) um mundo adaptado ao próprio *self* do diretor (o texto é auto-centrado, e por isso, não-dispersivo) e 2) fruto do esforço do espectador em atravessar o indivíduo que fala e chegar no ambiente em que ele vive (todas as imagens e idéias estão necessariamente atravessadas por uma corporalidade específica, donde, é um mundo orientado, ‘não-real’).

A narrativa estruturada em torno de procedimentos de subjetividade social encerra uma forma de consciência coletiva, que permite a mediação entre a necessidade do sujeito que narra e as condições políticas, sociais, morais e ideológicas do universo em que habita. Permanece uma ligação indexical com o mundo, ainda que atravessada por uma camada de representações própria da realidade do autor. Com isso, esses filmes conseguem não se tornar prisioneiros do sentido literal de textos e imagens, ao mesmo tempo em que evitam a dispersão do material subjetivo. A isso, Nichols dá o nome de **figurabilidade**, termo emprestado de Fredric Jameson¹²⁶, de forma oportuna.

De acordo com Jameson, figurabilidade representa “a necessidade da realidade social e da vida diária serem desenvolvidas a ponto que sua estrutura de classe de base se torne *representável* de forma tangível” (*apud* NICHOLS, 1985, p.719). Isto ocorre quando

¹²⁶ *Class and allegory in contemporary mass culture: Dog Days Afternoon as a political film*, Fredric Jameson, **em** *Movies and Methods volume II*, editado por Bill Nichols p. 715-35

um evento ou um acontecimento social é preenchido por regras e códigos de convívio não-escritos mas de domínio comum de uma comunidade. São regras que administram o convívio diário; cultura como sintoma e signo da auto-consciência. Jameson reconhece aí um senso de consciência de classe, onde representações pessoais são ‘suspensas’, diluídas nos elementos da construção da memória de sociedade. Os **requisitos de figurabilidade** correspondem a modos de representação determinados por um conjunto de regras ‘não escritas’ e comportamentos de uma realidade social, que se tornam passíveis de reprodução – ou seja, sua repetição se torna um procedimento comum em um certo meio. Estão, assim, submetidos a uma lógica de representação pré-estabelecida, que cria um ‘precedente’ na auto-referência, articulando uma série de **chaves** que dão acesso ao conhecimento do filme. Esses pontos podem estar implícitos, ou serem explicitados na própria narração¹²⁷. O fundamental é a criação de um repertório de códigos que funcionalizem a comunicação, fornecendo pistas para a compreensão, criando um sentido e permitindo que se articule forma e conteúdo do discurso.

4) PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA: AFETOS

“Documentários performáticos restauram uma idéia de magnitude ao local, ao específico e ao incorporado. Dão vida ao pessoal de maneira que ele se torna nossa porta de entrada para o político” (NICHOLS,2001,p.137). Já expomos acima que o documentário performático caracteriza-se por trazer a figura do realizador para o centro da temática dos filmes. Esse deslocamento cria, como consequência, uma aproximação subjetiva do mundo que, a partir de uma ótica íntima e particular, procura restaurar um princípio de identidade singular do realizador. Nessa união do particular ao geral, estruturada a partir da formação de uma subjetividade social, Nichols identifica uma valorização dos **predicados de pequenas existências**. Ao lidar com as particularidades da vida, o performático permite o reenquadramento de lembranças, recontextualizando e formalizando camadas da memória, “traduzindo-as para uma moldura que se recusa a fetichizar o mistério do que não se repete, (...) deixando-as congeladas num momento atemporal mitológico” (NICHOLS,1994,p.98).

¹²⁷ Em *Treyf* (1990), filme que será analisado no próximo capítulo, Alissa Lebow dialoga com o espectador sobre sua condição de lésbica judia. Num eixo paralelo, introduz elementos da cultura judaica, que facilitam nossa entrada nesse mundo.

Documentários performáticos abdicam do princípio de referencialidade externa da imagem exatamente porque esta renega questões de magnitude e foro íntimo do indivíduo. O que reduz o texto destes filmes às dimensões do indivíduo; assim “documentários performáticos se endereçam à questão (...) da subjetividade social, dessas ligações entre o ‘self’ e o outro (...) afetivas na mesma medida em que são conceituais” (NICHOLS,1994,p.104).

É ao se ater ao que há de particular na experiência que documentários performáticos priorizam a dimensão afetiva do texto. Essa dimensão da experiência é justificada por Nichols a partir do conceito de **lógica interpretativa** de Charles Peirce, que privilegia a qualidade experimental das relações individuais com os signos¹²⁸. Para Nichols, essa lógica ajuda a perceber os filmes como maneiras particulares de vivenciar o mundo e, que, de alguma maneira, ‘fazem sentido’; os performáticos trabalham com imagens estilizadas, reencenadas numa evocação de humores e tons, se aproveitando do sentido de estereótipos e ícones:

“(a evocação) desfamiliariza a realidade do senso comum num contexto performático entre parênteses; evoca uma fantasia completamente abduzida de fragmentos, e então retorna os participantes para o mundo do senso comum – transformados, renovados e sacralizados” (*apud* RENOV,*op.cit.*,p.187)

Ao retrabalhar esses elementos do mundo sob a ótica do documentarista, para depois retorná-los à origem, Nichols elucida as estruturas formais selecionadas para criação da auto-representação. Nos performáticos, ocorrências verídicas são amplificadas pelas imaginadas; a combinação livre do factual e do imaginário é a chave para o entendimento. A criação de subjetividade, para Nichols, passa pela intercessão da ficção no mundo histórico; ficção como forma de acesso do imaginário atravessando o real, dimensão subjetiva que permeia a representação da História. É nesse sentido que Nichols situa suas referências de construção do modo:

“Documentários performáticos misturam livremente técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção (tomadas de ponto de vista, trilha sonora, interpretação de estados da mente subjetivos, flasbacks e planos congelados) com

¹²⁸ Por essa lógica, cada representação criada é única em função da subjetividade inerente ao processo.

técnicas oratórias para tratarem de questões sociais que nem ciência nem razão podem resolver.” (NICHOLS,2001,p.134)

5) PRINCIPAIS INFLUÊNCIAS E CARACTERÍSTICAS

Os filmes que vão constituir o modo mais recente identificado por Nichols:

“(...) trazem o poder do universal, do mítico e do fetichismo para o nível da experiência imediata e da subjetividade individual. Como um texto restaura essa ordem de magnitude, que caracteriza a experiência vivida, quando ele só pode representar através de evocações, o que está além de suas próprias fronteiras? Uma parte das respostas, parece, evita evocar o poder do conhecimento desincorporado e das conceitualizações abstratas em favor do poder concedido provindo do conhecimento situado e das subjetividades da experiência corporal” (RENOV,1993,p.188)

A estrutura narrativa ancorada no imaginário subjetivo, a auto-referência como fio-guia da narrativa, o mundo a partir de uma lógica não linear à formalidade histórica, a expressividade dos afetos são organizados a partir de uma série de procedimentos que atravessam não somente a história do documentário clássico, mas também o cinema de não-ficção, o cinema experimental e o cinema etnográfico. Território de afetos e encontros, o documentário performático encontra, nas diversas influências que alimentam sua narrativa, tradução para uma proposição íntima.

No artigo em *Blurred Boundaries*, Nichols identifica certos procedimentos e influências que podem ser encontrados nos filmes do modo performático:

1) o cinema soviético do começo do século XX – um cinema-manifesto, cujo principal objetivo era a criação de um estranhamento na percepção do cotidiano, ao mesmo tempo que em que se demandava do espectador a manutenção de uma consciência histórica. As construções do cinema de Eisenstein, as experiências de Dovzhenko e o cinema-olho de Dziga Vertov¹²⁹ são as melhores e mais notórias referências.

¹²⁹ Em 1991, ao definir o modo reflexivo, ele também utilizou Vertov (*O homem com a câmera*) como um exemplo. Já ali, comentava a necessidade que o cinema parecia apresentar de reencontrar em suas origens forças para novas maneiras de pensar. No documentário performático, essa característica está ainda mais visível.

2) os primeiros documentários¹³⁰ (os filmes fundadores) - que para Nichols, se encaixam no modo **expositivo** (procuravam um equilíbrio entre a poesia e a argumentação); são filmes sensoriais, onde o ritmo poético, as rimas visuais e a música estão ligados à sensação de descoberta de novos mundos, das inovações tecnológicas, do progresso e da civilização. Os filmes de Flaherty, John Grierson, Dziga Vertov, Joris Ivens e Pare Lorenz, por exemplo¹³¹.

3) tradição dos cinemas de vanguarda e, especialmente, tradição vanguardista dos filmes-autobiográficos. O cinema surrealista, o movimento da *Nouvelle Vague* francesa, o neo-realismo italiano, o *free cinema* inglês, o cinema de vanguarda americano dos anos 70¹³² foram movimentos marcados por uma descoberta do cinema como mediação artística e polêmica do mundo; “há menos ênfase na qualidade fechada dos filmes e vídeos que à dimensão expressiva em relação à representação que nos leva de volta ao mundo histórico com seu significado principal.” (NICHOLS,2001,p.134)

4) os filmes de Jean Rouch. Para Nichols, o cinema de Rouch, uma ‘etno-poesia’, não apenas combina subjetividade e objetividade mas incorpora uma apreensão da realidade que torna cada um de seus filmes objetos únicos – na medida em que aquelas realidades existem exclusivamente dentro dos documentários.

5) os documentários do modo reflexivo e interativo¹³³ (onde já podem ser encontrados momentos ‘performáticos’), principalmente a safra de produção a partir dos anos 1990. Segundo Nichols, a qualidade performática já podia ser observada nestes filmes de uma perspectiva de ‘reverso de prioridades’ – a formalização do documentário como

¹³⁰ Não é a primeira vez que Nichols faz referência a um retorno às origens do cinema. Isso foi explicado na capítulo anterior, na definição do último modo. Aqui, quando se refere aos primeiros filmes, Nichols está pensando nos filmes de uma tradição poética e argumentativa.

¹³¹ Respectivamente *Nanook do Norte* (1920), *Drifters* (1929), *O Homem com a câmera* (1929), *The bridge* (1927) e *The river* (1937-8)

¹³² Chamamos especial atenção para a forte tendência do cinema de vanguarda americano dos anos 70, onde foram desenvolvidos os ‘filmes diários’. O cineasta que mais se destaca neste formato é Jonas Mekas. Exilado da Lituânia, habitante de Nova Iorque, ele faz de sua câmera seu diários particular. *Walden – diaries and sketches* (1969) é uma obra-prima do gênero. Além de Mekas, nomes a considerar são Kenneth Anger, Maya Deren e Stan Brackage.

¹³³ Mais especificamente, Nichols cita *The Thin Blue Line* (1988) de Erol Morris. A contrapartida performática desse exemplo pode ser encontrada em ‘33’ de Kiko Goiffman; “(...) o modo reflexivo, como primeiramente concebido, parece ancorar dentro de si um modo alternativo, um modo que não dirige nossa atenção para as qualidades formais ou o contexto político do filme diretamente tanto quanto refrata nossa atenção da qualidade referencial.” (NICHOLS,1994,p.93)

uma reflexão sobre determinado assunto é atravessada por uma linguagem altamente derivada da própria reflexão do documentarista.

6) a recente corrente de filmes desenvolvidos no campo da etnografia visual; os filmes auto-etnográficos – documentários desenvolvidos por sujeitos até então mostrados como objetos de estudo (mulheres, nativos, homossexuais, entre outros). Estes filmes se aproximam do modo performático pelo estilo de linguagem. Entretanto, o referencial dos auto-etnográficos ainda é, essencialmente, o mundo. Os próprios autores/personagens são movidos por um sentimento de ‘comunidade’, que leva diretamente à produção de filmes como manifestos de segmentos sociais.

A partir das influências determinadas acima, é possível estabelecer algumas características isoladas, capitais e determinantes nestes filmes. Documentários performáticos não existem de forma isolada: são parte integrante de uma forma de registro que vem evoluindo no tempo. As características tanto se excedem como se acumulam, e nessa oscilação, a narrativa enriquece. Todos esses elementos serão de importante aplicação posteriormente, quando nos detivermos na análise dos filmes:

- A) modo de evocação dispersivo, contextualizante, associativo e dialético;
- B) predomínio de linguagem poética e afetiva no tom, no estilo, na textura e na voz;
- C) montagem impressionista;
- D) movimentos de câmera subjetivos;
- E) iluminação dramática;
- F) criação de um senso de duração temporal conjugado à localização espacial – a narrativa está ancorada em fatos episódicos e não-generalistas;
- G) o repertório narrativo do cinema ficção¹³⁴;
- H) interação do documentarista com seus objetos de filmagem – mas ao contrário do que ocorre nos filmes interativos, o ponto central não é a relação produzida no encontro. O encontro está subjugado à argumentação-base do documentarista. As entrevistas aqui visam testemunhar (e às vezes reafirmar) o conteúdo da fala do realizador.
- I) entrevistas próprias do modo interativo, onde o documentarista é parte da ação, sendo elemento catalisador da ‘performance’ do objeto de filmagem;

¹³⁴ Abrimos uma referência particular ao cinema clássico *noir* que, por tradição, produziu filmes com ênfase na ação e narração em primeira pessoa

- J) reencenções;
- L) comentários em *off*, reinserindo a identidade do documentarista como maestro;
- M) uso da primeira pessoa, caracterizando o documentarista como protagonista;
- N) filmes ‘amadores’, preferencialmente, os vídeos de família e caseiros, que fixam tanto o documentarista quanto o objeto da filmagem como parte de um ambiente, criando um sentido de localização;
- O) registros com estética intencionalmente ‘amadora’ (câmera na mão, no ombro, sobre um móvel; enquadramento ‘mal feito’, imagem granulada);
- P) efeitos especiais como uma forma de ‘materializar’ aspectos sublimes da subjetividade¹³⁵.
- Q) imagens ‘de cobertura’ (‘aparentemente’, imagens que sustentam e preenchem o espaço da narração, de uma reflexão). Essas imagens ficam entre o ‘vazio’ – é uma forma do documentarista prender a atenção do espectador no texto, sem interferência da imagem – e uma tentativa de inserção do documentarista no mundo (podem ser imagens-sínteses de um estado ou de uma lembrança).
- R) preferência de temas pessoais (família, tragédia pessoal, crise, experiência);
- S) alternância e coexistência de som ora em sincronia com a imagem, ora não – além do já referido comentário em *off*.

Definidos os principais modos de classificação do documentário, podemos partir para a análise dos filmes. Na segunda parte deste trabalho, nos deteremos na análise de seis filmes cuja forma de representação escolhida pelos autores comunga das mesmas características identificadas por Bill Nichols nos filmes performáticos.

¹³⁵ Quando Nichols faz referência a *Thin Blue Line*, os momentos ‘performáticos’ se encerram nessa mimesi do documentarista: um plano onde um relógio de bolso aparece em slow-motion denotando o tempo que passa; um plano fechado, sem som, em uma sirene de polícia que denota que devemos prestar atenção na próxima seqüência. Apesar do referencial estar no mundo, há uma tentativa do documentarista em expor **o seu ponto de vista**, duplicando a sua presença no filme.

IV

TREYF ou UMA RETÓRICA DA AUTO-ETNOGRAFIA

“*Treyf*: não-*kosher*, impuro, sujo; em desacordo com as regras de alimentação judaica; geralmente, refere-se a comida, como porco e lagosta; pode também ser utilizado para se referir a lésbicas ou a sujeitos de comportamento não correto”¹³⁶

A **nota auto-biográfica** que incide nos documentários performáticos é, por Bill Nichols, considerada a principal característica do modo, sublinhando dimensões subjetivas e afetivas. A ausência de compromissos com uma representação do mundo se reflete na própria concepção de ‘representação’ destes filmes¹³⁷. Estes documentários arquitetam sua estrutura a partir de um eclético amálgama de linguagens (ficção e não-ficção), suportes (filme, vídeo) e narrativas (linear, fragmentada). Mas qual o sentido na produção de filmes que não querem compromissos com uma idéia fora de si? Se não há parâmetros de referencialidade histórica, como é possível que surja um relacionamento entre o espectador e o filme? Simples: documentários performáticos são experiências de uma escrita guiada por afetos e sentimentos; referencialidade e indexicalidades ocultas na primeira pessoa do filme, o próprio documentarista. Documentários performáticos, escreve Nichols, “restauram um senso de magnitude ao local, ao específico e ao incorporado. Anima o pessoal para que, então, ele possa ser nossa entrada para o político” (2001,p.137).

Essa forma de estar no mundo não como um observador, mas como um sujeito em processo de construção, está relacionada a um momento de ruptura com uma proposta antropológica tradicional – a representação do **outro** – que determina pontos de observação e formas de olhar. O modo performático vai ser bastante influenciado por uma corrente que se destaca da antropologia e incorpora a produção áudio-visual nas práticas de campo; essa linha de pesquisa caracteriza-se por procedimentos que ‘desautorizam’ o etnógrafo como

¹³⁶ Do material de arquivo utilizado no filme de mesmo nome (*Board of Jewish education Rabi Avi Shuman and Sons Monsei, NY*)

¹³⁷ Conforme vimos no capítulo 1, mesmo movimentos subjetivos têm uma faceta ‘objetiva’, já que são agentes de representação de um outro.

relator do texto, e o inserem nas narrativas na qualidade de uma voz entre outras¹³⁸. Esse grupo procede dos EUA, e suas idéias podem ser encontradas na compilação editada por James Clifford¹³⁹ - o próprio Clifford uma aguda influência no texto de Nichols em *Blurred Boundaries*. Filmes etnográficos provocam uma profunda alteração nas convenções de representação, já que localizam a construção do discurso nas mãos e na fala de sujeitos que, ocasionalmente, são tratados na qualidade de ‘objetos do olhar’ (como mulheres, homossexuais, negros e estrangeiros). Bill Nichols vai definir os princípios e características do modo performático através da análise de filmes que surgem no rastro desse conhecimento¹⁴⁰.

Neste capítulo, escolhemos as idéias desenvolvidas no texto do antropólogo Stephen Tyler¹⁴¹, que identifica estas recentes práticas etnográficas a partir da influência de tendências ligadas à pós-modernidade. Ao desenvolver sua teoria sobre os filmes performáticos, Nichols o faz a partir da formalização de uma série de princípios estabelecidos no texto de Tyler¹⁴².

Treyf de Alissa Lebow e Cynthia Madanski (1996) é um exemplo bem acabado tanto da teoria da etnografia pós-moderna de Tyler quanto do modo performático de Bill Nichols. O filme é uma prova concreta da influência que as novas tendências da etnografia tiveram sobre a classificação de documentários do professor Nichols. Sua estrutura narrativa fragmentada, a narração em primeira pessoa, a incorporação do documentarista na imagem do filme, o distanciamento crítico do protagonista/enunciador e a privatização de temas políticos (religião, preconceito sexual) são características determinantes para a compreensão dos documentários performáticos.

¹³⁸ Em *Blurred Boundaries*, Nichols escreve um artigo especificamente sobre esse assunto: *The ethnographer's tale*, onde coloca a urgência da revisão das práticas etnográficas literárias e visuais.

¹³⁹ *Writing Cultures: the poetics and politics of ethnography*, da *University of California Press*, 1986. Vide bibliografia.

¹⁴⁰ Alguns filmes: *Forest of Bliss* de Robert Gardner (1986), *Looking for Langston* de Isaac Julien (1991), *Tongues Untied* de Marlon Riggs (1989), *The body beautiful* de Ngozi Onwurah (1991) e *Paris is burning* de Jennie Livingston (1990), entre outros.

¹⁴¹ *Post-Modern Ethnography: form document the occult to occult the document*, in *Writing Cultures: the poetics and politics of ethnography* James Clifford (org).

¹⁴² A princípio, a identificação do modo performático pode parecer paradoxal, visto que a idéia daqueles filmes é a mesma do tipo de texto discutido por Tyler: um texto livre de regras e convenções. No entanto, a idéia de modo torna-se possível a partir da constatação de uma necessidade coletiva que divide uma série de códigos nessa ‘representação de uma não-representação’

1) A PÓS-MODERNIDADE NO DISCURSO ETNOGRÁFICO

Stephen Tyler conta com uma extensa publicação na área de antropologia cognitiva e linguística. Procedente da *Rice University*, em *Post-modern ethnography*, escrito no começo dos anos 1980, ele definiu os procedimentos de uma etnografia pós-moderna como parte de um movimento maior, que questionava a produção do conhecimento através das tradicionais ferramentas de observação da antropologia¹⁴³. Tyler parte da premissa de que uma retórica etnográfica é produto da incompatibilidade entre o mundo do senso comum e o mundo teórico pregado pela ciência. Uma descrição científica, para ele, reduz as potencialidades da experiência individual porque gera conceitos fechados em si, aplicados de forma abstrata a situações do mundo. Assim, tornam-se indiferentes às ações que regulam nosso cotidiano; criando uma compreensão simplificada, empobrecida e limitada. Ao tirar conclusões e definir conceitos a partir da constatação de provas, a ciência se revela **contingencial**, já que provas só têm uma existência efetiva enquanto partes de uma situação. Para Tyler, “a linguagem da ciência se tornou o objeto da ciência, e o que começou como percepção não-mediada por conceitos se tornou conceito não mediado por percepção” (*apud*. CLIFFORD,1986,p.124). Ou seja, para Tyler, a linguagem científica se escolhe uma comunicação, não uma representação.

Os fundamentos da etnografia pós moderna surgem como produto da tensão entre essa ciência monopolista e o mundo como percebido cotidianamente: construído a partir de percepções fragmentadas, evocativas, sugestivas e ambíguas. O discurso etnográfico, para Tyler, é a própria incorporação do elemento sensorial que orienta nossa concepção de mundo; nosso dia-a-dia é conduzido muito mais por reações instantâneas aos acontecimentos que por um discurso pré-estabelecidos. Discursos etnográficos tendem a desprezar sínteses e deduções, inscritas no estabelecimento de símbolos, escreve o antropólogo, “porque seu modo de interferência é abduativo” (*apud* CLIFFORD,*op.cit.*,p.133). Uma abdução corresponde necessariamente a uma fragmentação. Discursos que são movidos pelo encadear de fragmentos projetam um

¹⁴³ O registro da cultura do Outro se tornando mais o registro do observador que um relato isento. Para maiores explicações, sugere-se consulta ao livro de James Clifford (nota 2)

conhecimento através do acúmulo de informações e transformações. Conforme escreve Tyler:

“Nem parte de uma busca pelo conhecimento universal nem um instrumento para a supressão/emancipação de pessoas, nem outro modo de discurso (...), etnografia é, pelo contrário, um discurso superordenado em relação ao qual todos os outros discursos são relativizados, e onde encontram significado e justificativa” (*apud* CLIFFORD,*op.cit.*,p.122)

Assim, paradoxalmente, segundo o autor, o caráter superordenado da etnografia é produto da ‘imperfeição’ de sua forma, está ligado à quantidade de ordenações que constroem o discurso do sujeito. Podemos perceber o narrador etnográfico como um sujeito de várias existências – assim como qualquer um de nós¹⁴⁴ -, cujo maior desafio é sua própria articulação no campo da pesquisa. Na medida em que não se quer totalizante como um discurso político ou perfeito como um conhecimento científico, o discurso etnográfico revela-se ‘evocativo’¹⁴⁵. Para Tyler, a etnografia é a própria evocação; o discurso do mundo pós-moderno, onde uma ciência produz mitos para serem destruídos logo em seguida, e que se tornou uma ditadora de regras, às quais o mundo histórico e natural devem se adequar¹⁴⁶.

Stephen Tyler define a etnografia pós-moderna da seguinte forma:

“(...) é um texto desenvolvido cooperativamente, consistindo de discursos fragmentados que pretendem **evocar** nas mentes tanto do leitor quanto do escritor, uma **fantasia** emergente de um mundo possível (formado a partir) da realidade do senso comum. (...) É, em uma palavra, poesia – não em sua forma textual, mas no retorno ao contexto e funções originais da poesia, que significa **uma quebra**

¹⁴⁴ Somos seres de várias existências sobre múltiplos aspectos – enquanto profissionais, enquanto cônjuges, filhos, pais, cidadãos, amigos. No cinema, essa forma múltipla de existir é representada de forma brilhante, entre outros exemplo, no trabalho do documentarista francês Jean Rouch. Rouch criou filmes onde seus personagens estabelecem camadas de existências, se reinventando de inúmeras formas sobrepostas.

¹⁴⁵ “Evocação não é nem apresentação, nem representação. Não apresenta ou representa objetos, mas **torna acessível através da ausência** aquilo que pode ser concebido, mas não apresentado” (p.123) .

¹⁴⁶ Tyler defende uma idéia de ‘ciência capitalista’, onde a ciência, assim como o capitalismo, buscam o desenvolvimento de produtos não como uma solução, mas como uma forma de gerar mais produtos. A idéia de adequação do mundo à ciência é extremamente ampla – revolução genética, por exemplo - , e não cabe neste trabalho.

performática no discurso cotidiano, memórias evocadas do *ethos* da comunidade (...)" (apud CLIFFORD, *op.cit.*, p.125-6)¹⁴⁷

A compreensão de uma leitura etnográfica do mundo é, para Tyler, a melhor maneira de criar aproximação com uma realidade que, no lugar de deixar suas marcas, se auto-consome. Slavoj Zizek, filósofo esloveno prolífico em teorias sobre a modernidade, escreveu que estamos a tal ponto inundados, e adaptados a sentirmos e compreendermos o mundo através de interpretações e representações que a experiência direta do Real é desprezada em detrimento de um simbolismo espetacular¹⁴⁸. Ao analisar o episódio do 11 de setembro nos EUA, Zizek sinaliza, no limite, a impossibilidade de representações (enquanto tais) sob o risco de eliminação literal da ‘matriz’ (o dano intencionado pelos terroristas não era a morte de civis americanos, mas sim a queda da matriz simbólica do capitalismo mundial). Essa paixão pelo Real inerente às representações culmina, então, num espetáculo; o real esvaziado de sua concretude e preenchido por camadas de simbolismo.

Num mundo tornado refém pelo domínio simbólico da imagem, estudos etnográficos sinalizam com uma construção possível: o que Tyler chamou de **processo de textualização**, “o movimento interpretativo inicial que promove um texto negociado para a interpretação do leitor” (CLIFFORD, 1986, p.125-6). Consiste em um texto feito de fragmentos de percepção, que parte de considerações pessoais e que se auto-constrói e se reinventa; se **textualiza** no lugar de **contextualizar** a si. O espaço da experiência – por extensão, o espaço do texto e o espaço do filme - é o etnógrafo. Não se trata mais de um observador que especula ou observa: o evento passa através dele e o incorpora, inviabilizando uma mediação passiva. Isso quer dizer que a construção do discurso etnográfico não parte de um objeto externo, mas sim de uma série de eventos, informações e particularidades peculiares ao etnógrafo. Há um conhecimento em jogo e a textualização é o movimento dialético que promove a reflexão sobre o tema¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Grifos meus

¹⁴⁸ Em “Bem vindo ao deserto do real”, Zizek aplica essa teoria no ataque de 11 de setembro de 2001 ao WTC em Nova Iorque.

¹⁴⁹ O que torna a textualização diferente da reflexão: a reflexão procura criar formas de entrada que facilitem o acesso ao tema; já a textualização é o próprio tema em movimento de auto-construção

Assim, pode-se dizer que uma etnografia pós-moderna captura o humor do mundo contemporâneo: não se move para longe da vida, mas especula sobre a experiência; não é escrita para entender a realidade objetiva – tarefa do senso comum - mas para “reassimilar, reintegrar o *self* na sociedade e reestruturar a conduta na vida diária” (*apud* CLIFFORD,*op.cit.*,p.135). Ao deslocar o espectador da ordem cotidiana, o discurso etnográfico sugere uma nova perspectiva de aproximação, evocando fantasias que podem ser abstraídas de fragmentos. Por isso o caráter de experiência destes discursos. Por ser desenvolvida cooperativamente, a etnografia privilegia uma concepção de ‘discursos’ (que surgem em função de diálogos) a ‘textos’ (produtos de monólogos)¹⁵⁰. É, por isso, uma estrutura de características polifônicas, onde “nenhum dos participantes tem a palavra final na forma da estória ou na definição de uma síntese – um discurso do discurso” (*apud* CLIFFORD,*op.cit.*,p.125-6)¹⁵¹.

Ao trocar um juízo de representação por outro, evocativo, a etnografia se emancipa de uma retórica científica impregnada de compromissos com definições de verdades, fatos, descrições e generalizações. ‘Realidades’ promovidas por estruturas etnográficas são subjetivas, experimentadas e compartilhadas; “o texto etnográfico não apenas não é *um* objeto, ele não é *o* objeto; é um significado, um veículo meditativo para um tempo e lugar transcendente (...)” (*apud* CLIFFORD,*op.cit.*,p.125-6). A chave para compreender esse delicado processo de transcendência, escreve Tyler, seria a palavra **evocação**, “porque uma vez que um discurso se diz *evocativo*, então ele não precisa representar o que evoca, ainda que seja uma forma de representação” (*apud* CLIFFORD,*op.cit.*,p.128). Evocação, então, seria uma forma de não-representação, continua o autor, não devendo ser entendida como uma significação porque não simboliza nem é símbolo de qualquer coisa. Uma estrutura etnográfica não pode ser representada, para Tyler, simplesmente porque não há o que se representar, mas sim um compreender implícito:

¹⁵⁰ Quando nos referimos acima a textos etnográficos, queremos dizer a forma estrutural – mesmo diálogos são ‘escritos’ como textos.

¹⁵¹ Mikhail Bakhtin, ao estudar os romances de Dostoievski, vai definir a polifonia como uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”, sendo que cada voz é plena de valor, mantendo com as outras vozes do discurso uma relação de igualdade “como participantes de um grande diálogo.” (BAKHTIN,1981,p.2). Na etnografia, a polifonia implica na anulação de uma performance monofônica do narrador em relação ao ‘Outro’.

“Não é uma presença que chama por um elemento ausente; é um vir a ser daquilo que não estava ali presente ou ausente, porque nós não devemos compreender ‘evocação’ como uma ligação entre duas coisas diferentes no tempo e no espaço (...). Evocação é a unidade, o evento singular ou o processo.” (*apud* CLIFFORD,*op.cit.*,p.130)

Essa qualidade evocativa do discurso etnográfico significa também uma forma de acesso à qualidade reflexiva e meditativa destes relatos; uma ‘porta de acesso’ à singularidade do narrador. Existe um compromisso muito maior na qualidade do relato, **enquanto auto-narração**, que com o conteúdo objetivo da fala. É nessa qualidade auto-referenciável que fabrica as evocações que se cria um *self* além de qualquer imagem estável (não somos nunca os mesmos, nem os mesmos para todos), que se torna representante¹⁵² de um **EU oculto**, desvinculado de uma proposta de identificação realista:

“(...) e é por isso que a etnografia pós-moderna é um documento oculto; é uma enigmática, paradoxical e esotérica conjunção de realidade e fantasia que evoca a simultaneidade construção que conhecemos como realismo (ingênuo)” (*apud* CLIFFORD,*op.cit.*,p.136)

2) **TREYF**

Direção: Alissa Lebow e Cynthia Madanski, 54 minutos, 1996, EUA

Treyf inscreve no universo do documentário duas formas fundamentais na compreensão de uma etnografia pós-moderna: a articulação de uma qualidade de **evocação**, como sintoma da presença do sujeito enquanto problema, e um processo de **textualização**, a construção de um discurso particular do narrador em relação ao mundo histórico. No filme, as diretoras Alissa Lebow e Cynthia Madanski problematizam a marginalidade dentro da religião judaica, estabelecida na palavra *treyf*. A partir de uma constatação inicial (a curiosidade sobre um conceito excludente dentro de uma crença que, por suas características e valores circunscritos em relação ao mundo, é também uma excessão¹⁵³), Lebow e Madanski questionam uma série de representações do judaísmo. Notadamente,

¹⁵² E não representações.

compõe sua argumentação ao redor da seguinte opinião: há uma certa lógica de exclusão inerente ao judaísmo, e que se manifesta num comportamento obsessivo em relação a uma série de questões - o holocausto, a questão política de Israel, a aparência, a alimentação, os rituais, a língua, o lugar da mulher, etc... . Enfim, em certa medida, ser judeu significa se retirar do mundo em alguns aspectos.

Essa necessidade de exclusão com um sentido de auto-preservação é evocada numa *performance* que é o fio da narrativa: Alissa e Cynthia formam um casal que atravessa o filme nos preparativos de uma grande celebração: um encontro de mulheres homossexuais judias que se reunirão para refletir sobre ‘o que é ser *treyf*’. O encontro é tratado pelas diretoras como ‘a grande filmagem’¹⁵⁴ – o que deixa claro que o propósito é, antes que um momento meditativo, uma produção de significado, uma inscrição no mundo a partir de uma tecnologia da comunicação. *Treyf* assume um olhar antropológico identificado com uma proposta pós-moderna: uma definição cultural gerada não a partir de um sentimento de afeto, mas como uma observação sobre o mundo.

Com uma abertura e um final bem definidos, *Treyf* pode ser dividido em 5 partes: 1ª) introdução da questão *treyf*; 2ª) obsessões da cultura religiosa; 3ª) a visita a Israel; 4ª) a grande filmagem; e 5ª) as cartas afetivas trocadas entre Alissa e Cynthia. O nome *treyf* é questionado e contestado em invocações, evocações, encenações e sugestões que não se limitam ao simbolismo e a um discurso vinculado a um referencial externo. Na *performance* da questão, está implícito uma desconstrução do sentido simbólico que se agrega a textos que buscam decifrar códigos culturais. Essa divisão, bastante didática, esclarece a estrutura organizacional do filme.

ABERTURA¹⁵⁵

O filme começa dentro de uma mercearia de produtos *kosher*¹⁵⁶; uma seqüência de planos mostram situações cotidianas: clientes pelos corredores (incluindo as duas diretoras,

¹⁵³ “(...) é um conceito genial; é como uma questão de dentro e fora em termos: você tem que estar suficientemente dentro (do judaísmo) para saber o que *treyf* significa. Mas, ser *treyf* significa estar de fora” (fala de Alissa Lebow)

¹⁵⁴ Há somente menções à filmagem, e elas acontecem quando Cynthia fala com a mãe ao telefone – uma no começo e outra pouco depois da metade do filme.

¹⁵⁵ Chamamos essa cena de abertura porque ela acontece antes da introdução da cartela com o título e os créditos da direção

¹⁵⁶ Nesse tipo de loja são vendidos produtos próprios para o consumo de judeus.

sem identificação), repositoras, caixas e produtos nas prateleiras. O áudio articula uma melodia¹⁵⁷ e dois textos em *off*, percorridos alternadamente por Alissa e Cynthia¹⁵⁸. Os textos são em primeira pessoa e relatam como as duas mulheres se conheceram, evocando a parceria no filme. As vozes se complementam, em ritmo alternado, indicando estabilidade no relacionamento. Esse sentido de complementaridade entre discursos é fundamental na construção da subjetividade social que articula as memórias particulares a coletivas¹⁵⁹

A narração do primeiro encontro é descritiva. Sabemos que ele aconteceu em um jantar, há sete anos; durante aquela noite, Alissa relata ter descoberto uma série de afinidades com Cynthia¹⁶⁰. Cynthia, por sua vez, relembra o pânico experimentado à simples idéia de começar um relacionamento com uma pessoa tão parecida com ela. Os dois textos constroem um conhecimento que permite a compreensão das imagens na mercearia; despretenciosas e com função evocativa, aludem apenas a um momento da história que está sendo narrada em *off*. Ou seja, não há pretensões representativas ou simbólicas implicadas no relato¹⁶¹. As imagens não estão diretamente associadas à fala (não há uma relação indexical, nada indica que Alissa ou Cynthia são as mulheres na loja); mas permanece a sugestão de uma relação entre aquelas mulheres. O texto alude à formação do casal – é tempo passado. As imagens, ao contrário, estão no presente, no tempo da narração; logo, são posteriores aos acontecimentos narrados. Assim, o descompasso entre as informações contidas na imagem e no som se resolve na evocação, na sugestão implícita como tradução.

1º PARTE: SER OU NÃO SER TREYF?

Até aqui, a questão *treyf* não foi abordada. Isso pode ser interpretado de duas maneiras: pode ser uma consequência da situação exposta na abertura, ou, a abertura pode

¹⁵⁷ É interessante apontar que a música utilizada neste plano é o mesmo tipo de música utilizado nos filmes de Woody Allen – um diretor reconhecido por uma crítica ácida e irônica aos judeus.

¹⁵⁸ A banda sonora do filme é sempre uma articulação de um texto sublinhado por uma trilha sonora.

¹⁵⁹ Para Bill Nichols (1994), a subjetividade social corresponde a uma categoria da consciência coletiva.

¹⁶⁰ Eram as únicas a conhecer o ritual de passagem de ano judaico; tinham ambas 4 irmãs; ambas eram as únicas na festa que falavam hebraico.

¹⁶¹ Há, entretanto, um momento com aspecto ‘simbólico’: o último plano mostra embalagens de alimentos *kosher* na esteira rolante do caixa. A câmera está posicionada no final da esteira; assim, os produtos vêm, crescendo, em nossa direção. O áudio que recai sobre essas imagens é o final da fala de Cynthia, que diz “será tudo isso muito judeu?”, se referindo a suas especulações sobre o começo do relacionamento. Esse procedimento vai ser recorrente no filme.

apenas ter uma função de introduzir as personagens do filme e situar o leitor no tempo e no espaço. Acreditamos que essas duas funções se interpenetram, completando uma à outra. A abertura do filme apresenta as duas mulheres para o espectador na dupla condição ‘excludente’ de lésbicas e judias – mas sem deslizar para um debate político. Pelo contrário, texto e imagem insinuam uma construção afetiva.

Logo após a cartela com o título, segue uma seqüência fotografias provenientes de um programa didático, coberto por um texto em *off*. Essas imagens não têm caráter metafórico, e aportam conhecimentos de uma tradição cultural específica. Instruem o espectador sobre religião, lugares sagrados, tradições, alimentos permitidos e proibidos, símbolos e ícones. Expositivo, esse material¹⁶² - um programa de imagens compiladas em arquivo - vai ser utilizado com recorrência no filme, pontuando quase todas as partes, como uma forma de sabedoria institucional do judaísmo. O uso desse tipo de material é bastante representativo de uma teoria do documentário performático, criando subvenção para uma crise entre uma proposta de documento e outra, de *performance*. Nessa primeira bateria de fotos, a voz em *off* (autoritária) informa que aqueles alimentos, certos tipos de carne, não se adequam à categoria *kosher*; porém, o texto informa que é possível prepará-los de forma que ‘se tornem *kosher*’¹⁶³. Depois da última foto, que o locutor anuncia ser “a primeira da série que ensina a preparar uma comida *kosher*”, surge, enfim, o letreiro com a definição de *treyf*¹⁶⁴.

Efetivamente, aqui começa a primeira parte, onde vamos ser apresentados à questão *treyf*. Em um plano aberto, observamos Alissa e Cynthia entrando em uma *delicatessen*. No plano seguinte, vemos Cynthia no balcão de frios, conversando com o atendente, informando que ‘só come *kosher*’¹⁶⁵. Há, aqui, uma primeira definição de opostos: Cynthia diz que cresceu *kosher* e que, por hábito, não consegue ‘comer *treyf*’. Assim, mais que um sistema de classificação, *kosher* e *treyf*, no filme, são conceitos evocados na qualidade de condições de contra-discursos; formas de agir que dizem respeito a uma atitude de individualidade frente a um sistema de regras.

¹⁶² Vide nota 13. Essas séries de fotografias, organizadas por tópicos, ditam regras de comportamento – como um manual de boa convivência, de bom comportamento. Fala sobre tradições, instrumentos, símbolos, alimentação, Israel, etc...

¹⁶³ Esse detalhe é interessante, porque pode sugerir a idéia de que aquilo que não é *kosher* por natureza pode desenvolver alguma parte de si e se tornar permitido – como mulheres judias lésbicas, talvez?

¹⁶⁴ Esse letreiro é a definição que abre este capítulo.

¹⁶⁵ ‘(...) eu cresci *kosher*, mas é realmente só um hábito; mas eu não consigo comer *treyf*. Mas realmente não acredito mais nisso.’ (fala de Cynthia)

A primeira parte está quase totalmente centrada em Alissa e na exposição das questões sobre uma atitude *treyf*. Uma vez que a definição original se aplica a alimentos proibidos, estes se tornam a ‘porta de entrada’ na questão: assim, bolos e sanduíches surgem como **figuras de linguagem** evocativas e sugestivas, pontuando a ação em diversos períodos. Nesta cena, o ponto de partida de Alissa para a discussão é um sanduíche¹⁶⁶:

“(...) Realmente, quem pode dizer o que é *treyf*? Quem é *treyf*? Somos todos *treyf*! E não é apenas ser uma lésbica que me torna *treyf*. É todo o meu ponto de vista sobre o mundo. É um ponto de vista que tem suas raízes na história judaica. Mas que está definitivamente à margem do judaísmo tradicional.”¹⁶⁷

Essa primeira parte tem a intenção de definir o objeto de estudo do filme. As diretoras do documentário deliberam os respectivos pontos de vista sobre o assunto: Alissa, se endereçando diretamente à câmera, expondo argumentos de forma narrativa; questiona a própria definição da marginalidade. Cynthia, encenando um discurso frente ao rapaz do balcão de frios. Essas duas formas diferentes de produção de discurso são pertinentes a esse tipo de filme, porque põe em xeque “o que nós sabemos, e como sabemos (...) O que conta como suficiente e necessário para constituir um conhecimento(...)”(NICHOLS,1994,p.97). Documentários performáticos se desenvolvem na disposição do questionamento.

Ao mesmo tempo em que apresenta uma estrutura lógica que questiona o judaísmo, *Treyf* vai se mostrar também como uma evocação poética a pontos da cultura judaica: memórias do Holocausto, orgulho da educação, lembranças de uma infância comemorada em rituais da tradição, a tristeza na visita à Jerusalém sitiada e tomada por acampamentos ilegais. Esse questionamento é atravessado por uma grande afetividade, que contamina a narrativa do filme e estabelece o amor por uma cultura como justificativa para debate. Assim, a atitude *treyf* das diretoras se revela menos como uma forma de rebeldia, desvendando preconceitos da cultura, que uma maneira de se tornar ainda mais imerso nela.

2ª PARTE: OBSESSÕES

¹⁶⁶ “Bem, olhe para esse sanduíche: rosbife. Quem acreditaria que é *treyf*?” (fala de Alissa)

¹⁶⁷ Fala de Alissa

A segunda parte do filme começa com a revelação do **dispositivo** imaginado por Alissa e Cynthia para a abordagem da questão *treyf*: a filmagem de uma grande reunião de mulheres judias e lésbicas, que irá acontecer em uma sinagoga desativada¹⁶⁸. A primeira imagem dessa parte mostra Cynthia ao telefone conversando com a mãe. Ela explica como será o registro, e sobre o que é o filme que estão fazendo: “O filme é sobre Alissa e nosso relacionamento, sobre ser judia e lésbica, sobre não ser uma judia tradicional”, diz ela. A idéia da filmagem como um dispositivo, no entanto, vai se revelar controversa.

Após essa cena, segue um plano frontal de Alissa, encarando a câmera, sentada em um banco de praça. Ela nos conta sobre um presente que lhe foi dado pela mãe: um livro sobre lésbicas em Hollywood. A apresentação do presente tem por função estabelecer uma forma de ‘acesso’ a um discurso pré-estabelecido sobre **obsessões** - já que ela revela que sua mãe é completamente obsessiva com o fato da filha ser uma lésbica. A tela escurece, e ouve-se em *off* a voz de Alissa: “então, de novo, obsessão não é um conceito muito distante de nós” – o **NÓS** dessa fala são os judeus. Bill Nichols identifica esse procedimento nos filmes performáticos como um desafio a dar sentido a eventos históricos através de evocações que são emprestadas a ele. Assim, a obsessão da mãe de Alissa com a homossexualidade da filha vai evocar uma série de obsessões relativas à cultura judaica, sem necessariamente formar um painel expositivo. Isso fica claro na cena seguinte: Lebow e Madanski, registradas em preto e branco, estão sentadas no chão de um quarto espartano, recortando jornais. É uma cena poética, sublinhada por uma melodia melancólica; é também claramente encenada. Em *off*, escutamos as vozes de Alissa e Cynthia que, alternadamente, discorrem sobre obsessões¹⁶⁹. Essa **fala alternada** na construção dos documentários performáticos vai ser comparada por Nichols de forma análoga à função do coro na Grécia Antiga. Nichols identifica esse coro com uma **voz média**, de função subordinativa – mesmo que o conteúdo seja, historicamente, mais amplo que aquele onde está imerso. No filme, obsessões históricas são submetidas à questão *treyf*, num papel de aparente coadjuvância.

¹⁶⁸ A própria escolha do local já é sintomática, visto que a sinagoga é o templo dos judeus; nos rituais, os homens têm uma importância superior às mulheres.

¹⁶⁹ ‘Nós crescemos obsessivas / obsessivas com judeus / com que mais é judeu / com quem não é judeu / sobre quem falava sobre judeus / se havia judeus nos jornais / havia um judeu no governo / com Israel e seu estado sitiado / com o Holocausto / com conquistas judias / com quem parecia judeu / com quem queria parecer menos com judeu’ (fala das duas)

O texto que narra as obsessões é tipicamente performático: **poético, sugestivo, existencial**; sublinhado pela música melancólica, **evoca memórias particulares e eventos históricos**, alinha privacidade (Alissa teme que as sobrinhas não se identifiquem como judias, teme o que as pessoas pensam dos judeus) a política (Cynthia se preocupa com a situação política de Israel, com a quantidade de notícias que saem nos jornais sobre judeus)¹⁷⁰. Dispondo na mesma altura eventos menores e maiores, o resultado é um discurso que nos informa mais sobre as duas mulheres que sobre os comportamentos obsessivos da comunidade judaica¹⁷¹. Assim, a captação das diretoras funciona como **nossa porta de entrada para um outro mundo** - despretenciosamente, já que narram em causa própria.

A ‘narrativa das obsessões’ não se esgota nos questionamentos particulares das duas mulheres¹⁷². Em um segundo momento, uma longa fala de Alissa e Cynthia alinha a tendência para comportamentos obsessivos aos acontecimentos históricos; notadamente, o Holocausto. Segundo Alissa, judeus aprenderam a amar sua religião como uma forma de proteção, uma forma de vingança; se há uma obsessão, ela é consequência direta de uma necessidade de não esquecer (concepção recorrente entre os judeus). A narrativa volta a se partir em dois textos alternados, fluindo num sentido de complementação – como na cena da abertura. O tom das vozes é sombrio, as imagens ora são de comunidades supostamente judaicas, em preto e branco, ora evocações a rituais e símbolos. Esses textos formam o que Nichols define para os performáticos como uma **situação existencial**, uma pré-condição para uma consciência de classe. O estabelecimento da situação cria um *locus* para a própria questão em jogo: ser *treyf* é uma atitude compreensível quando se é judeu, pois existe todo um conjunto de fatores que precedem o comportamento. Assim, ao justificarem o comportamento *treyf*, estão criando as condições para a existência de seu questionamento.

3ª PARTE: EM ISRAEL

¹⁷⁰ Entre as duas mulheres, Cynthia tem preocupações mais políticas, enquanto Alissa tem preocupações mais etéreas e gerais.

¹⁷¹ Fosse o sujeito do discurso ‘cultura judaica’ (enquanto instituição) e teríamos uma narrativa fragmentada superficial

¹⁷² Há diferenças notáveis na criação das duas mulheres, que justificam seu comportamento atual: Alissa foi criada por padrões mais rigorosos (foi criada para não esquecer); Cynthia, ao contrário, não teve uma criação tão rígida, incorporando às práticas da comunidade os hábitos da vida moderna. É uma constatação curiosa, visto que Cynthia tem demonstra preocupações muito mais políticas que Alissa.

Israel é um lugar crucial para a comunidade judaica. Um símbolo das origens, retiro de iniciações e rituais de passagem. Habitualmente, um sítio de representações com significados mais simbólicos que indiciais, evocativos ou iconográficos. Entretanto, em *Treyf* a significação simbolista é atravessada pelo elemento performático, criando uma aproximação completamente diferente, pois Israel não é tratada à distância. É uma **experiência vivida**, que vai se revelar como uma quebra: **Israel surge como símbolo justamente para se mostrar ineficiente enquanto designação simbólica**. Ainda que seja possível identificar um sentido simbólico na viagem¹⁷³, uma representação simbólica só é possível em filmes performáticos na medida em que é incorporada a uma vivência; o que transforma essas representações em performances encarnadas no sujeito narrador.

É especialmente marcante a forma como os referenciais simbólicos são tratados de maneira evocativa, criando uma percepção mais intensa e presente. Há um desejo de contextualização que não parte de uma análise de eventos: o referencial é sempre o mundo interior das diretoras. Aspectos da cultura são incorporados às lembranças das diretoras, que narram no presente, iluminadas pela consciência do passado e da passagem do tempo. A lembrança de um ritual na sinagoga, proibido a mulheres, é evocada de maneira sensorial (a narração de Alissa é feita em um sussurro, forma adequada à reverência das mulheres) e articulada a imagens de arquivo filmadas em preto e branco¹⁷⁴; os comentários de Alissa e Cynthia, fora do campo, recuperam impressões e desejos secretos¹⁷⁵. Entretanto, na expressão desse desejo, “o aspecto referencial da mensagem que nos remete ao mundo histórico não é abandonado”(NICHOLS,1994,p.98); permanece uma ligação indexical.

A introdução de Israel no filme tem início com a evocação de memórias. Alissa nos informa, em *off*, que o país sempre teve grande importância em sua família; rituais de

¹⁷³ Se trata de um ritual de passagem que simboliza a aliança entre as duas mulheres: Cynthia está levando Alissa para conhecer uma parte de sua vida; ela morou em Jerusalém por 10 anos, esteve envolvida com agitações políticas durante esse tempo. É, também, onde se descobriu lésbica. Esse ritual tem sua contrapartida ao final do filme, quando, durante uma troca de cartas, Alissa informa à namorada que agora era a vez dela de apresentá-la ao seu mundo.

¹⁷⁴ É especialmente intenso o contraste feito entre o preto e branco e o colorido na evocação de passado e presente. Se tornam figuras de linguagem.

¹⁷⁵ Elas informam que adoravam ir à sinagoga; adoravam os ritmos, sons e cheiros. Mas detestavam ficar sentadas com as mulheres, queriam participar das danças e cantos com os homens. Há, nessa percepção, um desejo secreto, uma curiosidade que cobre um mistério a ser descoberto. Um dos maiores desejos das duas mulheres era participar dos ritos nas sinagogas. Essa reflexão implica em uma outra: ser mulher, então, de certa maneira, também é ser *treyf*?

passagem, datas e momentos comemorativos são celebrados ali¹⁷⁶. Começar a falar a partir do passado é uma forma de criar um sistema de significação para o registro do presente. Em *Treyf* essa retórica do passado lança as bases para a construção de um *pathos* de estranhamento, a cultura vista não como parte de si, mas como uma parte do mundo. Alissa nos informa que hoje, a idéia de ir a Israel lhe assusta, porque é uma cidade bastante diferente daquela que conheceu através dos rituais da tradição. Essa aversão traz à tona a discussão sobre a questão *treyf*, ressemantizada: uma vez tomado o mundo como referencial, Israel seria, ele também, um país *treyf*; entretanto, ir a Israel faz com que Alissa se sinta *treyf* em relação ao país ‘mitológico’ que aprendeu a amar (e que não é mais o mesmo, com guardas e *check-points*)¹⁷⁷.

A passagem por Israel estabelece uma conexão com os processos de **textualização** descritos por Tyler e de **figurabilidade**¹⁷⁸ articulados por Nichols. Ao escolherem Israel (marco simbólico) como espaço de legitimação do relacionamento, Alissa e Cynthia estabelecem uma forma de se tornarem **representáveis** – legitimam sua condição de *treyf* por analogia. Estão num lugar à margem, numa situação à margem, numa condição à margem. É aqui que o filme ganha densidade, enquanto evocação da representação. Documentários performáticos se tornam representações não em função de uma construção representativa, mas pela incorporação de denominadores que estruturam a representação ressemantizados. Representações pessoais (como as memórias evocadas em imagens e palavras durante o filme) são diluídas num caldo memorialista mais amplo. Assim, o filme comporta narrações em *off* deslocadas da imagem (enquanto referencial indexical); nos documentários performáticos, personagens auto-representáveis dispensam uma relação de indexicalidade.

Podemos dividir a visita a Israel em três momentos. Primeiramente, Alissa e Cynthia aparecem caminhando pela cidade. Um diálogo em *off* cobre essas imagens. Cynthia está apresentando Alissa aos marcos afetivos na **sua** Jerusalém – o primeiro prédio onde morou com uma mulher, o bairro que tinha uma ‘iluminação primorosa’, o mercado de rua. É também um momento de descoberta e conscientização de uma ‘nova Jerusalém’ para Alissa,

¹⁷⁶ Essa fala é coberta por imagens do arquivo pessoal da própria Alissa.

¹⁷⁷ A própria concepção de Israel, reconhecida como país em 1948, é de ser uma comunidade exclusiva de judeus – portanto, originalmente *treyf* perante o mundo. Ter Israel como marco simbólico automaticamente insere todo judeu como deslocado em relação ao mundo dominado pela ideologia cristã.

¹⁷⁸ Vide capítulo 3

não apenas a Jerusalém dos afetos da namorada, mas também a Jerusalém dos acampamentos ilegais, dos *check points* e dos atentados políticos.

Em um segundo momento, o discurso das duas mulheres se desvia para a narração do desconforto criado pela situação política do país. Israel, para elas, sempre foi um símbolo de comunidade e união, idéia incompatível com a realidade social contemporânea. Esse desconforto se manifesta na evocação de uma impressão de marginalidade e saudosismo, que é sugerida tanto na melancolia da música e no tom da narração e do texto, como nas imagens em preto e branco. Esse desconforto evoca, em Alissa, uma única palavra: *TREYF*. Essa declaração surge à vista dos acampamentos ilegais em Jerusalém, produto de uma sensação de ‘estranhamento’. A própria condição de marginalidade é questionada nesta seqüência de claquetes, que ora surgem nas mãos de Alissa, ora surgem como ruídos em *off*, cobrindo as imagens dos assentamentos. O documentário chega à impressionante conta de 149 claquetes, o que nos faz pensar na real condição de ‘marginalidade’ em negociação com um número dessa grandeza¹⁷⁹.

O terceiro e último momento é uma construção encenada, de característica abstrata, evocativa e poética. Observamos as duas mulheres, o registro é feito em preto e branco, perambulando por uma construção antiga. Elas podem estar fazendo turismo, mas também podem estar realizando uma busca; procuram tanto por uma identidade como uma orientação cultural, religiosa ou sexual. Essa informação não é confirmada no discurso, cujo tema é a fragilidade da comunidade judaica. Em *Treyf* o conteúdo dos discursos e diálogos é sempre uma evocação de um tema maior, a problematização do sistema de texto que combina público e privado. A fala das diretoras atribui o hermetismo dos judeus a uma necessidade de sobrevivência, uma conseqüência histórica. Chegamos no limite da definição buscada pelas diretoras: *treyf* é um conceito cuja necessidade de debate permanece por que vai contra uma condição da própria cultura judaica; cultura que distingue na manutenção de um sentimento de comunidade a força para sobreviver¹⁸⁰. Assim, a abordagem de uma condição específica -

¹⁷⁹ Obviamente não são todas as claquetes que são mostradas, mas a idéia das diretoras é demonstrar a incompatibilidade de uma idéia marginal – assim, menor que a cultura dominante – e a quantidade imensa de acampamentos em condição de ilegalidade.

¹⁸⁰ Notadamente, toda cultura, para sobreviver, se apóia sobre a solidificação do grupo, da comunidade. Entretanto, comunidades religiosas, mais que qualquer outra ordem, organizam a manutenção da crença na permanência do sistema de valores dos membros.

o homossexualismo das diretores - se torna a chave de entrada para um aspecto maior da cultura – a condição marginal da religião.

4ª PARTE: A GRANDE FILMAGEM

A grande reunião de mulheres judias lésbicas em uma antiga sinagoga é o eixo que estrutura o filme, o evento que sustenta o fio narrativo: todas as situações sempre retornam a ela - desde os alimentos comprados na primeira cena até a conversa entre Cynthia e a mãe que abre esta parte do filme. O documentário seria, então, o registro da preparação para a filmagem: quando Cynthia fala com a mãe ao telefone, na primeira parte, se refere ao filme que estão fazendo¹⁸¹. A grande reunião se revela um ‘falso’ dispositivo, já que não é a partir dela que o filme vai ser construído. Ela não é um ponto de partida, mas também não é o de chegada: corresponde a um **eixo** que justifica uma série de procedimentos.

O retorno à Nova Iorque é assinalado por uma cena onde Cynthia conversa com a mãe ao telefone, exatamente como na primeira parte. Esta pode ser a mesma imagem do começo – mas isso não nos é dado saber¹⁸². Ela informa à mãe, agora com mais detalhes, sobre a reunião. Enquanto prepara os aperitivos que serão servidos na festa, diz à mãe que serão cerca de 100 mulheres participando de um ritual de libertação de tradições machistas. O discurso, que começa na cena em que Cynthia fala com a mãe permanece na mudança de cena; agora, observamos ela e Alissa preparando as bandejas com entradas. Enquanto isso, escutam na secretária eletrônica as respostas das convidadas. Cada uma delas corresponde a um discurso sobre as razões que as levaram (ou não) a aceitar o convite. Essa cena é particularmente interessante, e organiza questões fundamentais no filme: toda a ação está centrada nos **alimentos** (a origem da definição de *treyf*), que estão sendo preparados por **mulheres homossexuais** (uma condição associada ao conceito de *treyf*); para uma reunião onde um grupo de **mulheres *treyf*** irá se reunir em torno de práticas rituais proibidas a elas (atitudes *treyf*).

A reunião acontece em uma sinagoga fora de uso. A câmera está localizada no alto, filmando todas as mulheres em torno da mesa. Essa seqüência incorpora duas situações

¹⁸¹ É o mesmo filme ao qual estamos assistindo; as questões que serão abordadas já as estão sendo.

¹⁸² Na verdade, é a mesma imagem do começo. Nós não sabemos quando foi feita a viagem, se no meio dos preparativos para a festa, antes ou depois. Na verdade, sua inserção tem um caráter evocativo: são memórias que foram incorporadas pelo espírito da festa.

chaves: ela envolve as cenas dos rituais (proibidos) sendo praticados por mulheres¹⁸³ e fragmentos de entrevistas com as convidadas realizadas pelas diretoras (que são ouvidas em *off* fazendo as perguntas). As entrevistas obedecem a uma estética tradicional¹⁸⁴, as perguntas giram em torno das questões que foram levantadas pelas diretoras no decorrer do filme: **Qual o lugar da mulher lésbica judia? Como você se sente sendo lésbica e judia? O que é judeu em você? Como se sente namorando mulheres judias?** entre outras. Nenhuma das mulheres se refere à palavra ou mesmo a uma percepção do sentido de *treyf*.

É sintomático que a questão que simula o ‘tema’ do documentário – a percepção da religião judaica alimentada por comportamentos obsessivos¹⁸⁵ – revela-se superficial no conjunto. Aqui, novamente podemos recorrer à imagem do coro grego utilizada por Nichols: são vozes que falam sobre um tema maior (que não se referem a elas, mas sim a conceitos gerais) mas que estão submentidas às vozes de Alissa e Cynthia, que falam de temas menores (falam de si). A articulação destas vozes médias formam um **sistema de subjetividade social**, que possibilita a união de questões individuais a coletivas.

5ª PARTE: CORRESPONDÊNCIA AFETIVA

A última parte do filme começa com uma cartela onde está escrito **Judeus em Nova Iorque – guia turístico**¹⁸⁶. Imagens desfilam rapidamente pela tela; aparentemente, são referências inequívocas de lugares freqüentados por membros da comunidade. A última das fotos é a fachada da mercearia onde o filme começa. Na cena, um plano aberto, observamos Alissa e Cynthia retornando à loja. Há uma pequena *mise-en-scène*, similar à do começo do filme; Alissa vai até o balcão de frios e se dirige ao atendente: ”Sei exatamente o que quero” e faz o pedido de um sanduíche *treyf*. Não se pode deixar de notar uma idéia de retorno ao princípio do filme como uma declaração de princípios: o documentário não tem pretensões de revolucionar o mundo, mas, antes, fornecer **um ponto de vista** sobre o mundo. Ao fazer o mesmo pedido do começo, Alissa está afirmando que **nada mudou nos últimos 50 minutos**.

¹⁸³ Esses rituais correspondem à encenação das mesmas cenas que foram vistas em imagem de arquivo, objetos de reflexão e desejo de Alissa e Cynthia.

¹⁸⁴ *Talkin’ head*: corresponde a uma pergunta em *off* seguida de resposta em caráter testemunhal

¹⁸⁵ Que é, de fato, o referencial externo, aquilo que prende o filme ao mundo.

¹⁸⁶ Faz parte do mesmo material de arquivo que mostra seqüências de fotos cobertas por um *off*. Porém, não somos informados se esse é ou não o nome do programa.

A última seqüência do filme nos envia de volta à primeira. Novamente, observamos imagens dos corredores povoados da mercearia; mas os discursos que cobrem agora essa imagem são provenientes de duas cartas (são cartas da diretorias). A primeira carta é de Alissa, que diz a Cynthia que agora é a vez dela (Alissa) levá-la para seu mundo. O mundo de Alissa é bem **menos político** que o de Cynthia, mais romântico, introspectivo e voltado para questões existenciais:

“(...) obrigada por me levar à terra de nossos avós, para as ruas de nossas raízes, para os antigos e assombrados laços entre nós. (...) Quero te dizer o quanto você é ‘lar’ pra mim – de alguma forma, um lar que eu nunca tive – um apartamento alugado com varanda, roupa pendurada na área, vizinhos discutindo sobre quem apagou a luz durante o shabá¹⁸⁷. (...) é minha melhor amiga (...)” (trechos da carta de Alissa para Cynthia)

Já a resposta de Cynthia é mais concreta. Ela informa que os antepassados de ambas, chegando nos EUA, não tiveram tempo para o desenvolvimento de uma **geografia afetiva**. Vieram em situação de fuga tensa, e foram enviados diretamente a Chicago onde se tornariam mão de obra barata; “como eles reagiriam ao nos ver, produtos da segunda geração do seu relativo sucesso, romanceando suas raízes de classe trabalhadora?”¹⁸⁸. As preocupações de Cynthia estão mais endereçadas a questões políticas. Isso nos diz sobre a personalidade da própria Cynthia: foi militância política que ela assumiu sua opção sexual - “(...) você e eu temos um lugar na história judaica; somos *treyf*, **mas não somos as únicas**. Há muitas de nós aí fora.”¹⁸⁹. Essa, última fala do filme, cobre uma desafiadora imagem das duas mulheres abraçadas e rindo muito, passando pela frente de um muro onde se lê a inscrição em grafite *straight*¹⁹⁰. Após essa imagem, uma seqüência de fotos de mulheres¹⁹¹ encerra o filme.

Mais que um sinal de marginalidade, a conceituação de *treyf* é incorporada na qualidade de baliza identitária para Lebow e Madanski. Entretanto, no lugar de incorporar o

¹⁸⁷ data comemorativa judaica

¹⁸⁸ trecho da carta de Cynthia para Alissa

¹⁸⁹ trecho da carta de Cynthia para Alissa

¹⁹⁰ *Straight*: heterossexual

¹⁹¹ São as mesmas mulheres que compareceram à festa e, em função de quem uma discussão sobre homossexualismo tem uma relevância social

conceito e construir o questionamento a partir de alicerces reflexivos, *Treyf* (o filme) se revela um grande jogo de questões dialéticas e paradoxais, que incidem sobre as dificuldades de estabelecimento de limites e definições no mundo contemporâneo. O próprio mundo envolvido paradoxalmente num programa econômico ‘sem fronteiras’; todavia, mergulhado numa situação política onde se tornam cada vez mais estabelecidas e desconfiadas as fronteiras de proteção. Uma atitude *treyf* é, no limite, uma forma particular de encarar o mundo a partir de um filtro, a tradição judaica (um **dispositivo** de acesso ao mundo). Na verdade, como diz Alissa, ninguém é e ao mesmo tempo todos somos um pouco *treyf*.

V

A EXPRESSÃO DO AFETO APROXIMANDO DISTÂNCIAS:

The Mighty Civic e Porto da Minha Infância

“Recordar momentos de um passado longínquo é viajar fora do tempo / “Só a memória de cada um é que o pode fazer. É o que vou tentar” – Manoel de Oliveira (Porto da Minha Infância)

“É algo que tem a ver com o espaço do sonho. Todos precisamos de um lugar para sonhar com outros mundos, outros lugares, outros tempos. Esse é o poder do Civic, essa é a lembrança do Civic” – Peter Wells (*The Mighty Civic*)

Há algo de intenso nos movimentos da memória. Henri Bergson estabeleceu para ela a articulação de duas funções como responsáveis por uma atribuição de sentido: a imaginação e a repetição; a **repetição** decorre de um hábito esclarecido, uma organização dos mecanismos de invenção da memória que cria um padrão na forma de agir. A **imaginação**, irrepeditível, é um estalo de consciência, uma forma de percepção singular que define as bases para o reconhecimento; “a lembrança espontânea é imediatamente perfeita; o tempo não poderá acrescentar nada à sua imagem sem desnaturá-la; ela conservará para a memória seu lugar e sua data.” (BERGSON,1990,p.64). Por isso, concluiu Bergson, imaginar não é lembrar-se. Isso porque o gesto da lembrança envolve um percurso de busca no passado, um retorno sempre sujeito a releituras, a reconstruções à medida que acumulamos mais ‘passados’; por outro lado, a imaginação é sempre um processo novo, uma forma de interação da consciência com o mundo. Por isso, um retrato nunca é o mesmo mas sempre um fragmento de tempo carregado de sentidos que podem ser desconstruídos (e reconstruídos) no segundo seguinte; “(...) a verdade, é que jamais atingiremos o passado se não nos colocarmos nele de saída” (*ibidem*,p.111). A essa definição da memória bergsoniana, ajuntemos uma bela definição de Jacques Rancière, para quem “uma memória é um conjunto qualquer, um arranjo qualquer de signos, de traços, de monumentos” (RANCIÈRE,2001,p.201). Isso agrega à memória um valor

icônico. Ela seria, então, um referencial de busca que dispensa contextualizações em benefício de uma ligação entre presente e passado, garantindo a continuidade da existência.

Os filmes analisados neste capítulos partem de pontos de um passado extremamente reservado aos realizadores. São flagrantes da imaginação, retratos que explodem num determinado momento; a articulação harmônica de invenção e memória. Invenções da memória e memórias inventadas, os objetos analisados nos dois filmes têm em comum um único aspecto: **são ambos produtos de uma leitura afetiva**. Se inscrevem no campo do documentário a partir da criação de um mundo subjetivo que estabelece o afeto como forma de relacionamento com a imagem.

1) DUAS CONSTRUÇÕES ESTIMULANTES

Porto da Minha Infância (2001), de Manoel de Oliveira, foi um projeto realizado pelo diretor português a pedido do produtor Paulo Branco para a exposição ‘Porto 2001 Capital Européia da Cultura’. Inicialmente, o filme deveria ser um documentário sobre a capital portuguesa, acontecendo no presente. Entretanto, por essa época, a cidade inteira passava por obras de reestruturação; o que tornou inviável a realização do projeto (“o que, por outro lado, foi bom, porque me proporcionou a oportunidade de evocar o Porto da minha infância, graças a algumas das minhas memórias, as mais simples e as mais ligadas à cidade”¹⁹²). Assim tem início um filme poético, extremamente evocativo, que mistura elementos de ficção e documentário, reencenando memórias e construindo conhecimentos a partir de lembranças. Em depoimento a Jacques Parsi, Oliveira comenta que o Porto que decidiu filmar é um que não existe mais, e que só é possível de ser recuperado e assimilado sob os olhos da memória. Isso porque *Porto* trata também de uma cidade que é anterior ao próprio diretor, carregada de História. Parsi define o filme como um documentário de ‘procura’¹⁹³, composto por fragmentos de lembranças, vestígios, testemunhos, marcas, atualidades, letras de canções e fotografias (Parsi)¹⁹⁴. Essa estrutura fragmentária é uma das características do documentário performático. Entretanto, *Porto da Minha Infância* não

¹⁹² Notas de intenção do realizador (<http://www.madragoafilmes.pt/portodaminhainfancia/#>)

¹⁹³ A idéia de um filme de busca vai ser trabalhada no próximo capítulo, a respeito do filme 33. Entretanto, como já colocado anteriormente, é possível encontrar características partilhadas em todos os filmes. No entanto, a estrutura escolhida optou por privilegiar determinadas estratégias em determinados filmes.

deve ser definido como filme performático necessariamente por sua característica fragmentária, mas pelo processo de reinvenção que essa estrutura hierarquiza. Há, em *Porto* uma notável **duplicação da figura do diretor**, que se torna presente enquanto personagem - possibilitando a única forma de reencenação possível, aquela que compreende a reelaboração das lembranças. Se ‘imaginar não é lembrar’, retomando Bergson, lembrar só se torna possível como um exercício da imaginação¹⁹⁵. Que se legitima somente porque não é uma lembrança de outro, mas de si.

Porto da minha infância articula a memória particular à memória coletiva – inscreve o documentarista na cidade, ao mesmo tempo em que inscreve a cidade como elemento formativo do documentarista. Daí, a criação de uma **subjetividade social** a partir de elementos afetivos. Oliveira escolhe nos falar de suas mais puras recordações da cidade: a confeitaria onde se deliciava com doces, os clubes noturnos onde iniciou seus primeiros contatos políticos e literários, praças e monumentos que serviram de palco para a infância, os espetáculos que marcaram sua personalidade, e foram determinantes para sua formação como diretor de cinema.

The Mighty Civic (1989), de Peter Wells, é uma viagem fantástica ao ícone inabalável da cinefilia: a sala de cinema. Inaugurado em 1929, o Civic é um verdadeiro palácio de espetáculos localizado em Auckland, na Nova Zelândia. Foi idealizado e construído por Thomas O’Brien, jovem visionário e perspicaz empreendedor, proprietário de inúmeras salas de cinema na “Australândia”¹⁹⁶ no começo do século XX. O Civic surgiu no rastro da inquietação comercial que se produziu com o surgimento do filme falado; o Cinema começava a consolidar sua trajetória como produto de entretenimento, se tornando um negócio altamente rentável. A idéia de O’Brien era criar a maior sala de espetáculos da Oceania; para isso, buscou inspiração nos grandes teatros de cinema de Hollywood, Chicago e Nova Iorque. Dizia-se à época que só poderia ser comparado em *glamour* e luxo ao *Radio City Music Hall*, em NY. Entretanto, devido a uma série de complicações, em pouco mais de 9 meses O’Brien decretou falência e, reza a lenda, fugiu de Auckland com o lucro. Daí em diante, o Civic passou para a propriedade de bancos, amargando períodos de

¹⁹⁴ em ‘Notas de intenção’ (vide nota 1)

¹⁹⁵ É notável em Bergson a articulação entre a lembrança-pura, lembrança-imagem e percepção. Isso responde por uma qualidade definitiva dos filmes performáticos: lembranças só existem enquanto produtos de uma invenção singular.

altos e baixos durante quase 60 anos. Por ocasião da 2ª Guerra Mundial, o desembarque de tropas americanas revitalizou o comércio de entretenimento em Auckland, criando agitação em torno do velho palácio. Porém, nada comparado ao frenesi do começo dos anos 30. Em 1975, o cabaré que funcionava nos subterrâneos do teatro (que sempre foi a grande atração da casa, com seu corpo de bailarinas) foi fechado. Em 1993, a última licença de propriedade bancária expirou e o Civic foi transformado em patrimônio cultural de Auckland. Hoje, faz parte de um complexo de entretenimento. Depois de um período fechado, foi reaberto no aniversário de 70 anos da inauguração, dia 20 de dezembro de 1999¹⁹⁷.

Entretanto, mais que a estória de uma grandiosa sala de espetáculos, *The Mighty Civic* é a mais pura expressão de afetividade de Peter Wells por um objeto de infância. Mais que um relato histórico, *The Mighty Civic* é uma evocação criativa - onde uma construção puramente fictícia, evocando sentimentos e misturando elementos de magia, mistério, romance, terror e suspense, encena o poder da imaginação como produtora de memórias; a memória como lugar de invenção, como um movimento de resistência a um conhecimento mais genérico e emprestado das formas de registro tradicionais (o documentário enquanto registro do real). Para falar da velha sala, Wells confronta duas formas de registro no mesmo filme: **a tradicional e a performática**. E, se optamos por tratar deste filme num trabalho sobre documentários performáticos, é porque, categoricamente, o elemento performático é aquele que faz o filme ‘respirar’. Misturando fragmentos de história, construções fantásticas e percepções da atualidade, *The Mighty Civic* aposta nos mecanismos de invenção como “uma forma de estar-no-mundo como se esse mundo fosse, ele mesmo, trazido à existência através do próprio ato da compreensão, abduzido através de fragmentos” (NICHOLS,1994,p.102). Ao contrapor um formato mais tradicional – fazendo uso de entrevistas e filmes de arquivo – a outro, performático, num mesmo filme, Peter Wells sublinha o uso de uma lógica afetiva dominante como uma declaração da impossibilidade de um olhar neutro.

¹⁹⁶ Peter Wells se refere pelo termo *australasian* à uma área que envolve Austrália e Nova Zelândia

¹⁹⁷ O filme de Wells é de 1989. As informações referentes a acontecimentos posteriores foram recolhidas no site do Civic: http://www.civictheatre.co.nz/home_index.html

2) *ESCOLHAS DE ESTILO, ESTRUTURAS DE AFETO*

Estabelecida uma subjetividade afetiva como lógica dominante nos filmes performáticos, tanto *Porto* quanto *Civic* desenvolvem suas narrativas a partir de critérios e convenções formais e estéticos estritamente pessoais. No limite, podem ser encarados como filmes diário, encenando um encontro entre o sujeito e o mundo como um ritual de reconhecimento. Para Andrea Molfetta, pesquisadora de documentários performáticos¹⁹⁸, eles representam um desafio a tentativas de representação e recuperação do passado – tempos ‘mortos’ por excelência. Como resposta, a *performance*, encenação, evocação e expressão como lugares de experimentação e aposta num discurso personalizado. Essa quebra com uma proposta de documentário que, tradicionalmente, estabelece o mundo como referência abriu precedente para uma intervenção poética, estabelecendo ligações com outras formas que não a do documentário propriamente dito (os movimentos de vanguarda da ficção e o cinema ‘primitivo’, por exemplo). Para Molfetta, o estilo de representação clássica cede, “dando lugar a um processo de recriação do sujeito e seu entorno. O distanciamento da representação faz emergir o tempo discursivo”¹⁹⁹.

PORTO DA MINHA INFÂNCIA

Direção: Manoel de Oliveira, 60 minutos, 2001, Portugal

Bill Nichols determina que uma percepção do documentário tradicionalmente tem sido estabelecida na convocação de indícios de realidade (capítulo 1). Em *Porto da minha infância*, técnicas de realismo empírico, histórico e psicológico são articuladas com recursos ficcionais, subvertendo-se para a construção de uma cidade imaginária. Se na tradição do documentário a sedução do realismo corresponde ao estabelecimento da verossimilhança, nos filmes performáticos esses ‘acúmulos’ convergem num movimento espiralado (Parsi) para a criação de um núcleo: **a figura do diretor**. Assim, referências à cidade, à História e à estória do vida do sujeito que narra são dispostas de forma circular,

¹⁹⁸ O interessante estudo de Andréa Molfetta, de valor imenso para essa dissertação, está centrado na produção dos documentários ‘diários de viagem’ no Cone Sul; notadamente, na produção apresentada em dois festivais: o Franco-Chileno e o Franco-Latino-Americano de Vídeo Arte. Segundo Andréa, além de proporcionarem um intercâmbio na produção latina, os diários foram uma afronta à hegemonia do documentário militante da década de 80.

sua ‘verdade’ criando um amálgama de conhecimentos que giram ao redor de um ente maior, do qual somente percebemos uma sombra.

Porto da minha infância recorre a uma mistura de convenções identificadas com os cinemas de ficção e documentário para a recriação das memórias de Manoel de Oliveira. Fotos e filmes de arquivo da cidade do Porto misturam-se a encenações de episódios da infância do diretor, criando uma forma de inscrição do sujeito no mundo. Assim, é um filme que trata não de um, mas de vários passados que se interpenetram: o passado do diretor no Porto e o próprio passado histórico da cidade. Essa conjugação de tempo e espaço relativiza diferenças, eliminando qualquer traço de comparação com o presente. A constatação entre os tempos é própria de alguém que envelhece com suas memórias²⁰⁰. Há no tom da voz e nas palavras do texto uma **nostalgia de si**, não do mundo como era. Isso porque *Porto* não é um filme de uma cidade, mas de uma experiência vivida da cidade.

Porto se inscreve no modo performático a partir do dispositivo inventado por Oliveira para a incorporação dos diferentes tempos na narrativa. A construção de uma subjetividade social se escreve num movimento de **apropriação da história**, quando os espaços da cidade são evocados a partir de episódios da vida do diretor. Essa evocação acontece através reconstituições filmadas da memória – **docudramas**, dramatizações de acontecimentos, reencenações filmadas representando cenas da vida de Oliveira. Além do acúmulo de realismos produzido pelo eclético material utilizado, é também um filme construído em diferentes camadas narrativas. Há um presente, que é incorporado na narração em *off* de Oliveira²⁰¹; há uma narração no passado, ‘virtual’, encarnada no Manoel das encenações de cenas de infância²⁰²; e há ainda uma terceira narrativa, sem comunicação com o presente onde episódios envolvendo o diretor quando jovem são observadas tanto pelo Manoel do presente quanto pelo Manoel ‘virtual’ (são cenas que evocam as angústias e sonhos do menino e adolescente) – enfim, uma superposição de tempos que estão constantemente construindo um processo de reflexão, se voltando sobre si.

¹⁹⁹ Molfetta, Andréa. Diário de Viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano. **Revista Sinopse** ano IV, nº 9, p.75, agosto de 2002.

²⁰⁰ À época da realização do filme, Oliveira contava 92 anos.

²⁰¹ Uma narração no presente que fala do passado

²⁰² Essa narração é extremamente interessante, porque ecoa as falas do presente. Assim, as lembranças que são trazidas para o presentes o são porque lembradas ‘pelo’ passado

A proximidade dos conceitos de **reflexão** e **representação** num contexto performático têm um sentido próprio e correlato: as encenação são representações e reflexões das memórias de Manoel de Oliveira; essas memórias, por sua vez, são evocadas para a construção de uma cidade imaginária, cuja definição só é completa para o diretor. **O Porto surge, então, como uma evocação.** Da mesma forma que as mulheres em *Treyf* se tornaram representáveis em Israel, Manoel de Oliveira legitima a representação de **SEU** Porto na evocação de um conjunto de lembranças particulares, estabelecidas por sua memória e imaginação. Ou melhor, pela forma como a memória resiste à sua imaginação.

THE MIGHTY CIVIC

Direção: Peter Wells, 62 minutos, 1989, EUA

André Bazin, na genial análise da obra de Orson Welles, destacava um elemento cuja compreensão seria, segundo o crítico, inevitável para se apreender os filmes do diretor: a obsessão, ou nostalgia, da infância²⁰³. Para Bazin, a autenticidade do sentimento evocado pelo tema da infância poderia ser comprovada, em filmes como *Cidadão Kane* (1940), na constatação de “detalhes significativos (...) que se impuseram à imaginação do autor apenas pelo seu poder afetivo” (BAZIN,1991,p.44). Esses detalhes se impunham ao espectador tanto pela repetição de elementos de valor icônico e metafórico, quanto pela forma de olhar, manifestada em movimentos de câmera, duração de planos e abertura de lentes. Como um discípulo fiel, Peter Wells reinventa o teatro Civic como uma espécie de Xanadu²⁰⁴ de Auckland, utilizando a obra de Welles como principal referência na criação da narrativa de *The Mighty Civic*.

Civic também se inscreve no campo da nostalgia de infância – afirmação que é declarada de forma subliminar na abertura do filme, não explícita no conteúdo da fala, mas no tom afetivo do texto e das imagens evocando o passado²⁰⁵. Mas as referências não se esgotam nessa constatação: há a construção cinemática de Welles, não apenas uma inspiração, mas citação constante no filme, a ponto de poder ser considerada o **dispositivo**

²⁰³ Essa citação é plenamente corporificada no derradeiro plano de *Cidadão Kane*, quando Charles Foster morre com a bola de vidro com a imagem de sua infância.

²⁰⁴ Xanadu vem a ser o palacete habitado por Charles Foster Kane no filme *Cidadão Kane*. O próprio Xanadu do filme de Welles é uma memória de infância, já que em criança o diretor passou boa parte do tempo viajando com o pai pelo oriente.

eleito pelo diretor. Das concepções estéticas (planos seqüência, utilização de grandes angulares, *flashbacks*, profundidade de campo, *travellings*), passando pela perspicaz noção do espaço cênico até citações diretas, com cenas nitidamente copiadas²⁰⁶, o Civic como recordado no filme nunca existiu; trata-se da projeção de um artefato da infância, alimentado por um amor genuíno pela arte e a citação explícita de um modo de concepção do cinema. Ao lidar com essas particularidades, o documentário performático permite o reenquadramento de lembranças, recontextualizando-as e “traduzindo-as para uma moldura que se recusa a fetichizar o mistério (...)” (NICHOLS,1994,p.98).

A estrutura narrativa de *Civic* é fragmentada, uma **costura** de imagens evocativas, sugestivas, icônicas, concebidas e poéticas²⁰⁷. Esse condensado de expressividade tem uma provocante função excessiva, exatamente porque aspira polarizar o Civic da imaginação ao Civic como existe hoje, uma velha sala de cinema²⁰⁸.

Internamente, a estrutura do documentário pode ser desmembrada em três ‘intervenções’. Primeiro, há o processo de tessitura, que parte de um agregamento de fragmentos de características icônicas: imagens do velho teatro, fotos das dançarinas, cartazes, panfletos, filipetas, ingressos, registros da cidade de Auckland, registros das obras de construção do Civic e notícias de jornal que estão diretamente vinculadas à fala de Wells. O texto, sugestivo e personalizado²⁰⁹, evocativo e intensamente criativo, narra a ascensão e queda de um mito²¹⁰. Em seguida, as entrevistas e as imagens do Civic no presente, que correspondem a uma concessão à realidade do teatro. A porção histórica do filme se manifesta nas imagens do teatro em ruínas, no testemunho de operários que trabalharam na construção, de freqüentadores do período histórico e, principalmente, do

²⁰⁵ “Não há provavelmente qualquer outro prédio em Oakland com mais história agregada, velhas memórias, ficção.” – narração de Peter Wells

²⁰⁶ Ao narrar a falência do proprietário do Civic, Wells replica a cena de Charles Kane morrendo com a bola de vidro na mão; no lugar da casa de infância, a fachada estilizada do teatro Civic.

²⁰⁷ É verdade que aos elementos performáticos se misturam outras formas mais pertinentes ao documentário tradicional – como o uso de entrevistas de caráter testemunhal. Entretanto, esse tipo de filme permite o uso de estratégias de discurso de outros modos, ressemantizadas (Molfetta)

²⁰⁸ Propositamente, as imagens do Civic atuais são filmadas sem nenhum recurso de luz ou enquadramento. Se opõe radicalmente ao tratamento artístico que cabe à ambientação do Civic do imaginário de Wells

²⁰⁹ Assim como grande parte dos filmes performáticos, “Civic” está densamente calcado na estrutura oral. Vale lembrar que Orson Welles, a referência do filme, era um diretor oriundo do teatro e do rádio – boa parte de sua invenção cinematográfica passa pela incorporação das técnicas dos dois meios à tela grande

²¹⁰ As proporções do Civic são de uma ordem faraônica. Quando relata o período de construção do teatro, a fala de Wells nos informa que: “Assim começou o heróico período do que deve ser lembrado como a versão de Auckland da construção das pirâmides”

grupo das dançarinas que formavam o corpo de baile. Todas as entrevistas têm por função a evocação de um sentimento passional pelo teatro; assim, são extensões do próprio documentarista. Por último, há a construção do mito propriamente dito, o Civic tal e qual recriado pela imaginação de Peter Wells – um ambiente repleto de magia, mistério, notas orientais e dançarinas encantadas que povoavam a imaginação da infância do diretor. *The Mighty Civic* transforma o que seria um documentário ordinário sobre uma sala de cinema em uma estória de contos de fada das mil e uma noites. E a única maneira de sustentar essa criação é através de uma aproximação afetiva; ou seja, performática.

3) A LÓGICA DO AFETO DOMINANTE

Ao estudar um tipo de documentário identificado como diário de viagem, Andrea Molfetta desenvolveu um interessante trabalho sobre a inscrição do realizador no filme enquanto proprietário e propriedade do relato. Para Molfetta:

“O documentário em primeira pessoa retoma o vínculo afetivo entre imagem, realizador e espectador. O sujeito é desdobrado e encarnado, recluso na intimidade do seu pensamento. Percorre a geografia do seu dominador. Organiza a narrativa de forma tal que sua identidade é objeto, objetivo e método do filme, bússola e âncora, narrador e referente; em soma, autobiográfico”²¹¹ (MOLFETTA,2002, p.74)

O desenvolvimento desse tipo de filme, escreve Andrea, evoca uma noção do indivíduo na cultura visual a partir de uma **experiência sensorial**, determinada por uma quebra com uma certa tradição renascentista²¹². Assim, se estabelece que uma representação do mundo está vinculada a um **modo de percepção**, não de observação – um mundo cuja descrição só tem sentido se feita a partir *d’os olhos de’* (Molfetta). Essa é, necessariamente, a porção afetiva desses filmes.

²¹¹ Revista Sinopse nº 9, p.74

²¹² “O sistema de representação inaugurado na Renascença coloca o sujeito que vê e o ponto do infinito numa relação de equivalência simétrica. Ele detém o poder de controle absoluto da sua visualidade, organiza o campo visual a partir de si, e representa nada mais, nada menos que o lugar onde as paralelas convergem: o infinito” (Revista Sinopse nº 9, p.73)

Tanto *Porto* quanto *Civic* estabelecem desde o começo esse caráter sensorial. O filme de Oliveira traz na abertura uma frase²¹³ e um longo plano, de cerca de 3 minutos, onde observamos a imagem de um maestro (Peter Rundel); de costas para a câmera, sobre um fundo negro, ele rege uma orquestra imaginária. Ao se referir a essa cena, Ruy Gardnier, crítico de cinema, enxerga uma inequívoca evocação do fluxo histórico e estórico: “o regente é o diretor, que se reconhece como tendo o tempo em suas mãos (...) e uma clareza de sentimentos não do historiador de gabinete, mas daquele que viveu a história em sua pele (...)”²¹⁴.

Já *Civic* tem início evocando o espírito de magia que sublinha a imagem a ser construída pelo diretor, completamente dissonante de uma tradição documentária: o título surge tendo ao fundo um céu estrelado (que existia no teatro) e em meio a uma trilha sonora de trombetas e rufares de tambores. Sobre um registro noturno do *Civic*, onde predomina uma iluminação amarelo-ouro e a velocidade acelerada da imagem, o diretor começa a narração, informando o valor afetivo da empreitada: “(...) Esse filme, de uma certa forma, é sobre o poder dos sonhos; a intensidade dos desejos, que podem tornar sonhos realidade²¹⁵”. Wells nos apresenta, então, o seu *Civic*, idealizado e completamente imaginado: um aglomerado de dançarinas exóticas, serpentes, cuspidores de fogo, lacaios, mágicos, trapezistas; personagens caracterizados de detetives, ameaçadores vilões, casais se beijando furtivamente; um ambiente soturno onde pairam pombos e uma chuva de pétalas de flores, candelabros iluminados por sombras azuis, amarelas, douradas e vermelhas, escadas, cortinas de veludo, rococós, portas gigantescas, ambientes enormes e tetos a perder de vista. Os tipos e ambientes sugeridos neste espaço totalmente devedores de uma estética de ficção *noir*²¹⁶.

Tanto *Porto da minha infância* quanto *The Mighty Civic* circunscrevem seus objetos de filmagem na imaginação dos realizadores. Por se tratar da análise de objetos de afeto,

²¹³ A frase a que me refiro é a da abertura deste capítulo, creditada a Oliveira

²¹⁴ Revista eletrônica Contracampo (www.contracampo.he.com.br) – vide bibliografia

²¹⁵ A cena em velocidade rápida e da imagem amarelada tiram um pouco da realidade de um registro banal de uma esquina, por onde perambulam pessoas em uma noite qualquer. O texto que nos apresenta ao filme é o seguinte: “Essa é uma estória sobre um cinema na minha cidade natal, Auckland, Nova Zelândia. Eu sempre tive esse sonho de fazer um filme sobre o *Civic*. Esse filme, de uma certa forma, é sobre o poder dos sonhos; a intensidade dos desejos, que podem tornar sonhos realidade.”

²¹⁶ Conforme vimos anteriormente, no capítulo 3, o filme *noir* está entre as referências do documentário performático (capítulo 3).

com lugar cativo na memória, os filmes são atravessados por um conteúdo mais amplo que a superfície das aparências e existências sociais. O caráter performático emerge não apenas em função da primeira pessoa; na verdade, esse é mais um sintoma que uma característica formadora: documentários não são performáticos apenas por que utilizam a primeira pessoa, mas porque incorporam na imagem a identidade do realizador. Entretanto, essa identidade é incorporada de maneira abstrata e paradoxal, “isto porque esses relatos não querem ser verdadeiros nem falsos; atravessam esse eixo para direcionar sua experiência à captura (falsa) do real” (MOLFETTA, *ibidem*, p.75).

Bill Nichols identifica os documentários performáticos como processos de auto-narração que têm lugar no exercício da subjetividade como escrita. Isso inscreve esses sujeitos, na concepção de Molfetta, como realizadores de um **fazer narrativo** cuja fala se manifesta na forma como produzem as imagens. Imagens do senso comum e de domínio público, transformadas em imagens-dispositivo (Molfetta). Imagens que inscrevem o realizador (sujeito/personagem) no mundo via *performance*²¹⁷. Antes mesmo de uma concepção biográfica, filmes performáticos estabelecem uma marca, uma **inscrição**:

“O sujeito (...) é uma função a ser explorada. O sujeito é um efeito de leitura. (...) são dois protagonistas: o sujeito detrás da câmera, e aquele diante do texto. A densidade discursiva está a serviço do duplo vínculo afetivo com a imagem em movimento” (MOLFETTA, *op.cit.*, p.75)

Documentários performáticos necessariamente estabelecem a lógica afetiva da abordagem através de ressalvas abstraídas do cotidiano – nos dois filmes, isso tende a acontecer logo no princípio. A primeira cena de “Porto” exhibe uma fotografia desbotada e desfocada de uma casa antiga; sobre ela incide a seguinte fala: “Isto já não é senão o fantasma da casa onde nasci. Foi nessa ruína, visão derradeira, (...), onde crescera, onde tomara consciência de si e do mundo; fica n’ alma uma magoada saudade.”²¹⁸. Em *Civic*, Wells inscreve o desejo de ir ao teatro como uma aventura ao centro da cidade, lembrança

²¹⁷ O sentido de *performance* identificado por Nichols (*performing documentary*) incide exatamente nessa invasão, nessa interferência do sujeito no mundo.

²¹⁸ “Em tempos que já lá vão, ali houve um só nascimento, o meu. Ali houve uma só morte, a do meu pai. Decorreram os anos, mudaram os tempos. Tudo levaram. Tudo ficou esquecido. Só em minha triste memória, tudo continua vivo”

comum em crianças²¹⁹: “Eu usava as roupas da missa de domingo. Ele esperava por mim – na esquina da *Queen Street*. O castelo encantado, o Civic, onde tudo de ordinário era deixado para trás”. As imagens nos introduzem na pequena Auckland dos anos 50²²⁰; por enquanto, o teatro é tão ‘fetiche’ quanto os bondes, as lojas, o movimento urbano, as pessoas elegantes e os fios elétricos que surgem em imagens antigas. Em ambos os filmes, é prioritário o estabelecimento da primeira pessoa como fonte das informações sobre a cidade e o cinema.

Esses filmes caracterizam-se por uma forte presença da oralidade²²¹; especialmente, por ser este o lugar onde se manifesta a característica principal da lógica afetiva: a primeira pessoa, o **EU** que impregna a vivência que está sendo narrada. O predomínio de uma linguagem poética fica estabelecido no tom, no estilo e na textura de vozes e músicas – especificamente em *Porto* e *Civic*, a articulação de música e texto formam um conjunto expressivo e integrado. Intensidade, altura e timbre estão em harmonia com as vozes em *off* dos narradores, sublinhando os sentimentos evocados e sugeridos. Em *Porto*, a bela música de Agustina Bessa-Luís, parceira de longa data do diretor, evoca na letra, na melodia e no tom, sentimentos de saudade e nostalgia que se perdem no tempo²²². Já em *Civic*, a melodia, com notas orientais e arábicas, sublinha o clima de mistério e magia. Expressões de afetividade ganham contornos nos movimentos de *travellings*, em imagens vibrantes e desfocadas e na iluminação dramática²²³, nos comentários em *off*, letreiros e cartelas, fusões de cenas, justaposições e superposições de texto e imagem, além das reencenações dramatizadas.

²¹⁹ “Todos conseguem se lembrar da primeira vez que estiveram no Civic. Algumas pessoas conseguem até lembrar o lugar onde sentaram. Minha primeira vez foi nos anos 50. E eu lembro que estava incrivelmente excitado, porque ir ao Civic significava ir ao centro.”

²²⁰ Aparentemente, Wells morava num bairro afastado do centro, como fica estabelecido na primeira imagem, de casas típicas de subúrbio.

²²¹ A questão da oralidade nestes filmes vai ser discutida adiante, quando nos detivermos na análise dos filmes de Agnès Varda e Kiko Goifman.

²²² “Ai há quantos anos / qu’eu parti chorando / (...) Dei a volta ao mundo / Dei a volta à vida / só achei enganoso (...) / ó ingênua alma / tão desiludida / minha velha ama / com a voz dormida / canta-me cantigas de me atormentare.” (fragmento da música que faz par com a narração de Manoel de Oliveira)

²²³ A iluminação é um capítulo à parte em *The Mighty Civic* – um dos produtores do filme é o diretor Kenneth Anger, nome proeminente do cinema de vanguarda americano, notório pela utilização de uma iluminação performática.

4) **PORTO DA MINHA INFÂNCIA: FOCALIZAÇÃO INTERNA** (**CRONOTOPO AFETIVO**)

Ao estudar a estrutura dos romances literários, Mikhail Bakhtin vai definir por **cronotopo artístico** uma acordo essencial das relações tempo e espaço, onde “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história” (BAKHTIN,1998,p.211). Cronotopos, então, correspondem a uma invenção temporal que permite ao realizador criar um contexto artificial para sua narrativa. Chamamos de ‘artificial’ porque esse contexto não é aquele do mundo, mas sim aquele que se passa no próprio interior da narrativa. Assim, ao simular o encontro do realizador com seu projeto, *Porto e Civic* arquitetam seus respectivos cronotopos²²⁴.

Entretanto, a invenção cronotópica no documentário tradicional sempre esteve presa a uma concepção realista; na medida em que documentários são ‘registros do real’ todas as formas de criação do espaço antecipam uma relação de empatia e identificação do espectador com o mundo (capítulo 1). A utilização de táticas realistas no documentário, conforme identificada por Nichols, corrobora o **artifício da sedução** como um meio que ao inserir uma maior quantidade de real no registro, persegue o estabelecimento de um processo de encantamento. Essa prática é desviada de forma arrebatada pelos filmes performáticos que, acima de uma função de registro, inscrevem “o relato denso e desdobrado do sujeito que reflete sobre o seu fazer” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.76). Como escreve Andrea Molfetta, são filmes cujo tempo discursivo não corresponde a um tempo histórico; “a história fica suspensa para assistir ao puro desenrolar poético que combina as imagens do registro” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.76). Isso gera narrativas descontínuas, que abreviam o conhecimento ao instituírem **chaves** por meio das quais o sujeito se manifesta; **NÃO** ao aderir ao mundo, mas se descolando dele “para recriar o mundo interior da viagem” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.77).

²²⁴ No próximo capítulo, iremos descobrir, em Benjamin, significativas diferenças entre a narrativa e o romance – e o tipo de documentário estudado por nós está relativamente mais próximo da narrativa. Bakhtin, quando define o cronotopo, o faz para o estudo de romances. Ainda assim, essa definição tornar-se-á bastante importante (e aplicável, como se verá) para nós.

Em sua pesquisa sobre os filmes-diário, Molfetta identifica três formas através das quais o documentário performático investe contra as convenções espaço-temporais tradicionais: o efeito-banda, a descontinuidade espacial sem *raccord*, e a configuração subjetiva da enunciação, ou **focalização interna**. Na análise da construção dos afetos nestes dois filmes, vamos nos concentrar nos procedimentos da focalização interna, que corresponde ao trabalho do texto que reúne e administra o saber proveniente do ver e do ouvir. A focalização, escreve Andrea, pode orientar o saber sobre o sujeito ou o objeto do filme; é a encarnação do realizador no relato e da sua relação com as imagens: “Câmeras na mão, planos subjetivos, textos em primeira pessoa constroem a focalização interna. A subjetividade faz meta-comentário a respeito da interação entre sujeito e mundo.” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.76). O texto descontínuo, que se desenvolve a partir de pontos significativos²²⁵ do percurso de vida do realizador, subjetiva-se. Para Andrea, trata-se de uma equação onde o espaço desarticulado só ganha sentido quando apropriado pelo seu autor na condição de protagonista – ou seja, **por uma performance**. Assim, podemos localizar *Porto* e *Civic* como lugares internos aos respectivos realizadores; o que torna a produção de reflexão o objetivo do filme. Não são apenas construções da memória, mas também reinvenções de processos de lembrança.

Vamos eleger duas passagens em *Porto* como exemplos do processo de criação da subjetividade²²⁶:

1) - “(...) Tudo ficou esquecido. Só em minha triste memória, tudo continua vivo”, conta Manoel de Oliveira a respeito da imagem noturna das ruínas de sua antiga casa. A seguir, sobre essa mesma imagem, escuta-se o diretor entoar um trecho de ópera: - “Eu sou toureiro,/bandarilheiro;/toureador,/parteador (...)”²²⁷. A imagem da casa desaparece e o plano seguinte mostra uma outra fachada, do teatro municipal – a imagem é recente, mas o trecho de ópera é o mesmo; agora, não mais na voz do diretor e sim uma gravação original. - “Meus pais tinham assinatura d’um camarote para ópera (...). Lembro-me desta cena da opereta *Miss Diabo*, dos (...) autores portuenses Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa.

²²⁵ Vale lembrar que estamos falando de um significado pessoal, cujo valor está diretamente relacionado com a experiência.

²²⁶ Optamos por utilizar somente o filme de Oliveira na análise de cronotopia. A razão é porque seria extremamente repetitivo e cansativo uma leitura das duas obras tratando dos mesmos elementos. Para o *Civic* reservamos a sessão abaixo, de número 5.

²²⁷ O trecho em questão, pertence à ópera *Carmem*, de Bizet.

Lembro-me de como quando a vi, lá do camarote 16^o. A sequência seguinte é a primeira das muitas encenações dramatizadas de episódios da infância de Manoel de Oliveira: observamos um menino no camarote assistindo o espetáculo, o qual também nós somos presenciamos.

2) - “Guloso como era, quando aos fins de tarde me levavam às confeitarias, escondia-me na esperança de me deixarem esquecido. (...)” (a imagem mostra imagens antigas da praça onde fica a confeitaria).

- “A Confeitaria Oliveira era a minha preferida e era tida pela mais chique. Mas não era o luxo que me atraía...” (essa narração é feita em *off* por Manoel de Oliveira)

- “(...) eram os doces (...)”, (completa um rapaz em cena, encostado numa janela contemplando a rua. Estamos assistindo uma encenação, onde o rapaz em questão interpreta Manoel de Oliveira jovem).

- “Eram os doces. (...) os folhados com recheio d’ovos, os pastéis (...), esses é que eram muito bons.”, (repete, e informa um Manoel de Oliveira em *off*, no presente da filmagem - a imagem mostra o interior de uma confeitaria²²⁸)

- “Mas a confeitaria foi-se. E com ela, os pastéis. Hoje, é isto” (imagem da confeitaria no presente).

A construção da focalização interna em *Porto* surge como produto de uma discussão interna e dialética. Essa discussão pode ser identificada no diálogo entre o material de arquivo (o mundo) e as encenações (os meta-comentários sobre o mundo), que respondem pela indagação existencial. Dessa maneira, Oliveira particulariza o que do Porto lhe interessa lembrar. Pelos cânones da representação do documentário, essa escolha seria traduzida como um retrato parcial. Tanto o teatro quanto a confeitaria são trazidos para dentro do filme menos por seu valor histórico que por seu valor afetivo: ir à ópera com os pais é um momento marcante para Oliveira; os doces da confeitaria são mais importantes que a existência da confeitaria em si. Entretanto, essa característica ‘reduzora’ é típica nos performáticos – recapitulando Nichols, é afetiva na mesma medida em que conceitual – e faz com que todas as informações não deixem de convergir para o núcleo do filme. Nem os doces nem a opereta são formas de acesso a conhecimentos maiores sobre a confeitaria e o teatro.

²²⁸ A imagem da confeitaria é uma encenação

Andrea Molfetta distingue os ritmos narrativos dos filmes-diários como oscilações entre sumários e pausas. Por **sumário**, podemos compreender as **chaves** mencionadas anteriormente como formas de acesso ao sujeito que narra, os fragmentos de vida, as maneiras pelas quais o realizador se dá a conhecer. Em *Porto*, um tempo de vida histórico se condensa nos pequenos episódios encenados, nas lembranças de praças e monumentos evocados. Os tempos de **pausa**, por sua vez, estão abreviados na “discursividade pura das imagens movimentos” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.76), a combinação dos registros. Assim, o que poderia facilmente ser apreendido como uma narrativa que flui sobre uma oposição entre passado e presente, se revela uma narrativa que se desenvolve por oposição de ritmos. O conjunto de passados evocados tem menos função de memória como forma de recuperação que como força que conspira para criação de uma imagem, a do diretor. Ao eleger uma casa antiga, um teatro, uma confeitaria, um clube noturno ou um parque na composição de sua fala sobre a cidade do Porto, Manoel de Oliveira está fazendo escolhas afetivas (“as obras dos artistas são o que os revela”). Assim, o Porto imaginário que nos é dado no documentário de Oliveira é aquele que palpita na memória do diretor porque atravessado pela inquietação dos movimentos da lembrança. Imaginar não é lembra-se; imaginar é construir e reconstruir-se o tempo todo a partir de um conjunto de fatos que se instalam em nossa mente consciente.

5) *CIVIC: O AFETO COMO EXPERIÊNCIA DA DISTÂNCIA*

Se em *Porto da minha infância*, Manoel de Oliveira administra ritmos na evocação de um passado e um presente vividos na cidade do Porto, as invocações de Wells procedem de uma ordenação diferente. Da mesma maneira que no documentário português, *The Mighty Civic* é também um filme cujo passado atravessa o próprio diretor, existindo em um espaço entre o mundo histórico e a imaginação. Mas se o filme de Oliveira busca criar uma conciliação entre os tempos a partir de uma série de recursos – encenações, inserção do presente no mundo passado – o filme de Wells aborda a ‘vida e morte’ do teatro de forma mais linear e, por vezes, mais próxima do formato tradicional do documentário²²⁹.

²²⁹ Essa proximidade com o documentário tradicional não compromete a qualidade performática do filme que, por vezes, ressemantiza recursos de modalidade precedentes (Molfetta). Em *Civic*, o formato fragmentado aproxima bastante o documentário de uma linguagem expositiva.

Entretanto, ao optar por uma caracterização que toma emprestado elementos da construção ficcionais, Wells retira o teatro do mundo e o reconstrói como parte de seu imaginário. Isso implica alguns deslocamentos aos quais o diretor se vê obrigado: na medida em que o *Civic* é a evocação de uma lembrança de infância, é preciso localizar os resíduos dessa infância que ainda permanecem na memória. Porém, a memória não é uma lembrança adormecida: é um conjunto de fatos freqüentemente iluminados por acontecimentos do cotidiano. Isso torna passíveis de releituras que podem alterar radicalmente nossa compreensão e a forma como o situamos em nossa estória de vida. *The Mighty Civic* é um filme que insiste na persistência da preservação dessa memória (ao evocar um teatro mágico), ainda que, de forma paralela, reconheça os mecanismos desconstrutores do tempo como lugares de reconstrução (a reconstituição da trajetória do *Civic* através do material de arquivo e das entrevistas substituindo a ilusão de infância).

Uma abordagem retroativa ao passado necessariamente insere o elemento da distância como fator moderador. Em sua pesquisa nos diários sul-americanos, Andréa Molfetta constatou que em nenhum deles se explicitava o tempo histórico. Esse não é exatamente o caso de *Civic*, que inscreve a estória de sucessos e fracassos do teatro como uma trama narrativa²³⁰. Entretanto, essa constatação levou a pesquisadora a relativizar uma perspectiva biográfica nesses filmes, que será útil a nós:

“Esta desinformação não oferece a percepção da reconstrução do passado, (...) frisam a **experiência distanciadora da duração das imagens** de uma história já caduca, que abre seus **restos representacionais** a uma leitura dupla: **a leitura do passado histórico e o presente documental da leitura do discurso**”
(MOLFETTA,*op.cit.*,p.77)²³¹

²³⁰ Há algumas marcas temporais, porém, não delimitadas por datas que sugerem ciclos: Wells começa o filme situando suas impressões durante a infância nos anos 50; o período do projeto e da construção insinuam tratar dos anos 20 (pelas referências ao crescimento dos *nickelodeons* e o surgimento do cinema falado); a falência do *Civic* é justificada, entre outras coisas, pelo baque da Depressão de 29; e o período da ressurreição começa a partir da ilustração de um mapa que sinaliza os movimentos das tropas americanas durante a 2ª Grande Guerra na Nova Zelândia – num ilustração é bastante similar àquelas estilizadas nos filmes propaganda para a 2ª GG de Frank Capra da série *Why we fight*, e de Jonh Ford *A batalha de San Pietro* (1945). São mapas animados, narrados por locutores de rádio que simulam uma locução ‘ao vivo do campo de batalhas’, didaticamente explicando o movimento das tropas. Pode ser considerada como mais uma citação do diretor.

²³¹ Grifos meus

Ora, um conceito de biografia necessariamente está vinculado à compreensão de uma identidade, da criação de uma representação que circunscreve um conhecimento sobre alguém ou algo; ao contrário, filmes performáticos – como *Civic* – caracterizam-se pela transformação das lembranças como consequência de uma experiência distanciadora da duração das imagens. Isso nos possibilita crer que acontece aqui uma aposta na revelação no ato da construção, num processo ininterrupto de re-centramento; “deste sujeito, sabemos somente o modo que (...) molda seu discurso poético” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.77). Ao abrir mão de um caráter representativo, escreve Andrea, esses filmes se inscrevem no presente através de uma atividade de percepção: “O presente da leitura funda o estatuto imaginário da sua participação na imagem-movimento” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.77). Assim, a reprodução escolhida por Wells corresponde a uma *performance* mental, uma forma de representação cujo referencial é a própria imaginação que se constrói no movimento das imagens.

A intersecção do material expositivo e da evocação performática atestam a falta de fronteiras entre o sujeito e o mundo na construção dos filmes performáticos. Uma vez que são definidos como auto-referenciáveis, esses documentários inevitavelmente incorporam o mundo na qualidade de espaço cênico da atuação – ao qual estão subscritos e cujo processo de incorporação é ele também parte do filme. Para Andrea Molfetta:

“(…) a realização mostrou que o sujeito é um ser em processo, sem bordas, **com um imaginário atravessado pelos sentidos do mundo ao redor**. O sujeito flui no interior da fenda entre as palavras e as coisas, entre a captação e a contingência do mundo. **É entendido como cruzamento singular de eventos diante dos quais produz um sentido original e arbitrário, portanto, ético**” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.78).²³²

Em *Civic*, a busca dos sentidos do mundo ao redor é não apenas atravessada por uma procura em construções imaginárias, como se inscreve na própria qualidade do material. O que em qualquer outro documentário seria um **referencial externo** aqui se revela um recuo sobre o próprio tema. O ‘mundo’ que interessa para a construção do *Civic* é de uma ordem tão apaixonada quanto a do diretor pelo teatro – por ele mesmo

²³² grifos meus

afirmado²³³ - e está situado nos testemunhos do que poderíamos chamar de ‘os sobreviventes’. Isso fica bastante claro na intervenção das bailarinas, de onde provém grande parte do conhecimento gerado ‘externamente’.

As bailarinas do Civic tiveram uma participação definitiva na consagração da mitologia do teatro; foram as grandes vedetes do período áureo dos anos 30 e, mais tarde, as anfitriãs dos oficiais americanos que movimentaram o velho teatro durante os anos 40. Elas podiam ser encontradas em todas as partes – além de dançarinas, assumiam funções de anfitriãs e guias²³⁴. Mas o maior papel dessas moças – pelo menos aquele que é a razão de suas existências no imaginário de Wells – eram as apresentações no cabaré, no subsolo do teatro²³⁵. Suas vidas são emolduradas por episódios de mistério, crimes, assassinatos, traições, sexo e luxúria. “Parte da lenda são essas mulheres, velhas dançarinas. Mulheres que fizeram o jardim de inverno do cabaré o lugar da moda nos anos 40, quando os americanos estiveram aqui.”, informa a narração em *off* de Wells, enquanto surgem em cena um grupo de senhoras no *hall* do Civic. A qualidade dos depoimentos varia: ora são dirigidos a Wells (cuja voz escutamos fora do campo), ora interpretam textos poéticos que evocam ‘o melhor período de suas vidas’, ora são uma espécie de ‘ruído’ produzido em uma animada conversa do grupo. Durante as falas de cada uma, Wells intervém (em *off*), pontuando as imagens com informações; ele as identifica e cita algum pormenor da carreira (‘esteve envolvida num caso de adultério seguido de homicídio’, ‘casou-se com o gerente’, ‘era aquela com a pior reputação’, etc...). Assim, elas se inscrevem na própria fantasia do diretor²³⁶; são o espírito do Civic incorporado no presente – uma espécie de autenticação da fantasia corporificada na tela. Sua presença no documentário tem um valor **mais próximo do ícone que do índice** – o que as eleva à categoria de mito, tanto quanto o teatro. No final, elas são menos uma fonte de informação que um legado do velho Civic.

²³³ “As pessoas falam do Civic como de um amigo antigo, quase como um amante antigo e familiar. A pessoa pode ter passado talvez um dos melhores momentos de sua vida lá, talvez os tempos dourados. (...) Eu me dei conta que muitas pessoas gostavam do Civic da mesma forma que eu. E todos tinham uma estória.”

²³⁴ Logo na primeira visita que fazemos ao Civic, Wells nos informa que sua guia ao mundo das ruínas encantadas do teatro era a ‘acha’ encantada, uma espécie de anfitriã que guiava os visitantes pelo local.

²³⁵ “Minha nova amiga me entregou os lugares secretos (...) descendo as escadas, onde ficava o legendário jardim de inverno do clube noturno do cabaré. Ela me disse que era aqui que, nos tempos da guerra russa, as mulheres da Nova Zelândia vinham encontrar seus amantes americanos, beber um pouco do vinho conseguido no mercado negro, assistir um show com as dançarinas, nuas e pintadas de dourado.”

²³⁶ Essas dançarinas também são evocadas na construção imaginárias: a elas cabia a função de anfitriãs do teatro

The Mighty Civic é uma experiência que só poderia existir a partir de uma observação feita à distância – mas essa é uma distância diferente de uma observação antropológica, como vimos no filme *Treyf* (capítulo 4). Não se trata de um processo de análise de fora de sua própria cultura, mas uma distância que denuncia e põe em evidência os dois lados do conhecimento: o subjetivo e o objetivo. E denuncia que esses dois lados não necessariamente se anulam pela simples consciência um do outro. Pelo contrário: ao contrapor objetividade e subjetividade, factualidade e afetividade, realidade e performance, Peter Wells ecoa Bill Nichols, que enxerga nos performáticos tons e qualidade expressivas que “ao mesmo tempo em que mantém uma referencialidade histórica (...) dizem respeito ao desafio de dar sentido a eventos históricos através da evocação que eles emprestam a ele” (NICHOLS,1994,p.98).

“Toda vez que o vejo, o grande mistério é que **ainda está ali**. Velho amigo de infância...”; com essa frase, Wells encerra *The Mighty Civic*. Fecha também o arco que traça para a existência da sala de cinema: não importa a passagem do tempo, as informações que foram chegando, transformando e ‘objetivando’ sua compreensão – o ‘ainda está ali’ sinaliza a permanência do palácio dos sonhos. Sinaliza a vontade do diretor em fazer um filme sobre o Civic de sua infância. Andrea Molfetta entende o distanciamento da narrativa destes protagonistas/enunciadores como a forma possível do fazer narrativo que permite o exercício da subjetividade, ao propor “falar dele mesmo através da forma que produz sua imagem” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.75). Não se trata de um filme reflexivo, mas de uma invenção sobre as memórias²³⁷.

²³⁷ Essa é, de fato, a grande diferença dos filmes performáticos e reflexivos.

VI

A AUTO-INSCRIÇÃO COMO PERFORMANCE

33 e Os catadores e a catadora

“Temia encontrar um final piegas, e me vi diante de um espelho...” – Kiko Goifman (33)

“Ou seja, o meu projeto é este: com uma mão, filmar a outra” – Agnès Varda (*Os catadores e a catadora / Les glaneurs et la glaneuse*)

“(...) sabedoria: o lado épico da verdade” – Walter Benjamin (Obras escolhidas – volume 1)

Ao escrever o relato da gênese de produção de seus romances considerados ‘literatura fantástica’²³⁸, Italo Calvino comentou a caracterização de seus três heróis²³⁹ como uma percepção do esforço do homem em realizar-se como ser humano no contexto canibalista das sociedades modernas. Os três heróis surgiram, informa o escritor, como passatempos, num período em que sentia a realidade à sua volta ‘esvaziada’ de bons personagens e contadores de histórias. Identificado até então como um escritor de contos ‘neo-realistas’, Calvino definia seu estilo da seguinte maneira:

“(...) contava histórias que aconteceram não comigo mas com os outros, ou que imaginava terem acontecido ou poderem acontecer, e esses outros eram pessoas, como se diz, ‘do povo’, porém sempre algo irregulares, no mínimo pessoas curiosas, as quais fosse possível representar só pelas palavras que usam e pelos gestos que fazem, sem se perder muito atrás de idéias e sentimentos. (...) O que me interessava expressar era um certo *élan*, um certo jeito.” (CALVINO,1999,p.7)

No entanto, escreve Calvino, a partir dos anos 50 “a música das coisas havia mudado”, e a temporada que seguiu não demonstrava o vigor e a vitalidade desregrada do

²³⁸ Os três romances em questão são: “O visconde partido ao meio” (1951), “O barão nas árvores” (1956-7) e “O cavaleiro inexistente” (1959). Os três foram reunidos, em 1999, pela editora Cia. das Letras no volume “Os nossos antepassados”.

²³⁹ O visconde Medardo, o barão Cosme de Rondó e o cavaleiro Agiulfo.

período pós-guerra; não mais se encontravam pessoas interessantes, com estórias de vida singulares. A realidade, escreveu ele, tornava-se cada vez mais institucional. Assim, Calvino encontrou na escrita destes livros uma maneira de rebelar-se contra o negativismo imperante.

Não obstante as estórias serem construídas ao redor de pitorescos personagens, Calvino superimpõe em cada uma delas a presença de um **EU** narrador – uma figura mais próxima do leitor e mais lírica; para ele, o personagem típico da narrativa moderna. Essencialmente ligados aos heróis, os narradores²⁴⁰ funcionavam como canais de mediação, possibilitando a articulação de um conhecimento, filtrado por um contexto maior: o mundo onde aconteciam essas estórias. Dessa forma, o que se tem são narrativas aos olhos desses **sujeitos ocultos**, tornados os responsáveis pela semântica do texto. Transformam-se, assim, nos verdadeiros protagonistas. O escritor define a vitalidade desses narradores em suas estórias dessa forma:

“A presença de um ‘eu’ narrador-comentador levou parte da minha atenção a se deslocar da história para o próprio ato de escrever, para a relação entre a complexidade da vida e a folha sobre a qual essa complexidade se dispõe sob a forma de signos alfabéticos. Num certo ponto só essa relação me interessava, a minha história tornava-se apenas a história da pena de ganso da freira que corria sobre a folha branca” (*ibidem*, p.19)²⁴¹

Ao conceber um narrador cujas observações são produto de uma observação à distância, preservadora das identidades entre quem narra e quem é narrado, Calvino se percebe assimilado por sua obra. Ao se incorporar nos personagens, compreende que as invenções que surgem das situações por eles (personagens) experimentadas são responsáveis por sua própria transformação no momento da escrita. Assim, o escritor acha-se pessoalmente envolvido no romance de forma dupla: é ao mesmo tempo o **narrador** que relata a experiência testemunhada e o **personagem** que sucumbe às situações, cuja vivência catalisa o processo e a construção da narrativa. Ou seja: **ao ocupar o espaço do narrador e do sujeito narrado, sintomaticamente se reinventa.**

²⁴⁰ Os narradores das estórias são, respectivamente, um sobrinho criança, um irmão mais novo e uma freira

²⁴¹ A freira escrivã é um personagem do romance “O cavaleiro inexistente”

Nos dois filmes que escolhemos analisar neste capítulo, essa posição dupla é essencial para a compreensão da estrutura performática que governa a lógica dos documentários. Narradores e personagens desdobrados se imbricam e interatuam na criação de um processo reflexivo atípico, produzindo o que Bill Nichols compreende como um “tipo de representação que quebra com as convenções de autenticidade por se voltar para uma performance” (*apud* RENOVA,1993,p.175). Tanto *33* quanto *Os catadores e a catadora* incorporam a *performance* como exercício de uma subjetividade inseparável do processo de auto-narração. Na qualidade de espectadores, somos cúmplices, atraídos para dois *road movies* que têm como objetivo a constituição de um ‘sentimento’ de identidade. Contudo, nenhum dos dois documentários se desenvolve em direção a uma cristalização; ao contrário, o que interessa é o próprio percurso e as modificações que surgem no decorrer. Se imiscuindo em contextos diversos daqueles onde estão acostumados, se descobrindo em palavras e pessoas de origens variadas, Kiko Goifman e Agnès Varda procedem à reinvenção de suas individualidades a partir da incorporação dupla nos filmes: ao mesmo tempo narradores e personagens, “alargam seus tom e qualidades expressivas, ao mesmo tempo em que mantêm uma referencialidade histórica. Eles dizem respeito ao desafio de dar sentido a eventos históricos através da evocação que eles emprestam a ele” (NICHOLS,1994,p.98).

Ambos *33* e *Os catadores* estão fortemente ancorados na **oralidade do relato**. A força dessas narrativas deriva tanto da organização da experiência de vida, cuja estrutura precede de um distanciamento crítico, quanto da vontade de se entregar ao processo de realização. Os dois documentários organizam a articulação dos diretores na função dupla de **narradores e sujeitos do relato** – o que, de certa forma, é o mesmo que dizer que se trata de uma articulação entre **a experiência e a distância**. E “vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam” (BENJAMIN,1987,p.197), nos instrui Walter Benjamin - cuja bela descrição do narrador tomamos de empréstimo para esse capítulo²⁴² num ensaio de classificação dos tipos de narração que encontramos em *33* e *Os catadores e a catadora*.

²⁴² O artigo de Benjamin ao qual nos referimos é “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, e consta do volume I da coleção ‘Obras Escolhidas’, da Editora Brasiliense

1) “O NARRADOR” DE BENJAMIN E O DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO

Membro proeminente da Escola de Frankfurt²⁴³, Walter Benjamin escreveu “O narrador” em 1936, dentro do espírito crítico que vai alimentar o pensamento sobre a **indústria cultural**²⁴⁴ nos anos 40. Especificamente, “O Narrador” sinaliza “um vigoroso protesto erudito contra a intrusão da técnica no mundo da cultura” (MATTELART,2002,p.79). Neste texto, o filósofo analisa o que considera como processo de aniquilação do narrador e sua substituição pela figura do cronista – uma forma de ressemantização da proposta.

“O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN,*op.cit.*,p201). Essencialmente, a palavra que define o narrador benjaminiano é **experiência**. Para narrar, escreve o filósofo, é preciso que se tenha vivido uma experiência, pois narrar é, necessariamente, um intercâmbio de vivências. Walter Benjamin compreendia a narrativa como uma forma artesanal de comunicação que “não está interessada em transmitir o puro em si da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (*ibidem*,p205). Entretanto, a sociedade contemporânea, continua ele, se acostumou a tomar conhecimento dos fatos através de leituras tidas como ‘objetivas’ (jornais, rádio, televisão), não intermediadas pelo vigor da experiência. Em função de uma série de fatores – o desenvolvimento tecnológico e o ritmo veloz do funcionamento e das trocas simbólicas e econômicas, entre outros – perdeu-se toda uma riqueza que constituiu desde sempre o processo narrativo. Mesmo porque, não se tratava mais de narrar, mas de (in)formar – uma forma, para o filósofo, ‘empobrecida’ e sem invenção onde a experiência conta pouco como autenticação do saber, já que **a base do texto são as explicações**. Metade da arte narrativa, escreveu Benjamin, está em evitar explicações. Essa falta de calor no relato inibe a criação

²⁴³ A escola de Frankfurt surge a partir de propostas idealizadas no Instituto de pesquisa social, filiado à Universidade de Frankfurt, na década de 30. Seus membros, um grupo de filósofos exilados nos EUA por ocasião da 2ªGG, inspirados numa filosofia marxista em ruptura com a ortodoxia, vão produzir pensamentos que se inquietam com as transformações pelas quais passa a cultura a partir dos anos 40. O grupo se notabiliza especialmente com o desenvolvimento do conceito de ‘indústria cultural’ (Adorno e Horkheimer), que analisa a produção industrial dos bens culturais como movimento global de produção da cultura como mercadoria.

de um sentimento de identificação entre as partes. Assim, **a principal razão da morte da narrativa para o filósofo é o distanciamento que se cria entre o narrador e o leitor.**

Walter Benjamin estabelece o desaparecimento do narrador na qualidade de fonte proeminente do relato no aparecimento de duas figuras: o romancista e o cronista. O romance, para o filósofo, é um diálogo de surdos, um monólogo onde não há trocas; apenas uma fala: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador (...). Mas o leitor de um romance é solitário.(...)” (BENJAMIN,*op.cit.*,p 213). Terreno da ficção por excelência, o romance é uma anúncio, uma proclamação de idéias sem vontade de partilha. Já o cronista, para Benjamin, é um narrador, do ponto de vista da História. Preocupado em representar episódios cotidianos como modelos de história do mundo, ele “(...) não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas”²⁴⁵ (BENJAMIN,*op.cit.*,p.209). Por outro lado, na análise dos filmes de Goifman e Varda, percebemos na estrutura narrativa de ambos uma reverência à figura do narrador, em prejuízo do cronista ou do romancista. Há tanto uma necessidade de contato entre quem narra e quem escuta, quanto um descompromisso em criar um texto que sirva como fonte de informação sobre o mundo. O que nos leva à seguinte constatação: documentários performáticos recuperam a figura do narrador, em detrimento a uma narrativa monológica e histórica que foi estabelecida como a metodologia ‘oficial’ de uma construção de conhecimento.

Vimos no capítulo anterior que os documentários performáticos são criações cronotópicas que, propositalmente, permitem a invenção de um sentido de ‘mundo’ próprio à leitura de seus realizadores²⁴⁶. A determinação de um cronotópo implica organização de elementos, eventos e características em torno de uma situação. Esse procedimento vai produzir estereótipos que atravessam a obra específica, e criam uma forma de pertencimento mais ampla. Sobretudo, escreveu Bakhtin, o princípio condutor do cronotópo assentar-se na **organização do tempo**. Em Benjamin, o tempo também tem um papel

²⁴⁴ vide nota acima

²⁴⁵ Essa forma de inclusão de episódios no fluxo dos acontecimentos é particular ao documentário, especialmente no modo reflexivo.

²⁴⁶ Segundo definição de M. Bakhtin, cronotopos são métodos de assimilação artística do tempo e do espaço. Quando escreveu sobre as funções do cronotopo na literatura, Bakhtin o faz na criação de uma teoria do romance. Entretanto, ao se apropriar do conceito, o filme performático torce esse procedimento e, a partir de formatos estabelecidos, cria novas redes de significação. (Questões de literatura e estética: a teoria do romance)

fundamental na construção da narrativa, tendo como marco simbólico **a morte**. Há, na morte, uma força de evocação que deriva da sensação inerente de conclusividade. A morte, escreve o filósofo, inscreve uma ‘estória’ como parte da ‘História’, cristalizando no tempo eventos menores por serem parte de um evento (uma vida) maior. “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN,*op.cit.*,p.207). Em outras palavras, a morte é o momento onde a vida alcança uma espécie de ‘síntese’, cristalizada na produção de uma experiência. E a experiência só pode ser transmitida quando se chega nesse momento de síntese. Nos dois filmes, ao se reinventarem como personagens, Varda e Goifman automaticamente estabelecem um começo e um fim para o relato, se concedendo a criação de um **momento-síntese**. Entretanto, diferentemente do que acontece no romance, os finais dos filmes se assemelham aos finais dos contos de fadas²⁴⁷: não existe um **FIM** convencional, mas uma terminação em aberto, uma moral episódica que não se quer entendida como um sentido de vida²⁴⁸.

Walter Benjamin propõe duas formas de identificação do narrador, que se desenvolveriam como dois estilos simultâneos: o narrador que vem de longe e o narrador local, que conta sua própria estória; o primeiro é evocado na figura do **marinheiro**, o segundo, como um **camponês**. A principal diferença entre os dois: **o conteúdo das experiências e a forma como eram percebidas pelo ouvinte**. O marinheiro vinha de fora, e trazia para o pequeno povoado de origem conhecimentos mágicos, encantados e inteiramente desconhecidos. A narrativa do camponês compreendia um relato interno, se referindo ao discurso da tradição, um sintoma cultural, o legado do tempo sobre famílias e comunidades. Por serem tecidos na ‘substância viva da existência’ quer dizer também que, necessariamente, eram inventados a partir do sujeito que lhes dava voz.

Documentários performáticos apresentam uma enorme congruência com as idéias de Benjamin sobre o valor da experiência no ato da narração e a forma como esse narrador

²⁴⁷ Benjamin vai identificar no narrador do conto do fadas o mais verdadeiro narrador.

²⁴⁸ O filme de Kiko termina com um plano do diretor dentro do apartamento de hotel, refletido na janela com o seguinte *off*: “(...) O cliente que inventei foi o tempo. A procura, se por acaso continuar, não será mais pública”. Já Varda termina o filme com o plano de um quadro que, a seu pedido, foi localizado em um depósito de museu por duas curadoras, Julie e Brigitte: a pintura exhibe as catadoras fugindo de uma tempestade. “Poder vê-las à luz do dia, fugindo das trovoadas, deu-me um enorme prazer”, é o *off* final.

é incorporado no ato de narrar. Assim como o narrador ideal proposto pelo filósofo, os performáticos são filmes fundados nas especificidades da experiência pessoal, acompanhando uma tradição poética, literária e retórica, privilegiando as dimensões subjetivas e afetivas da ação, tendo o espectador como um cúmplice do ato performático - enfim, um tipo de construção que sinaliza uma retomada de diálogo entre o diretor e o espectador. Por não manifestarem uma vontade de ‘transmissão do puro em si’ “(...) esses relatos não querem ser verdadeiros nem falsos; atravessam esse eixo para direcionar sua experiência à captura (falsa) do real” (MOLFETTA,2002,p.75). Dessa forma, “(...) seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata” (BENJAMIN,1987,p.205).

“Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante (...)”(BENJAMIN,*op.cit.*,p.197), é como Benjamin nos apresenta o narrador na primeira linha do texto. Isso nos remete, em primeira instância, a um dado concreto tanto em *33* quanto em *Os catadores*: são filmes cuja construção se organiza em função de uma distância temporal entre o presente da narração e o passado do registro. Conforme visto no capítulo anterior, documentários performáticos caracterizam-se por um descompasso entre o tempo histórico e o tempo do discurso, o relato historiográfico posto em suspenso “para assistir ao puro desenrolar poético que combina as imagens do registro” (MOLFETTA,*op.cit.*,p.76).

Essa narração fora do tempo de registro insere ambos os filmes numa espécie de ‘jogo’, destacando um mecanismo identificado por Paul Ricoeur como **sistema dos tempos do verbo**, uma propriedade da narrativa que permite o desdobramento de um texto em **enunciado e enunciação**²⁴⁹, instituindo-se uma situação de independência entre as partes, que produzem sentido a partir de uma articulação. Isso estabelece, como princípio, uma relação de interpretação subentendida na combinação de texto e imagem. Assim, para Ricoeur, inseparável do ato de contar está o ato de refletir²⁵⁰, onde “o considerar conjuntamente narrativo implica a capacidade de se distanciar de sua própria produção e por aí se redobrar” (RICOUER,1995,p.109). Em ambos os filmes, nasce uma relação de

²⁴⁹ Em termos cinematográficos, vamos admitir que o enunciado corresponde à imagem, enquanto a enunciação ao texto que a acompanha (ou não) o sentido

²⁵⁰ Para Ricoeur, o ato que precede um discurso é um ato judicatório, que consiste em numa ação de julgamento que faz parte da produção do discurso

ambivalência da relação entre texto e imagem: são relatos de uma experiência atravessados por uma distância que preserva o sentido crítico. Entretanto, a distância do narrador se opõe radicalmente à do cronista ou mesmo do romancista; as tintas da narrativa são alimentadas por um conhecimento “tecido na substância viva da existência” (BENJAMIN,*op.cit.*,p201), a qual Benjamin denomina **sabedoria**.

Essa concepção de sabedoria – conforme a frase de abertura deste capítulo – passa necessariamente pelo processo de invenção da atividade de narrar. Uma vez que a sabedoria é construída a partir daquilo que se depreende da experiência, acreditá-la como ‘o lado épico da verdade’ implica admitir narrativas como textos coloridos pelo enriquecimento dessas experiências²⁵¹. Ao escrever sobre a poesia épica²⁵², Aristóteles identificava nessa composição elementos de catástrofe, peripécias, belezas de pensamento e elocução. E mais:

“(…) na epopéia, porque narrativa, muitas ações contemporâneas podem ser apresentadas, ações que, sendo conexas com a principal, **virão acrescer a majestade da poesia**. Tal é a vantagem do poema épico, **que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte**, enriquecendo a matéria (…)” (ARISTÓTELES,1973,p.466)²⁵³

Isso nos leva à seguinte expressão: a narrativa pode ser compreendida como um texto colorido pelo relato da experiência em primeira pessoa; esse relato corresponde a uma invenção particular, que se destaca de um conhecimento mais amplo e genérico – uma regra ou um código. Essa invenção, singular e intransferível, é fundamental para a compreensão dos filmes performáticos, que “dão ênfase extra às qualidades subjetivas da *experiência* (...) que provém do ato de contar um fato’ (NICHOLS,2001,p.131). Bill Nichols vai perceber no documentário performático essa concepção de tecitura sobre a substância viva da existência que alimenta a figura do narrador. A erosão das fronteiras entre representações pessoais e políticas, entre documentário e ficção, no performático vai surgir exatamente do desvio de referencial do mundo para o narrador. Toda linguagem (subjetiva) que se desenvolve nestes filmes sugere a incorporação do sujeito como elemento central. O documentário performático reedita os narradores de Benjamin por um

²⁵¹ Mais uma vez, relembramos Bérqson, para quem ‘imaginar não é lembrar-se’ (capítulo V)

²⁵² A poesia épica é identificada basicamente como a narrativa de epopéias e de grandes heróis.

²⁵³ Grifos meus

processo de **ressemantização** e **trucagem**: *33* é uma narrativa dissimulada em romance; *Os catadores e a catadora*, uma crônica disfarçando a narrativa. É o que estaremos analisando a seguir.

2) DOIS FILMES, DUAS PERFORMANCES, DOIS MUNDOS, UM MODO

Existem inúmeras coincidências e divergências entre *33* e *Os catadores*, o que nos permitiu reuni-los num mesmo capítulo. Os dois filmes **dialogam com a questão do tempo**: a narrativa do filme de Kiko está situada dentro do período pré-estabelecido para o desenvolvimento do Projeto²⁵⁴; há uma certa relação esotérica que organiza algumas ‘coincidências’²⁵⁵; o fio narrativo se desenvolve no ajuntamento das ações em períodos de três dias²⁵⁶. Já em *Os Catadores*, o tempo é o *leitmotif* da diretora na perseguição de um significado para a atividade de ‘catação’. Capturando e montando imagens durante toda uma vida, Varda hoje, envelhecida, constata que a apreensão de imagens corresponde sua forma de relacionamento com o mundo; é, também, sua forma de permanecer no mundo²⁵⁷. Existe, acima de tudo, uma sensação legítima de prazer nessa captura, evocado na redenção que a diretora faz à pequena câmera digital²⁵⁸.

Ambos os documentários estão centralizados na **construção de um processo de auto-narração**; processo sublimado pela invenção ressemantizada de formatos e personagens. Kiko é um detetive; Varda, uma catadora; funções que atravessam os realizadores sem, no entanto, anular suas personalidades. O filme de Goifman é um documentário travestido em uma estória de detetives. O de Agnès Varda, um documentário

²⁵⁴ “Quando as coisas estão quentes, o cliente paga o combinado e interrompe a busca. O cliente que inventei foi o tempo.” (texto retirado do filme)

²⁵⁵ “E por que 33? ‘Como fui adotado por uma mãe judia, não morro de amores pela idade de Cristo quando morreu. (...) Mas o fato é que minha mãe adotiva nasceu em 1933 e eu acabei de fazer 33 anos’ ” (trecho da reportagem escrita por Ivan Finotti e publicada no extinto diário eletrônico No Ponto (www.no.com.br) em 9 de setembro de 2001.

²⁵⁶ Assim, ‘micro-estórias’ são organizadas nos relatos dos dias 3, 6, 9, 12, 15, 18, 21, 24, 27, 30, 33 do Projeto, dentro do mês de setembro do ano de 2001.

²⁵⁷ “Para mim, que não tenho muito boa memória, quando regressamos de viagem, é o que rebuscamos que resume toda viagem” (texto do filme)

²⁵⁸ A câmera utilizada por Varda (popularmente conhecida como ‘mini DV’ se tornou um equipamento altamente notório na produção de documentário contemporâneo, muito em função do barateamento dos custos mas, principalmente, por aumentar o acesso no momento da filmagem – por serem muito menores, discretas e de fácil operação.

disfarçado em reportagem²⁵⁹. **O tratamento do discurso que permite essa transformação é o formato performático que se imiscui na proposta** – especificamente, na **forma de inscrição dos realizadores na narrativa**.

Para Bill Nichols, o documentário performático restabelece uma forma de estar-no-mundo que pode ser compreendida nos fragmentos reunidos pelo sujeito-construtor. Essa fragmentação é característica da composição dos personagens e na forma de abordagem dos temas em ambos os filmes. Memória, envolvimento impulsivo, valores e crenças se tornam as estratégias de mediação entre o sujeito e o mundo. Essa construção no ato da compreensão necessariamente localiza na **experiência** o espaço da referência dos filmes. Ao caracterizar a predominância da **auto-narração** do sujeito como elemento construtivo dos documentários performáticos, Nichols se refere a esse processo de **auto-inscrição**, instalado na estória do sujeito narrador; processo que implica diluições de fronteiras pessoais e políticas, de ficção e documentário.

33 (2001), de Kiko Goifman, é o relato da busca do diretor por sua mãe biológica²⁶⁰. A busca foi cumprida a partir do estabelecimento do seguinte dispositivo: Kiko determinou um prazo (33 dias) e uma metodologia (investigativa), através dos quais iria balizar seus procedimentos na tentativa de localização da mãe biológica. O filme organiza a narrativa na passagem cronológica do tempo, onde se desenvolvem as entrevistas e os processos de busca em arquivos, hospitais e prédios antigos - que decorrem do cruzamento das informações obtidas. Essa linearidade é pontuada por imagens captadas pelo próprio diretor da cidade de Belo Horizonte à noite; especificamente, têm a função de ambientar o contexto, emprestando um humor *noir* ao documentário. A narração é feita pelo próprio Kiko, na maior parte do tempo em *off*.

A primeira providência do diretor foi a incorporação de um papel: ele se tornaria um detetive²⁶¹ – e, para isso, sua ação se concentrou na investigação das metodologias e estratégias utilizadas por estes personagens. As outras informações são obtidas através de

²⁵⁹ Ficamos tentados a qualificar a atitude de Varda como a de uma ‘repórter’, visto que os procedimentos são ‘superficialmente’ os mesmos. Entretanto, *chez* Varda, esse nunca seria um procedimento ‘inocente’, gratuito ou preferido.

²⁶⁰ Essa busca não é catalisada por um processo de descoberta. Kiko sempre soube que foi adotado (tem uma outra irmã, Márcia, que também é adotada).

²⁶¹ “Escolhi um caminho torto: fui até o escritório de alguns detetives para pedir dicas. Começava ali a minha conversão em um desconfiado compulsivo.” – texto do filme

entrevistas realizadas com familiares: a mãe, a irmã, a tia e uma babá²⁶²; o porteiro do prédio onde aconteceu a adoção; com o médico que intermediou a adoção; o diretor da Santa Casa de Misericórdia²⁶³ à época da realização do filme; com a parteira que trabalhava na Santa Casa em 1968 e, por fim, com o filho da ‘senhora espírita’ que mediou o contato entre as mães adotiva e biológica de Kiko²⁶⁴. Houve, ainda, um jogo com a mídia: durante a realização do “Projeto 33”, Goifman manteve um diário *on-line*; aconteceram também participações em programas de entrevista e jornais eletrônicos²⁶⁵.

A principal característica de 33 é o cruzamento do processo investigativo de busca pessoal com uma invenção narrativa ficcional de suspense *noir*. Ao incorporar técnicas e estratégias de detetives inspirados na ficção, Goifman necessariamente retoma o conteúdo de sua vida e, ressemantizando-o, recria sua própria existência, se torna, assim, ele mesmo um personagem de ficção, incidindo sobre uma representação para além de qualquer conceito de verdade, mas que pode ser descrita como uma experiência subjetiva.

Já *Os catadores e a catadora* (2000), de Agnès Varda, guarda uma relação afetiva dupla no seu processo de realização, já que é tanto uma busca por uma definição conceitual quanto um projeto de definição pessoal e profissional. Na verdade, essa procura encobre a forma como a diretora enxerga o *métier* de sua profissão, e como isso se reflete na pessoa que conta essa história. As duas propostas giram em torno de uma só palavra: ‘catação’²⁶⁶. Da mesma maneira que no filme de Goifman, *Os Catadores* também trata da busca de um ‘sentimento’ de identidade; uma vez que ser cineasta significa ser ‘catadora’, quais as extensões e implicações desta palavra? Se definir como ‘catadora’ é a condição para que Varda se lance estrada à fora. No que procede a essa exploração investigativa, se desloca para o centro do documentário, reinventando-se e, no processo, transformando a própria

²⁶² O pai de Kiko, Jayme Goifman, ‘comunista de carteirinha’, faleceu em 1998.

²⁶³ O hospital onde Kiko nasceu

²⁶⁴ Na verdade, houve mais contatos: com a síndica do prédio onde ele foi adotado, com enfermeiras da Santa Casa, auxiliares de pesquisa da Memovip (onde ficam os arquivos do hospital), entre outras. Mas apenas estas constam no filme

²⁶⁵ Os diários foram publicados no extinto jornal eletrônico No Ponto (www.no.com.br). O *Fantástico* da Rede Globo apresentou ‘versões’ do documentário durante o processo de realização. Essas edições, com uma estética diversa da montagem final – usam letreiros e a narração de um ator da casa (Francisco Milani) - foram incorporadas ao filme como uma apresentação do documentário, uma vez que as inserções na mídia são parte da estratégia do argumento narrativo. Essa estratégia se revelou produtiva, pois várias pistas surgiram de pessoas que tomaram conhecimento do projeto pela TV ou Internet.

catação numa possibilidade de acesso a si mesma. Isso cria uma ligação entre o sentido etimológico da palavra²⁶⁷ e a concepção da diretora, sua busca por uma auto-definição. O processo de criação no documentário performático - retornando a Nichols - é percebido como esse movimento de dentro para fora realizado: Varda se expõe, se assenta no contexto organizando um significado a partir das situações em que se envolve, traçando observações sobre o mundo a partir de questões a respeito da própria magnitude pessoal.

Ao se inscrever no documentário como uma catadora, Varda estabelece como regra²⁶⁸ uma equivalência entre as formas de catação. Isso coloca num mesmo nível moradores de rua, ciganos e sem teto das comunidades rurais; proprietários de plantações, empresários e donos de vinícola; artistas plásticos, escultores, recicladores, até um *chef* de cozinha e um biólogo. Mas diferentemente de *33*, as informações que se acumulam sobre os vários tipos de catação não se acrescentam ou somam prevendo uma conclusão. Os encontro e as informações obtidas se esgotam em si²⁶⁹. É uma construção fragmentária onde cada fragmento é elevado à potência do valor afetivo que carrega. Essa afetividade pode ser comprovada na forma como Varda opta por se auto-inscrever - um conjunto eclético de fragmentos movidos pelo sentimento de afeto, completamente desvinculados do sentido original da atividade de ‘catação’: esculturas em praça pública, gatos de estimação, lembranças de viagem, obras de arte, e sobretudo, um relógio sem ponteiros encontrado no lixo. Isso porque *Os catadores* é um também um filme sobre o envelhecimento e as formas de se lidar com as limitações do tempo. Assim, realizamos que cada descoberta da diretora vale menos pelo seu conteúdo que pela própria experiência do prazer em descobrir e relatar; uma certa desobrigação com o mundo como legado da velhice.

Em artigo publicado no caderno “Ilustrada” do jornal *Folha de São Paulo* (14/3/04), o crítico e escritor Jean-Claude Bernardet aclamou *33* como parte de um novo **modo** de

²⁶⁶ O título original do filme, “Les glaneurs et la glaneuse”, não oferece uma tradução literal em português; a versão utilizada é uma tradução possível. Na tradução do documentário lançado em Portugal, cuja fita foi utilizada para essa dissertação, o título se transformou em “Os respingadores e a respingadora”.

²⁶⁷ De acordo com o dicionário Larousse, a atividade de ‘catação’ (glaner) significa ‘recolher as espigas (de milho) que permanecem no solo após a colheita’

²⁶⁸ Não é uma regra escrita, mas perceptível no decorrer do filme

²⁶⁹ A título de comparação, poderíamos citar os filmes do documentarista Michael Moore, que desenvolvem um corpo de conhecimento que se agrega a um tema central.

realização, uma nova linha possível: o **documentário de busca**²⁷⁰. Implícito neste conceito, escreveu Bernardet, está uma idéia de experimentação e de verificação de hipóteses, onde o que “se transforma é a própria postura do documentarista” (BERNARDET,2004,pE6). Há no filme, continua o crítico, uma certa coincidência entre o que seja o processo de busca, o processo de preparação e a própria realização. O ‘personagem’ Kiko Goifman surge da articulação desses procedimentos, criando uma ficção característica do cinema documentário. Como escreveu o crítico João Carlos Avellar, “a investigação que (Kiko) realiza só é possível no cinema, (...) o que pretende documentar só é possível de ser documentado na fronteira entre o registro, a observação, a pesquisa, o documento e a ficção” (AVELLAR,2004,p.89). Para Bernardet, 33 sinaliza um momento de crise das representações; e o tipo de personagem criado por Goifman (o diretor/personagem/narrador) uma ‘instituição’ possível que reconhece os limites e extensões da auto-representação.

De forma bastante semelhante, *Os catadores* também aponta para um sintoma da crise de representação: a interferência do suporte na produção da mensagem²⁷¹ como fator inexorável da exploração do tema. Para o crítico Bruno Cornellier, trata-se de um “cinema reflexivo renovado por seu meio de expressão: a câmera digital”²⁷². Acima de tudo, o filme de Varda aponta para o equipamento digital como uma forma soberana de catação. E o principal objeto dessa ‘colheita’, a própria diretora - imagens que têm como finalidade a auto-inscrição e a auto-representação. Seu elogio às novas, ‘pequenas e geniais’ câmeras digitais faz contraponto à constatação do próprio envelhecimento: facilidades de registro e recursos de edição são empregados na apreensão do passar do tempo revelado no corpo da diretora. Isso torna o tema principal do filme, os catadores, tão somente uma forma de estabelecer a existência de um mundo onde há espaço para envelhecer – simulacro de um mundo que, na verdade, descarta aquilo que envelhece. Como escreveu Walter Benjamin, “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (BENJAMIN,*op.cit.*,p206).

²⁷⁰ “O documentarista parte de um projeto, porém, o filme não está dado logo de início. Depende do desenvolvimento de um processo, que pode ser muito rico, que pode ser menos rico, levando a este ou aquele resultado”, do caderno Ilustrada (domingo, 14 de março de 2004, p.E6)

²⁷¹ Ainda que McLuhan já tenha dito que “o meio é a mensagem”, já vimos que no documentário a força da imagem sempre fala mais alto

²⁷² “*La glaneuse et sa caméra: ou la réinscription de la subjectivité par le numérique*”, publicado na revista eletrônica “*Cadrage*” (www.cadrage.net/films/glaneursetglaneuse/glaneursetglaneuse.html)

Os **documentários de busca**, assim como os filmes que trazem o questionamento da própria forma de produção, são assimilados no modo performático de Bill Nichols - na medida em que também instituem a construção de um conhecimento a partir de dimensões afetivas, baseado na experiência pessoal. A idéia de um **conhecimento incorporado** como forma de acesso a processos mais gerais, a construção fragmentária cuja montagem obedece uma argumentação afetiva são retomados aqui por Goifman no dispositivo da narrativa de ficção *noir*²⁷³ e por Varda, na identificação das novas formas de captação. Documentários performáticos, escreve Nichols, dão ênfase extra às qualidades subjetivas da experiência e da memória que se destacam do relato dos fatos.

3) *EM BUSCA DE UM TEMPO PERDIDO(?)*

“33” - **Direção: Kiko Goifman, 75 minutos, 2001, Brasil**

Ao analisar o processo narrativo de “Em busca do tempo perdido”, de Marcel Proust, Paul Ricoeur chegou à seguinte conclusão: não se trata de uma fábula sobre o tempo ou de uma auto-biografia; tampouco importa a idéia de que o romance venha a ser uma inscrição velada do personagem ‘real’ (o escritor) numa estrutura ficcional. Para Ricoeur, a grande invenção de Proust está na engenhosidade da composição narrativa, que projeta um mundo no qual o herói-narrador tenta recuperar o sentido de uma vida anterior, ela mesma inteiramente fictícia porque produto de idas melancólicas em tempos passados. O elogio de Ricoeur incide, então, na constatação de que “tempo perdido e tempo redescoberto devem, portanto, ser ambos compreendidos como as características de uma experiência fictícia desdobrada dentro do mundo fictício” (RICOEUR,1995,p.226). Ou seja: o uso da primeira pessoa, o mecanismo de auto-inscrição, a projeção de memórias íntimas no texto, por si só não garantem, necessariamente, a construção de um conhecimento verídico. **A verdade, para Ricoeur, tem uma relação essencial com o tempo.** Ela é uma repercussão do relacionamento de dois níveis de experiência distintos: o **aprendizado dos signos** e a **memória involuntária**. Se Benjamin estabelece a morte como a síntese obrigatória, Ricoeur reconhece o imperativo de marcos que permitam ancoragem

²⁷³ O repertório do cinema de ficção – em especial o cinema clássico *noir* – já foi apontado anteriormente como uma das características formais do documentário performático.

de sentido. Por isso, escreve, “é preciso que se represente o ciclo de “Em busca...” como uma elipse da qual um dos focos é a busca e o outro, a visita” (*ibidem*,p.227).

De maneira parecida, Kiko Goifman, em *33*, vai instituir a busca a partir do estabelecimento de um dispositivo²⁷⁴. Essa procura vai ser construída através de visitas a **marcos** no tempo – os personagens que retrocedem no espaço da memória e, ao fazer isso, revivem o episódio²⁷⁵. Necessariamente, essa ‘visita’ insinua uma reinvenção. Entretanto, diferentemente de Proust, essa invenção aqui é assumida, e, categoricamente é o elemento que determina a estratégia da narrativa. A partir da constatação desse dispositivo ficcional, vamos atribuir três características fundamentais para *33* que respondem por uma ‘classificação’ performática: 1) o sentido de compromisso e cumplicidade com o espectador; 2) a estética *noir* como figura de linguagem; e 3) a auto-inscrição da imagem do diretor como elemento subjetivo.

Enquanto a câmera focaliza bustos em bronze do detetive Sherlock Holmes sobre uma mesa, Kiko nos informa (em *off*) sobre sua condição de adotado, e como isso repercute em seu imaginário²⁷⁶. A esse breve ‘prefácio’, segue o começo do filme, com o estabelecimento de um compromisso tanto com a narrativa quanto com o espectador:

“Nove de setembro de 2001. Resolvi remexer no passado e iniciei a busca da minha mãe biológica. (...) Criei um método, e a partir dele, um fim: eu tinha apenas 33 dias de busca. Nas manhãs e tardes, investigações. Nas noites, eu fui atrás de imagens; das poucas luzes e os vazios.”

No mesmo momento em que estabelece a metodologia do trabalho na banda sonora, Goifman o faz no plano imagético: enquanto escutamos sua fala, observamos sua imagem no quarto do hotel – não a imagem do corpo, propriamente, mas seu reflexo na janela –

²⁷⁴ “...arrumei ali um pretexto para o desenvolvimento de uma estória e uma vontade de saber...”Essa fala consta no filme e faz parte de uma entrevista de Kiko transmitida pela televisão (no contexto, ele assiste essa projeção, completamente constrangido, ao lado da mãe, Dona Berta)

²⁷⁵ Há um certo momento no filme em que Kiko, ao encontrar a parteira que trabalhava na Santa Casa à época do seu nascimento, termina a seqüência com a seguinte reflexão: “Terminei a entrevista com um abraço e tive a sensação fantasiosa de conhecer aquele calor. “ Não temos uma *Madeleine*, mas algo bastante similar.

²⁷⁶ “Sempre gostei de falar que sou filho adotivo nas ocasiões mais inesperadas. As pessoas se sentem escolhidas em ouvir um segredo tão importante. Vejo uma certa graça nisso. Tenho 33 anos e fui adotado por Berta, que nasceu em 1933. ”

assistindo televisão, à noite. Essa forma de auto-inscrição vai se tornar o modelo pelo qual deveremos apreendê-lo durante o filme: uma figura transparente, nebulosa, em busca de um sentimento de plenitude²⁷⁷ e cuja imagem jamais pode ser definida como algo concreto. Tão etéreo quanto as poucas luzes e os vazios que ele informou buscar nas imagens noturnas.

O reflexo do diretor, espelhado na janela do quarto do hotel, em portas de vidro, na tela do computador e da televisão, em espelhos de elevadores e retrovisores²⁷⁸ de carro domina o filme; responde por uma ‘Identidade-Goifman’, e é decisiva para a compreensão da forma de inscrição que Kiko opta no documentário. A ela, se pode atribuir a formação de três identidades correlatas: a de 1) um ser em construção; logo, a transparência evoca a vulnerabilidade de Goifman durante o processo; ser transparente é não se querer inteiro, é se deixar atravessar pelo próprio mecanismo da produção²⁷⁹; 2) ao revelar seu reflexo segurando a câmera, ele denuncia a própria investigação como produto cinematográfico (a investigação só existe enquanto filme)²⁸⁰ e; 3) ao se revelar como o ‘dono’ do olhar da câmera, Goifman revela seu ‘duplo’: ele não apenas é o sujeito-personagem, mas aquele que comanda a direção do olhar²⁸¹.

José Avellar, ao analisar o documentário, comenta que o grande diferencial de 33 é o desafio que se propõe a uma metodologia tradicional, consolidada em torno da filmagem do **outro**. Ao se colocar para o centro, Goifman automaticamente assume o papel desse outro; ao se tornar **outro**, revela a câmera como o instrumento dessa duplicação. Assim, a única representação possível – característica fundamental do performático – é a impossibilidade de uma representação onde não caiba a própria entrega dos mecanismos de produção. Ao escolher representar-se como um reflexo de sua imagem ‘real’, Goifman desloca não apenas o olhar sobre si, mas também o do espectador. Em 33, não apenas o texto é uma narração em 1ª pessoa; também a câmera, em muitos momentos, funciona como uma ‘primeira pessoa’; a sensação é a de que somos nós, espectadores, que

²⁷⁷ Novamente, lembramos que uma imagem de busca por plenitude faz parte da *mise-en-scène* do diretor.

²⁷⁸ A imagem do diretor também é vista a partir de sua sombra – uma variante do reflexo, tão etérea quanto

²⁷⁹ O que repercute a fala de Bernardet, que sugere a incorporação da preparação do filme como elemento fundamental neste tipo de documentário.

²⁸⁰ Sobre o processo de revelação do registro, há uma passagem memorável no filme *Grey Gardens*, dos irmãos Albert e David Maysles (vide nota 21 do capítulo 1)

incorporamos a identidade do detetive. Mas a imagem refletida, a todo instante, vem lembrar que existe alguém por trás desse olhar²⁸². Assim, estamos sempre diante de uma perturbadora sensação de incerteza, entre uma postura de **espectador câmera** e a cumplicidade com o **homem câmera**.

Esse deslocamento da primeira pessoa, oscilando entre movimentos de câmera e narrações em *off*, responde pela estética *noir* da narrativa, que não apenas repercute na construção²⁸³, mas no próprio sentido da investigação. Na interessante pesquisa sobre o gênero *noir*²⁸⁴, Gomes de Mattos relacionou características fundamentais dos filmes²⁸⁵, que ressoam nas escolhas estéticas de Kiko Goifman. Nas narrativas *noir*, o protagonista está sempre à mercê dos caprichos do destino, vivendo situações angustiantes; freqüentemente, se depara com uma sensação de impotência frente a essas situações²⁸⁶. Há, em 33, duas seqüências que evocam essa sensação: elas se passam em um mercado e em uma galeria, onde Kiko, num intervalo da investigação, informa ir ‘esfriar a cabeça’. Enquanto a câmera percorre corredores e espaços mal iluminados, produzindo imagens trêmulas e desequilibradas²⁸⁷, ouvimos fragmentos das entrevistas feitas até aquele momento; são as frases mais marcantes que ficam ecoando na memória do ‘detetive’, como se fossem pedaços de um quebra-cabeça em processo de montagem.

Tramas *noir* se desenvolvem em seqüências de entrevistas, cujas interrogações devem conduzir à solução do caso. Em 33, os planos das entrevistas são realizados em *close* ou em ‘plano americano’²⁸⁸, circunscrevendo os personagens em estereótipos: o detetives, a dona de casa (a mãe), a cartomante (a babá), a mulher misteriosa (a ‘espírita’

²⁸¹ É uma forma de duplicação diferente daquela do filme de Manoel de Oliveira. Em ‘Porto’, a duplicação tinha como objetivo um deslocamento temporal que possibilitava falar do Porto novo e Porto antigo. Aqui, é uma duplicação que legitima o personagem ‘detetive’ que Kiko está encarnando.

²⁸² Além da imagem, a presença de Kiko também se evidencia quando, durante algumas entrevistas, os entrevistados se dirigem ao ‘Kiko’.

²⁸³ Através de tons da fotografia, iluminação, escolha de imagens e música.

²⁸⁴ “O Outro lado da noite: o filme noir”, de A.C. Gomes de Mattos.

²⁸⁵ Há uma interessante coincidência entre os filmes *noir* e o documentário: segundo Gomes de Mattos, “seu desenvolvimento completo (...) só pode se dar com os progressos técnicos feitos durante a 2º GM, com o aparecimento de câmeras mais leves tipo Arriflex ou Cunningham, que deram aos cinegrafistas a capacidade de filmar de posições antes consideradas impossíveis e com maior mobilidade.” (p.45). O desenvolvimento dos cinema direto e verdade – momento de transição da história do documentário – também passa por aqui.

²⁸⁶ “(...) Me sentia num jogo. Quando achava que estava perto, me enganava” – fragmento de 33

²⁸⁷ Com mau enquadramento, desvios e paradas bruscas, closes e planos abertos rápidos.

²⁸⁸ A idéia é que o plano seja dominado pelo depoimento, sublinhando sua importância

que intermediou a adoção), a mulher que guarda um segredo (a tia), as fontes que fazem a mediação (o porteiro do prédio), entre outros.

Os ‘cenários’ de *33* também são construídos obedecendo à cartilha *noir*. O ‘pano de fundo’ da ação é a grande cidade, filmada com tons expressionistas, na maior parte do tempo à noite e em preto e branco. Para Mattos, “a grande cidade é um lugar inquietante, com seus becos e ruas escuras invadidas pela neblina ou molhadas pela chuva” (MATTOS,2001,p.42); o que se enquadra nas imagens de ruas desertas sob a chuva e a neblina, carros e pedestres solitários, luminosos piscando, panorâmicas do céu escuro ou iluminado por relâmpagos, da vista da cidade noturna (de dentro do apartamento), becos, pequenas ruas escuras iluminadas pelos faróis do carro, esquinas e galerias desertas. O clima de mistério é reforçado por uma profusão de signos noir na decoração (cortinas esvoaçantes, venezianas e luminosos), no figurino²⁸⁹ e nos acessórios (cartas, mesas de bar, cigarros, cinzeiros, copos²⁹⁰). Os ambientes (quartos de hotel, corredores, salas) são predominantemente escuros e mal iluminados, o que cria uma forte oposição quando surgem os planos filmados durante o dia. Aliada aos cenários lúgubres, a narração em *off*, determinante na estética *noir*, em retrospecto, em 1ª pessoa e em tom reflexivo. Para Mattos, ela é uma síntese da desorientação do protagonista, evocando um traçado de estados mentais, retrospectos e pontos de vista subjetivos, “constituindo um desafio à descrição, ‘invisibilidade’ e ilusionismo do estilo clássico.”(ibidem,p.44)²⁹¹. A idéia de uma narração que contesta a invisibilidade do narrador está de acordo com os princípios do documentário performático.

Bill Nichols escreve que, nos documentários performáticos, a inscrição subjetiva do sujeito narrador compreende a convergência de um sistema de signos codificados²⁹². Em se tratando de “33”, são estabelecidos códigos²⁹³ que indicam o sentido das imagens, mas que

²⁸⁹ “Aguardei por pouco tempo. Uma porta se abriu. Pelo cigarro na mão e jaqueta de couro, tentei: “Dr. Ricardo?” Era ele. Na mosca” – fragmento de “33”

²⁹⁰ Os planos com os acessórios noir são definitivamente influenciados pela técnica de profundidade de campo de Welles (notadamente, lembramos do 1º plano da seqüência do suicídio de Susan). A câmera fica sobre a mesa, filmando apenas os objetos citados. Vale lembrar que o próprio Welles é considerado um ‘precursor’ do gênero noir (Mattos)

²⁹¹ Já comentamos, anteriormente, das propriedades da distância do relato. Especificamente em *33*, essa filosofia é aproveitada pela estética noir.

²⁹² Em “Proust e os signos”, Gilles Deleuze relaciona os signos diretamente com a atividade do aprendiz; “os signos são objetos de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato” (p. 4)

²⁹³ “(...) o filme noir é um gênero de filme policial, extremamente codificado quanto aos seus personagens, à sua luz, aos seus temas” (Bernardet)

estão orientados para a construção do discurso pessoal. Para Nichols, isso provoca uma distorção na **autenticidade histórica** dessas imagens, ressemantizadas e rearranjadas segundo um princípio singular. Segundo Gomes de Mattos, “as histórias contadas do ponto de vista do detetive particular (...) inclinam-se para um tom mais subjetivo e uma textura mais complexa e febril, como reflexo da personalidade emotiva e neurótica do protagonista.”(MATTOS,*op.cit.*,p.42).

Na qualidade de ‘documentário performático’, é essencial que o Projeto não chegue a uma conclusão, que não tenha um **FIM**²⁹⁴ concebido – isso porque 33 não é um estatuto histórico, mas um recorte no tempo. Benjamin sinaliza essa como a grande diferença entre o romance e a narrativa: “o romance (...) não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo (...) a palavra FIM, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN,*op.cit.*,p.213). 33 é, na verdade, uma narrativa oculta sob uma aparência de romance. Isso lhe permite ir além de qualquer fim – exatamente porque não há possibilidade de fim²⁹⁵. Não há uma reflexão sobre o sentido da vida, mas uma moral da história: a frase que abre este capítulo. Exatamente, onde tudo começou.

4) ‘LA VARDA’ BORRALHEIRA

Os catadores e a catadora - Direção: Agnès Varda, 82 minutos, 2000, França

“Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir” (BENJAMIN, *op.cit.*,p.205). Palavras que certamente estão na origem do filme de Agnès Varda: “G. De *glanage* (catação)²⁹⁶. Ou seja, catar. *Glanage* significa apanhar os restos após a colheita.

²⁹⁴ Kiko não acha a mãe. O mais próximo que chega é de um advogado, Dr. René Bittencourt, filho da senhora espírita que intermediou sua adoção. Este lhe informa que a mãe já morreu, e que tirou mais de 3000 crianças da rua – o que torna o processo de busca praticamente inviável.

²⁹⁵ O próprio diretor faz essa indicação num dado momento do filme, se endereçando à câmera; “Eu pensei como último plano desse documentário, o seguinte: eu sentado, aí a Claudinha vai lá e fala com a mãe. Mas fala (...) e dá um jeito que ela venha em minha direção. Só que aí eu paro. Eu paro e ela passa direto. Isso é fundamental, ela passar direto. O encontro ia ser o extremo do melodrama, (...) pra quê o encontro? Tá nítido que eu vou encontrar. Depois, o que eu vou fazer é problema meu. Já não interessa mais pra quem tá assistindo”

²⁹⁶ Vide nota 25. Uma tradução para *glanage* é bastante complicada, porque não há o termo em português. O título do filme, quando apresentado nos festivais do Brasil foi o utilizado nesta dissertação. Porém, a versão utilizada na fita assistida para a redação do texto foi uma versão lançada em Portugal, cujo título ficou sendo “Os respigadores e a respigadora”

Catador, catadora é aquele ou aquela que apanhar restos”²⁹⁷. Uma imagem: o tomo do dicionário Larousse que corresponde à letra “G”; a página da definição de ‘catação’ sendo percorrida pela câmera em *close*²⁹⁸; e um gato de estimação roçando a folha. “Outrora, eram sempre respingadoras. As mais célebres, pintadas por *Millet*, foram reproduzidas nos dicionários. O original encontra-se no museu d’Orsay”. Da imagem da reprodução em preto e branco no dicionário, segue-se uma mudança precipitada para um plano aberto do museu; logo em seguida, a câmera enquadra a obra original, cercada por vários turistas.

Em pouco mais de 3 minutos, assim como Kiko em 33, Varda revela o objeto do filme e sua metodologia de trabalho. Porém, diferente de Goifman – oriundo da tradição do cinema etnográfico e da vídeo-arte – seu compromisso com o público é estabelecido na edição lépida que coleciona fragmentos de imagem. O dicionário e o gato²⁹⁹: o tema e sua diretora. Fica inscrito na tela que a forma como Varda se dá a conhecer é através dos signos que a codificam. Ao longo do documentário, não teremos sua presença física³⁰⁰ como um tótem da autoridade, mas apenas uma sugestão daquilo que se pode tomar por ela: batatas em forma de coração, gatos domésticos, lembranças de viagem, obras de arte, plantas, o mofô no apartamento e caminhões em estradas, além da própria imagem das catadoras. Além do sistema icônico, Varda também se revela no relacionamento que estabelece com algumas das imagens registradas em ‘cumplicidade’ com a câmera³⁰¹. “Os catadores” se organiza sobre o relacionamento que Varda desenvolve com as pessoas e com o mundo a sua volta; é também sua forma de inscrição sob os signos do tempo e do cinema.

“A alma, o olho e a mão”, escreveu Benjamin, “estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática” (*ibidem*,p.220). Ao instituir a morte do

²⁹⁷ Fragmento do filme. Todas as vezes que uma citação se encontrar entre aspas sem referência, é porque se refere a um extrato do filme. Optamos assim em função de evitar maiores desvios para leituras de rodapé; utilizamos o termo respingar para acompanhar as legendas da cópia (vide nota 26)

²⁹⁸ Kiko também usa um plano similar: quando vai buscar os nomes dos possíveis moradores do edifício em que foi adotado, após mostrar a imagem que identifica o Índice Telefônico de Belo Horizonte (1968), a câmera percorre primeiro as páginas para, logo em seguida, se deter na página e percorrer os nomes possíveis.

²⁹⁹ Varda adora gatos - eles estão por toda parte.

³⁰⁰ Varda aparece como uma autoridade apenas em um plano do filme. Enquanto come uma fruta direto do pé, faz o seguinte comentário: “Olhem para isso, a natureza é maravilhosa. Prontinho para ser comida(...) Ficamos divididos entre nos metermos no assunto que de fato não é da nossa conta. Eles têm o direito de fazerem dos seus frutos o que quiserem (...)”. Esse plano é importante porque se o documentário por vezes assume um tom de denúncia, aqui ele se assume como um procedimento ‘intrometido’, e retorna à idéia da catação.

narrador, Benjamin afirma que foi exatamente essa a prática eliminada. Não apenas porque não se contam mais boas histórias - mas sobretudo porque “na verdadeira narração, a mão intervém decididamente com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (*op.cit.*p.221). Em *Os Catadores*, a inscrição do corpo físico da diretora é marcada sobretudo pela filmagem das mãos³⁰² – mãos que apanham batatas podres no campo sob a vigilância da câmera, mãos que brincam de apanhar caminhões na estrada, mãos que recolhem objetos na rua, mãos que lançam almofadas sobre cadeiras abandonadas, resgatadas das calçadas. É também a mão a principal chave para a percepção do passar do tempo: “Entrar no horror, acho isso extraordinário. Tenho a sensação de ser um animal. É pior que isso: sou um animal que não conheço”, narra ela, enquanto filma sua mão em *close*. Com *Os catadores*, a diretora resgata os dois narradores benjaminianos – o marinheiro e o camponês – e os articula numa *performance* que forja o limite dessa relação: a morte. Entretanto, no filme, Varda recusa uma idéia de morte e prefere, à ela, o confronto com o tempo que passa.

Walter Benjamin elege a morte como a única forma de encerramento de uma narração. É o momento onde todo o conhecimento pode ser reunido e organizado como sabedoria. Nos dois filmes estudados neste capítulo, uma morte é ‘ritualizada’ na criação do espaço cinematográfico, onde, ao mesmo tempo, duas formas de ‘drible’ são arquitetadas: Kiko determina a duração do Projeto (tudo o que interessa filmar deve obedecer o limite dos 33 dias). Já Varda opta por um caminho diferente: ela não apenas não determina o tempo de construção, mas enfrenta esse tempo. *Os catadores* não é um projeto conclusivo; se a catação morre um pouco mais a cada dia em sua concepção original³⁰³, novas formas reeditam a prática – renascida em moradores de rua que buscam comida nos lixões, cidadãos que se alimentam de restos de fim de feira, um cozinheiro que busca produtos frescos para seus pratos, pescadores que recolhem ostras em busca de pérolas, artistas plásticos que catam matéria prima e inspiração nas calçadas. Na descoberta dessas

³⁰¹ “(...) vou passear a minha câmera por entre as couves coloridas e filmar outros vegetais que me agradam”; “(...) neste dia, filmei tesouras que podam a dançar. E esqueci-me de desligar a câmera. Acabamos por ter a dança de uma câmara de objetiva”

³⁰² Vide a frase da abertura

³⁰³ Para a definição da catação, vide nota 27. “Se respingar está confinado a outra época, o gesto não mudou na nossa sociedade, que come até se saciar. Sejam rebuscadores, agrícolas ou urbanos, baixam para se apanhar(...)”

novas formas de catação, a própria Varda se reencontra e se reedita³⁰⁴, comemorando a redenção através benefícios da nova tecnologia. A partir daí, é como se todo um novo mundo se abrisse aos seus olhos – estendendo o filme a temas sociais (pessoas que catam para sobrevivência), econômicos (os desperdícios das grandes empresas), legais (as leis que regem a atividade da catação e aqueles a ela submetidos), culturais (projetos com material reciclado) e artísticos (artistas que buscam materiais e inspiração na rua).

Em *Os catadores*, a câmera digital é tão personagem quanto a própria Agnès Varda; mais que um suporte do registro, se inscreve como descoberta de uma nova forma de se relacionar com as imagens: “deixo de boa vontade as espigas de milho para pegar na câmera. Estas novas câmeras pequeninas são digitais, fantásticas. Permitem efeitos estroboscópicos, efeitos narcisistas e até mesmo hiper-realistas”. São esses efeitos que fazem a leitura do tempo no corpo da própria diretora³⁰⁵. “Não, não se trata de *oh, raiva*; não se trata de *oh, desespero*; não se trata de *oh, velhice inimiga*”, diz Varda enquanto a câmera filma o topo de sua cabeça penteando as raízes brancas que surgem em meio à negra cabeleira. “Talvez até se tratasse de velhice inimiga, mas ainda assim, tenho meus cabelos e as minhas mãos que me dizem que o fim está próximo”, continua ela, filmando em *close* sua mão; “Um relógio sem ponteiros vinha mesmo a calhar. Não vemos o tempo passar”, diz ela, em outro momento, em *off*, enquanto sua imagem desliza por trás do relógio encontrado no lixo; “Gosto de filmar coisas podres, restos, cacos; coisas com bolor e lixo”, comenta ao filmar as batatas encontradas no começo do filme – agora envelhecidas e podres, na cozinha de sua casa. Assim como todos os encontros registram pessoas que praticam a catação numa solitária busca pela sobrevivência, também ela o faz, desenvolvendo para a câmera uma *performance* de sua compreensão do envelhecimento.

De uma forma curiosa, *Os Catadores* é um documentário performático que funciona às avessas: ao se deslocar para o centro do filme, Varda não se transforma em porta de acesso para conhecimentos do ‘misterioso mundo’ da catação. Ao contrário: é a própria

³⁰⁴ “Na cidade como no campo, ontem como hoje. (...) O que reparei ao filmá-los é que cada um o faz sozinho ao contrário das pinturas de antigamente onde se via sempre grupos e raramente alguém isolado. Em todo caso, existe uma que ficou célebre: é a de Jules Breton que está no museu de Arras. Chegamos à cidade de Arras, vimos a sua praça, o seu museu e “A respingadora”, de Jules Breton. A outra respingadora, é a do título desse documentário: sou eu”

³⁰⁵ Varda ilustra com imagens os tipos de efeito proporcionados pela câmera; em um deles, ao virar para si um espelho de mão, surge o reflexo é uma pintura moderna no lugar do rosto da diretora.

atividade da catação que revela a diretora³⁰⁶; o tipo de linguagem que daí decorre - ensaística, poética, expressionista e pessoal - é canalizado para a construção da auto-representação. Segundo Nichols, documentários performáticos “(...) propõe uma forma de estar-no-mundo como se esse mundo fosse (...) trazido à existência através do próprio ato da compreensão, abduzido através de fragmentos” (1994,p.102)³⁰⁷. Por isso, o que menos importa em “Os catadores” são as informações objetivas do processo da catação; o verdadeiro conteúdo é a construção do auto-retrato da diretora. Por isso também cabem no filme estórias que nem sempre estão ligadas à catação, como o casal nas ruas de Paris que narra o dia em que se conheceu, ou mesmo o proprietário de um vinheiro que entabula com Varda uma conversa sobre sua concepção psicanalítica-filosófica.

“A curiosidade inesgotável, o gosto por tudo que fosse novidade e extravagante, e a vontade de apoderar-se daquilo que deve pintar são traços característicos de toda a carreira”³⁰⁸. Essa frase poderia ser um epíteto de Agnès Varda, mas foi escrita por Stefano Zulfi em referência a Rembrandt, cuja obra é marcada por uma busca da expressividade através das obras. Para o Rembrandt, a arte era, por excelência, o campo da figuração. Em suas obras, destaca-se um precioso incorporar de detalhes nos corpos dos modelos e nas situações. Retornando de uma viagem ao Japão (“para mim, que não tenho muito boa memória, quando regressamos de viagem, é o que rebuscamos que resume toda viagem”), Varda conta ao espectador ter adquirido vários cartões- postais de um dos auto-retratos do artista, juntamente com outros de Saskia, esposa de Rembrandt. Diz ela, enquanto observamos suas mãos manusearem os cartões: “numa grande loja em Tóquio, havia Rembrandts verdadeiros (...) Saskia, em pormenor. E a minha mão em pormenor”. Essa poderia ser uma espécie de síntese do projeto de Varda: ao filmar uma mão com a outra, produz intensa reflexão sobre os pormenores que respondem pela construção fragmentada de cada um. Especificamente, a dela mesma.

“E aqui, temos o auto-retrato de Rembrandt. E, de fato, é isso mesmo: um auto-retrato”.

³⁰⁶ “Para rebuscar imagens, sensações, emoções, não há legislação. E no dicionário, rebuscar, no sentido figurado, é utilizado nas coisas do espírito: rebuscar fatos. Rebuscar fatos e gestos, rebuscar informações.”

³⁰⁷ “(...) para mim, que não tenho muito boa memória, quando regressamos de viagem, é o que rebuscamos que resume toda viagem”, fala Varda. “Quando regresssei do Japão, rebusquei minhas lembranças na minha mala”

³⁰⁸ “Rembrandt: o mais importante herege da pintura”, de Stefano Zulfi

VII

A FACE OCULTA DO PERFORMÁTICO: PÓS-MODERNIDADE NA FRONTEIRA

ENTRE FATO E A FICÇÃO

Nick's Movie – Lightning over water

“Eu estava ficando muito confuso; alguma coisa estava acontecendo; a cada vez que apontávamos uma câmera para Nick, alguma coisa que eu não podia controlar acontecia. A própria câmera refletia isso quando olhávamos através dela. Como um instrumento de precisão, a câmera mostrava claramente e sem piedade que a vida lhe estava a fugir. Não se via a olho nu, onde havia sempre esperança – mas não com a câmera. Não sabia o que fazer, estava aterrorizado” – Wim Wenders (*Nick's Movie*)

“(...) eu olhei para o meu rosto e o que vi: nenhuma rocha granítica de identidade. Uma pele de um azul desmaiado, lábios enrugados, e tristeza. E uma vontade enorme de reconhecer e aceitar o rosto da minha mãe: Nick, Nick, oh Nick” – Nicholas Ray (*Nick's Movie*)

“Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes representativos que erguemos em volta deles” – Jean-Claude Bernardet³⁰⁹

O crítico Emmanuel Burdeau, em artigo escrito para a revista *Cahiers du cinéma*³¹⁰, assinala que, desde o começo, o documentário esteve cercado por dois impasses: ou se concentrava na produção de um **relato justo**, que seria o empenho em encontrar a forma mais adequada de apreender e representar o ‘real’; ou se concentrava na **descoberta do outro**, procedimento que inevitavelmente levaria à descoberta de si através desse outro. Disso resulta a necessidade de optar ou pela **forma** ou pelo **conteúdo**. Entretanto, informa ele, a produção contemporânea de documentários parece correr por fora desse drama. Ou seja, são filmes que não se distinguem pela defesa das regras formalistas, nem simulam

³⁰⁹ “Caminhos de Kiarostami”, página 16 – vide bibliografia

uma distância entre o realizador e o objeto da filmagem. Ao contrário: **são filmes que constroem suas próprias regras no espaço desta distância**. Criam, assim, seu próprio **conceito de real**; não como referência indexical e inquestionável, mas como um produto da **fricção** entre as duas formas de aproximação. Para o crítico, esses filmes concebem uma diferença fundamental entre **realidade** (aquilo que está fixado nos registros em película, fita magnética ou bits e conhecido desde os tempos das primeiras imagens dos irmãos Lumière) e **real** (o que se constrói como uma forma de autenticidade do realizador); o trabalho do filme se cumprindo no questionamento do trabalho filmado. A concepção da **criação de um real** não é recente; Hegel já se referia a isso quando afirmava que “uma verdadeira realidade se situa entre o objeto que vemos diariamente e a sensação imediata”³¹¹ produzida por essa visão.

Em um dos documentários brasileiros mais discutidos nos anos que decorrem do período de retomada do cinema brasileiro, onde o documentário ressurgiu despertando um interesse renovado no público³¹², o filme *Ônibus 174* de 2001 se situa numa zona ‘perigosa’, e extremamente representativa dos debates em torno da produção do documentário contemporâneo: diz respeito à **tenuidade das fronteiras entre fato e ficção** na construção de um filme. Por fato, aqui, entenderemos o ‘valor de verdade’ que se agrega a uma imagens como um ‘saldo’ da superfície enquadrada; por ficção, o processo de manipulação dos fatos na organização da narrativa. Em depoimento publicado na revista *Cinemais*³¹³, o diretor José Padilha explica dessa maneira a realização do filme:

“No dia 12 de junho de 2000, a televisão começou a mostrar imagens ao vivo de um ônibus cercado por policiais numa rua perto de minha casa. Seqüestros costumam acontecer em locais onde não é possível filmar. Um ônibus, ao contrário, tem janelas e as câmeras de televisão estavam ali mostrando o seqüestrador com

³¹⁰ “*La bonne nouvelle*” – *Cahiers du cinéma*, nº 594 – outubro de 2004

³¹¹ Hegel é citado por Linda Nochlin, em seu estudo sobre o Realismo (vide bibliografia): “(...) a arte cava um abismo entre a aparência e a ilusão desse mundo (...), por um lado; e o conteúdo verdadeiro dos eventos por outro, para re-vestir esses eventos e fenômenos com uma realidade maior, nascida da mente. .. Longe de significarem apenas aparência e ilustração da realidade ordinária, a manifestação da arte possui uma realidade maior e uma existência verdadeira.” (p.14)

³¹² Em artigo publicado na coluna semana do jornal ‘Valor’ em 31 de outubro de 2002, o jornalista e crítico Amir Labaki – diretor do festival de documentários ‘É Tudo Verdade’– escrevia que “enquanto o documentário toma o pulso do Brasil (...) o próprio país aos poucos parece descobrir o gênero”. Labaki comemorava os bons resultados alcançados por documentários lançados em salas de cinema (‘Ônibus 174’, “Edifício Master”, “Rocha que Voa”, “Viva São João”, “A Cobra Fumou”)

um revólver na cabeça das vítimas (...). Quando tudo terminou, o ônibus 174 se tornou, como o massacre de meninos de rua da Candelária, em 1993, um símbolo da violência no Rio. Logo, a imprensa descobriu que Sandro, o seqüestrador, era um dos sobreviventes do massacre da Candelária. Ou seja, uma mesma pessoa havia vivido duas das mais trágicas histórias da violência urbana no Brasil. Este foi o meu ponto de partida. Queria contar a história da vida do seqüestrador paralelamente à história do seqüestro do ônibus. Minha hipótese de trabalho era a de que estas duas histórias contadas em paralelo iriam mostrar porque e como meninos de rua se transformam em indivíduos violentos.”

Duas observações de José Padilha são importantes para nós: primeiro, a formulação de uma **hipótese de trabalho**³¹⁴ e, segundo, a eleição de um **ponto de partida**, uma unidade referencial. Necessariamente, tratam-se ambos de procedimentos e escolhas subjetivas que determinam a organização de uma lógica de pensamento, que podemos denominar **a verdade pessoal do realizador**, “(...) que entendo como a correspondência entre o que o filme diz (as informações objetivas que ele contém) e a realidade que ele pretende documentar” (PADILHA,2003,p.60). Entretanto, por escolhas de estilo e aproximação, “Ônibus 174” não se identifica com os documentários performáticos. A organização do filme estabelece a construção de uma memória fora do diretor, partindo da justaposição de imagens e vozes que privilegiam uma relação de indexicalidade com a origem do registro³¹⁵; assim a lógica subjetiva - típica dos procedimentos de montagem - permanece encoberta. Por isso, enquanto espectadores, somos induzidos a assimilar a lógica do diretor na qualidade de conhecimento objetivo. Ou seja, estabelecemos nossa visão do mundo, ou de determinado acontecimento, a partir da versão da estória que está sendo apresentada. De forma geral, o documentário vem funcionando assim durante décadas.

Ao conceber o livro *Blurred Boundaries*, onde consolida a identidade do modo performático, Bill Nichols distingue como consequência da enorme quantidade de notícias que chega até nós diariamente, o aumento exagerado de uma **fome de informação** sobre o mundo. A cada dia, desenvolvemos um desejo ainda mais intenso em saber mais sobre o mundo onde habitamos. Diante dessa constatação, somos bombardeados incansavelmente

³¹³ Revista Cinemais nº36 (‘Objetivo Subjetivo), p.69

³¹⁴ Além de documentarista, José Padilha é formado em física, o que explica o uso de uma terminologia típica.

por um incomparável e veloz fluxo de imagens e informações. No rastro desse processo, uma série de questões, até então consideradas estáveis e fundadoras – a distinção entre fato e ficção, o estabelecimento de marcas referenciais, formas históricas de conhecimento – começam a incorporar um feitiço híbrido e fluido. Isso porque, explica Nichols, nós queremos, sim, notícias sobre o mundo que nos cerca, mas “nós as desejamos na forma de narrativas, de histórias que façam sentido” (NICHOLS,1994,p.ix). Seja no cinema, na televisão, no vídeo, no rádio ou na Internet; nos programas jornalísticos ou nos *reality shows*; é preciso **narrativizar o real**, criar uma possibilidade de identificação que funcione como uma **chave** ou uma **entrada**.

“Estórias oferecem estruturas; elas organizam e ordenam o fluxo dos eventos; elas conferem significado e valor. Mas estórias não são fenômenos que acontecem naturalmente” (*ibidem*,p.ix). Para Nichols, estórias são produtos culturais e históricos. Narrativas são, assim, organizações de fenômenos que se constatarem em espaços da História e nos tempos da Cultura. Mas, sobretudo, estórias são produtos de sujeitos e suas experiências, localizados no tempo e no espaço – são produtos de uma ficção particular. Essa diferença, sutil, se torna importante na medida em que o desvio produzido pela interpretação particular se aproxima de uma questão pertinente aos filmes performáticos: não é apenas a cultura, nem a história, que produzem narrativas envolventes, mas a idéia de essa narrativa é produto de uma vivência histórica, uma apropriação do mundo sob determinado olhar, faz toda diferença. Filmes performáticos, como viemos estabelecendo através dos textos, rejeitam fórmulas de representação do mundo e se concentram nas peculiaridade da interpretação, extraindo relevância das experiências em si.

O processo de escrita de estórias envolve escolhas que, de forma resumida, recorrem a dois tipos de invenção: a **ficção** (fantástica) e a **não-ficção** (realista). As ficções nos amparam com a criação de soluções e respostas imaginárias; as não-ficções supostamente agregam um valor de autenticidade àquilo que o filme informa. Por um lado, é como se colocássemos lado a lado *Cidade de Deus* (2001) de Fernando Meirelles, e *Notícias de uma guerra particular*(1999), de João Moreira Salles, como propostas para a construção de um conhecimento (no caso, o crescimento e consolidação da violência

³¹⁵ Segundo Roland Barthes, ‘o referente adere’, “uma foto é sempre invisível, não é ela que nós vemos” (Barthes, 1980,p.20)

urbana na cidade do Rio de Janeiro). Por outro lado, essa polarização nos coloca no núcleo de uma discussão já antiga no documentário: a distinção da distância entre essas duas formas de cinema medida pelo coeficiente de realidade ou realismo. Os documentários performáticos, ao se concentrarem na produção da auto-expressão, não se deixam abreviar em rótulos de ficção ou não-ficção. Isso abre caminho para uma simbiose de recursos das duas formas como matéria-prima da produção de auto-retratos. E é exatamente quando a realidade é chamada à narrativa, informa Nichols, que as fronteiras entre fato e ficção se diluem. Bill Nichols desenvolveu sua teoria do documentário performático, na qualidade de modo de ‘representação’, como um exame dessa nova maneira de se relacionar com as imagens – de uma forma que privilegia o conhecimento que é retirado de dentro da experiência e organizado como uma estória³¹⁶, criando uma ficção particular.

Além disso, Nichols também identificou nestes filmes uma relação muito forte com o momento presente³¹⁷. Para o autor, isso facilita a determinação do caráter evocativo em formas dispersas, associativas, contextualizantes, sociais e dialéticas; “eles invocam uma epistemologia do momento, da memória e do lugar, mais que de história e época” (NICHOLS, *op.cit.*, p.105). Como visto no capítulo 4, há uma influência determinante da filosofia pós-moderna nos documentários performáticos. Aqui, o texto de Jameson vai ser útil fundamentalmente em dois aspectos: primeiro, porque **estabelece como sintoma do pensamento pós-moderno uma perda de historicidade** - ou seja, é uma **medida do tempo presente** (princípio caro e particular aos filmes performáticos)³¹⁸ como possibilidade de registro; em seguida, porque **estabelece a linguagem desenvolvida pelo vídeo como a linguagem pós-moderna**, por definição. Grande parte da produção de

³¹⁶ “Mais notavelmente, esses trabalhos deslocam a ênfase do referencial histórico, e os levam em direção a elementos de expressividade sem, no entanto construir filmes que seriam normalmente considerados ficções” (NICHOLS, 1994, p.xiv)

³¹⁷ Foi o que vimos quando trouxemos a noção de **figurabilidade** de Fredric Jameson no capítulo 3, sugerindo a criação de um repertório de códigos que funcionalizam a comunicação, fornecendo pistas e permitindo a articulação da forma e do conteúdo do discurso particular com o mundo histórico.

³¹⁸ Apesar de termos tratado de um tipo de influência pós-moderna anteriormente, me parece propícia utilização dos princípios identificados por Fredric Jameson na qualidade de uma complementação do conhecimento: se em *Treyf* estabelecemos a pós-modernidade como uma possível análise do sujeito com o seu presente, aqui, pretendemos uma reflexão no lado oposto da questão, que são as implicações da perda de um sentimento de historicidade. Em *Nick's movie*, a idéia da construção de uma identidade sem recorrer a marcos históricos é atravessada por essa idéia.

documentários diagnosticados como performático foi realizada em vídeo, ainda que haja exceções³¹⁹.

Nick's movie, de Wim Wenders e Nicholas Ray foi realizado entre 1979 e 1980³²⁰. É um filme que leva ao limite o confronto entre a ficção e o documentário, entre registro do presente e construção da memória - em acordo mútuo com a produção e as discussões contemporâneas. Meio documentário e meio ficção³²¹, meio vídeo e meio cinema, o filme propõe um diálogo entre duas formas de registro e de suporte que obedecem a diferentes cartilhas – que se revelam intercambiáveis (mas não ‘permutáveis’), num processo que desmascara qualquer tentativa de objetivação do registro. É, fundamentalmente, uma discussão, um embate entre cinema e vídeo e as respectivas funções que se lhe atribuem. Para o pesquisador francês Philippe Dubois, o filme é um fenômeno que autentica a impossibilidade de mistura dos dois tipos de suporte, ao vídeo cabendo a função de revelar a parte ‘suja’ do cinema – a quebra com a ilusão do realismo da ficção. Neste trabalho, não procuramos reafirmar essa impossibilidade, mas encontrar neste diálogo um processo que ativa o que se pode considerar o **dispositivo** do filme: através da justaposição de vídeo e cinema, evidenciar a permeabilidade dos dois suportes, que faz com que um se revele no outro. Para além da impossibilidade de uma mistura de suportes, *Nick's movie* é o processo de erosão de fronteiras entre realidade e ficção encarnado, a essência do filme performático.

1) PÓS-MODERNIDADE NO DOCUMENTÁRIO PERFORMÁTICO³²²

³¹⁹ Como por exemplo o filme *The Mighty Civic*, utilizado neste trabalho. Entretanto, como já mencionada anteriormente, o produtor desse filme, Kenneth Anger, é um nome de destaque no cinema de vanguarda americano, e a estética do filme é essencialmente performática. Vale também lembrar que a linguagem desenvolvida no vídeo tem um caráter tão ‘marginal’ quanto os filmes desenvolvidos pelos movimentos de vanguarda

³²⁰ Nicholas Ray não esteve presente na edição, uma vez que falece ao final das filmagens

³²¹ Para Philippe Dubois, pesquisador francês que escreveu sobre o filme em “Cinema, vídeo e Godard” (vide bibliografia), o cruzamento dos suportes em *Nick's movie* leva a uma ‘desaparição completa de todo traço distintivo’.

³²² No capítulo 4, estudamos a influência da pós-modernidade da pesquisa etnográfica – em virtude da influência que esse campo acadêmico determinou na consolidação do modo por Bill Nichols. Entretanto, a análise de Jameson sobre a pós-modernidade, de uma maneira mais ampla, traz importantes observações para a análise do filme de Wim Wenders. Sobretudo, a forma como o filme se situa numa região periférica do documentário – tanto por sua mistura com a ficção, quanto na sua forma não convencional de representação (o filme foi realizado em meados dos anos 80, quando o documentário performático ainda não se consolidara sequer como uma prática usual entre realizadores).

Fredric Jameson vai estabelecer um conceito de pós-modernismo como uma influência cultural dominante da era capitalista. A partir da constatação de um mundo representado pelo que consagrou como um **modelo de superfícies múltiplas**, Jameson vai identificar na circulação de idéias contemporânea uma perda de profundidade reflexiva - característica do modernismo - em benefício do surgimento de uma ilusão de conhecimento, conseqüência do veloz fluxo de imagens. Assim, sua teoria celebra “a apoteose do espaço em relação ao tempo e o desaparecimento do referente histórico (...) com os fluxos de imagens simultaneamente universais e fragmentados” (*apud* MATTELART, 2002,p.176).

Para Fredric Jameson, a cultura pós-moderna é escrita a partir da forma como o mundo procura compreender suas fatalidades instantâneas, num tempo onde não existe mais tempo para revisões históricas. Em um mundo onde o fluxo de informação e imagem é tamanho que não nos permite a formação de memórias, o pós-modernismo representa, para o teórico, a medida da tentativa de construção de um senso de pertencimento: “o esforço de tirar a temperatura do tempo sem instrumentos e numa situação em que nós não temos nem mesmo certeza de uma unidade coerente como ‘tempo’” (JAMESON,1991,p.xi). Assim, as representações culturais surgem mais como **sintomas do contexto** que como características próprias; são reflexos de modificações, valores adquiridos que se situam para além da esfera tradicional, circunscrita por um espaço geográfico.

Assim, para Jameson, “a pós-modernidade procura por (...) eventos no lugar de novos mundos, pelo relato instantâneo que desaparece no momento seguinte, (...) por mudanças irrevogáveis na *representação* das coisas e na forma como elas mudam” (*ibidem*,p.ix). O teórico aponta como principal característica da pós-modernidade um desvio radical nos tradicionais pontos de referência - inventados pelo modernismo – até então, balizas oficiais de sociedade e cultura. No pós-modernismo, escreve ele, a cultura incorpora um valor de mercado, se torna um *commodity* (um artigo de troca simbólica). Ou seja, valores adquiridos se transformam em **capitais pessoais**. Isso significa que não somos mais identificados a partir do lugar de origem e dos valores herdados com ele, mas pela forma como esses valores renascem em nós, seres expostos a uma quantidade de conhecimento muito mais ampla. Assim como as diretoras do filme *Treyf*, nos tornamos

representáveis porque assimilamos os valores de uma cultura como uma forma de percepção do mundo e não como forma particular de revelação para o mundo.

Essa capitalização de valor de mercado significa a sustentação de uma idéia (ou, uma hipótese) articulada a conjunturas de tempo e espaço. Quando José Padilha se refere a uma hipótese de trabalho para *Ônibus 174*, não faz nada além do que a tradução de sua forma exclusiva de compreender o mundo³²³. Uma teoria da pós-modernidade, para Jameson, é necessariamente dialética, já que parte da articulação de incertezas para a formação de uma possibilidade (que pede um mínimo de certeza). A essa possibilidade podemos dar o nome de verdade particular de cada um em sintonia com o mundo – ou, o que Bill Nichols chama de **subjetividade social**. Conforme visto no capítulo 3, Nichols vai defender uma idéia de subjetividade social na qualidade de categoria de consciência coletiva³²⁴, uma forma de nos articularmos a códigos e referências pré-estabelecidos. Dialeticamente, da mesma forma que pretendemos criar histórias (as nossas), Nichols nos aponta que “essas imagens generalizadas nos lembram do grau em que nossa percepção do real é construída por códigos e convenções”(apud RENOVA,1993,p.179). Contudo, os filmes performáticos propõe deixar em suspenso o viés político destes códigos, fazendo com que não se tornem o assunto dominante. Isso é feito, escreve Nichols, num processo de restauração de “um senso de localização, especificidade e incorporação como *locus* da subjetividade social” (NICHOLS,1994,p.106). Em larga escala, isso implica diretamente no deslocamento do diretor para o centro do filme.

Ao escrever sobre as tendências pós-modernas no documentário performático, Bill Nichols identifica nas características deste modo o desenvolvimento de um texto que desvia seu objetivo da produção de narrativas que identificam um sentido nobre da História. Isso porque, escreve Nichols, documentários performáticos são filmes transformadores **DE** realidades, não **DA** realidade; afetam tão somente aqueles envolvidos no processo – o realizador e o espectador, enquanto cúmplice. São filmes que não enxergam como parte do seu processo narrativo uma modificação do mundo. Não obstante, ao mesmo tempo em que

³²³ Essa observação nos permite compreender que um conceito evocativo de auto-representação faz parte da cultura do documentário; os filmes que viemos estudando neste capítulo mostram que há uma tendência que converge para a abordagem direta dessa auto-representação.

³²⁴ “(...) essa forma de subjetividade dá corpo físico ao poder de ações coletivas de auto-transformação” (NICHOLS,1994,p105)

o documentário performativo rejeita a concepção de formatos épicos³²⁵, reapropria destes textos o valor da experiência como matéria da produção de mensagem. Para Jameson, “o apelo da experiência (...) recupera uma certa autoridade” na medida em que sugere solidez, capaz de criar um sentido. Entretanto, não existe uma perspectiva de acúmulo de saberes; isso implica em valor qualitativo, não quantitativo da vivência. Dessa maneira, Mas no lugar de uma hierarquização de idéias e pensamentos acumulados, a experiência se coloca ela mesma em campo; na impossibilidade de uma tradução – uma vez que não há tempo para tal – não há outra saída que não se expor sem ressalvas e fazer da própria análise o tema. Essa auto-transformação em texto (**textualização**, capítulo 4) permite “reassimilar, reintegrar o *self* na sociedade e reestruturar a conduta na vida diária” (*apud* CLIFFORD, 1986, p.135). Entretanto, em *Nick’s movie* o valor da experiência é percebido como a única forma de representação possível. Ray está morrendo – e em um mundo que não cria memórias, a única forma de construir uma identidade é a partir da matéria dada no instante presente.

A seguir, iremos proceder uma análise de *Nick’s movie* tendo por princípio as seguintes perspectivas: a relação que se mantém com o tempo como fator determinante para o estabelecimento da subjetividade; a forma como se cria a ficção como afirmação de uma identidade; e o papel que o vídeo assume, enquanto suporte de uma linguagem pós-moderna (como identificado por Jameson). Antes, porém, faremos uma breve introdução do conteúdo temático do filme.

2) ‘O AMIGO ALEMÃO’

Nick’s Movie – Lightning over Water

Direção: Wim Wenders (e Nicholas Ray), 90 minutos, 1979-80, EUA

Nick’s movie surgiu, como informa Wim Wenders numa narração em *off* no começo do filme, durante uma conversa por telefone com Nicholas Ray em algum momento no início de 1979. “Eu não tinha a menor idéia do que iria acontecer”, informa Wenders. Na verdade, o que Wenders informa que surgiu durante essa conversa foi a idéia dele ir a NY

³²⁵ Ainda hoje, é possível encontrar grandes narrativas no documentário – um exemplo palpável são as séries produzidas por Ken Burns, como *The Civil War* (1990) ou *Jazz* (1999), que se propõe ‘épicos’ do tema.

encontrar seu amigo enfermo – ele não menciona a concepção do filme. *Lightning over Water*, o projeto concebido por Ray a ser escrito a dois, aparentemente surge após sua chegada, durante uma conversa na mesma manhã³²⁶. Assim, fica estabelecido de princípio que *Nick's movie* é a estória sobre... o filme de Nick, o filme que Nick – talentoso diretor de cinema - propõe a seu jovem, e também talentoso, amigo Wim (“Ei, Wim, acho que deveríamos fazer um filme juntos!”), grita Ray de sua cama). Nesse filme, o protagonista é um “homem que quer se reencontrar antes de morrer, reencontrar sua auto-estima”³²⁷ e, acima de tudo, esboçar para si e para o público uma identidade. O filme se chamará *Lightning over Water*; teoricamente, jamais será terminado uma vez que Ray morre antes do fim das gravações. Assim, *Nick's movie* se revela um grande mosaico do processo de produção de *Lightning*, um filme sobre um filme. Mas também podemos compreender isso de outra forma: *Nick's* pode ser um **frankenstein** de *Lightning*, revelando que o projeto sai do controle dos diretores, produz a si próprio e se auto-consome no processo. *Nick's movie* ainda pode ser compreendido como a única forma possível para a finalização de *Lightning*: um filme sobre a tentativa de Wenders terminá-lo.

Há ainda uma segunda (ou terceira) ‘especificidade’, que atende pelo nome de Tom Farrel – ou simplesmente, ‘o homem câmera’. Farrel foi o último assistente de edição de Nicholas Ray. Quando começam as filmagens de *Nick's/Lightning*, ambos estavam envolvidos no processo de montagem de *We can't go home again* (1971-73), filme autobiográfico e essencialmente subjetivo de Nicholas Ray, desenvolvido em conjunto com o grupo de alunos do curso ministrado por Ray no *Harpur College*³²⁸. Algumas semanas antes da chegada de Wenders, Farrel começara a registrar o cotidiano de Nicholas Ray, eternizando os últimos dias do mestre. Assim, em *Nick's* ele aparece durante quase todo tempo ‘acoplado’ a uma câmera de vídeo, filmando todos os momentos do dia, terminando por incorporar também a filmagem de *Lightning* (vindo a se tornar, assim, o *making of*). Farrel cria, dessa forma, Wenders e Nick como **terceiros personagens** – não são os atores de *Lightning over Waters* nem os diretores de *Nick's movie*.

³²⁶ Na verdade, a seqüência que mostra o surgimento da proposta faz parte do filme de ficção. Assim, nada impede que a idéia de filmarem juntos tenha realmente aparecido antes.

³²⁷ Palavras de Nicholas Ray durante uma palestra na *Vassar University*. Na verdade, ele aqui se refere ao personagem de Robert Mitchum no filme *Lusty Man*, apresentado naquela noite.

³²⁸ O roteiro de *We can't go home* foi escrito a partir do esboço de uma das alunas do curso, Suzanne Schwarz, que se tornou sua última esposa – em *Nick's movie*, Susan aparece nos créditos como ‘Susan Ray’.

Ao escrever sobre o filme, Philippe Dubois revela que, no projeto original de *Nick's movie*, Wenders e Ray não previam a inclusão das imagens em vídeo registradas por Tom Farrel. Isso porque o filme deveria ser uma ficção (seria apenas *Lightning*), cuja sinopse explicava se tratar da estória de um homem que buscava “readquirir sua identidade antes de morrer”³²⁹. Seria uma espécie de **docudrama**, encenado pelos próprios personagens envolvidos – o que aproximaria *Nick's movie* dos filmes desenvolvidos pelo grupo do *cinéma vérité*. Com a morte de Ray, Wenders assumiu a direção e, provavelmente acreditando que a inclusão das imagens em vídeo poderia criar um novo significado, optou por essa escolha.

Por conta dessas imagens, o documentário passou por um processo de montagem completo duas vezes – a primeira vez com Peter Przygoda, montador habitual dos filmes de Wenders, e a segunda, definitiva, pelo próprio Wenders. Quem nos informa é Dubois, que narra o seguinte episódio: logo após a morte de Ray, Wim Wenders preferiu entregar o filme a uma terceira pessoa, não envolvida diretamente; acreditava que dar continuidade à montagem sozinho seria como uma ‘traição’ ao amigo. Essa primeira montagem foi exibida no Festival de Cannes de 1980. Ao assisti-la, Wenders não se sentiu confortável com o resultado. Para ele, a versão de Przygoda havia feito de *Nick's movie* exatamente aquilo que Ray rejeitara desde o princípio: uma imagem nostálgica e reverenciadora do grande diretor, uma contagem regressiva rumo à inexorabilidade da morte. Então, decidiu retomar o filme e remontá-lo. Assim, o problema dessa segunda montagem, informa Dubois, consistiu em “encontrar um bom equilíbrio entre dois olhares, ou, dito de outro modo, entre dois suportes, o cinema e o vídeo” (DUBOIS,2004,p.219)

O filme se desenvolve em duas etapas. A primeira, com duração estimada entre 1 e 2 semanas; e uma segunda, sem duração estabelecida (mas presume-se que seja pequena). Entre as duas, um intervalo de 4 semanas – essa interrupção foi forçada pela convocação de Wenders nos trabalhos de pré-produção do filme que rodava à época, *Hammet*. Essa divisão do filme não tem qualquer significado para o desenrolar da narrativa³³⁰, não implicando em acréscimos e desvios na atuação, ou em modificações de comportamento e cenário. Grande

³²⁹ Ray profere essas palavras ao ler a sinopse para Wenders.

³³⁰ Evidentemente, um intervalo de 4 semanas nas condições de Nick representa um salto enorme, especialmente porque Wenders nos informa, num *off* que retoma a segunda parte do filme, que Ray não se

parte da ação do filme acontece na primeira parte: é quando somos apresentados aos principais personagens – Wim Wenders, Nicholas e Susan Ray e Tom Farrel; quando Ray e Wenders encenam a ‘concepção’ do projeto; quando Wenders começa a acompanhar Ray em suas atividades e recolher material para a ‘pesquisa’ do filme (o acompanha a uma palestra na universidade de Vassar, durante a sessão caseira de *We can't go home again*, lendo trechos do diário de Ray) e efetivamente procedendo com os trabalhos de filmagem de *Lightning*. Na segunda parte, a ação se concentra em um ensaio de uma peça de Kafka que está sendo dirigida por Nicholas Ray – e que marca o retorno de Wenders à Nova Iorque, para dar continuidade às filmagens – e na gravação de uma cena baseada na peça ‘Rei Lear’ de Shakespeare – esta, para *Lightning*. Essa cena gerou enorme polêmica: em um plano de 6 minutos sem corte, observamos Nicholas Ray sentir fortes dores, prester a desfalecer, enquanto Wenders se abdicar de sua ‘voz de comando’ para interromper a filmagem: ele informa a Nick que **ELE** é quem deve dar o comando de ‘**CORTA**’ para a câmera. Foi a última cena de Ray; ele viria a falecer duas semanas depois. Segue-se um epílogo, com a equipe reunida pensando em uma forma de finalizar o filme, uma vez que o protagonista já não existe mais. Em ambas as partes, os registros em vídeo de Tom Farrel performam uma ‘incisão no corpo filmico’ (Dubois), permitindo que o espectador enxergue além da onde o cinema poderia mostrar.

Essa **intervenção do vídeo** é uma das duas marcas que criam possibilidades de entradas e propostas diferentes entre *Lightning* e *Nick's*. Os registros em vídeos se encaixam na brecha da fissura entre fato e ficção, estabelecendo uma ligação entre as partes. Fredric Jameson vai identificar o vídeo como instrumento característico de uma experiência temporal – com isso, quer dizer que o vídeo tem propriedades que permitem experiências com o tempo presente³³¹. A outra marca fica estabelecida pelo retorno constante de uma determinada imagem durante o documentário: a de um **junco**³³² **chinês**,

recuperara rapidamente desde o último encontro. Ele somente estava sendo liberado para os ensaios da peça que dirigia.

³³¹ O estudo sobre o vídeo de Jameson caminha em direção oposta à nossa. Ao estudar a vídeo arte como manifestação, vai identificar no vídeo tanto propostas ligadas à idéia do registro em tempo real, quanto um desafio aos valores a partir de uma reinvenção temporal. Para maiores detalhes, sugiro o artigo *Surrealism without unconscious*, em *Postmodernism* (vide bibliografia). Ainda assim, suas idéias vão ser bastante úteis quando nos referirmos ao uso da câmera de vídeo em *Nick's movie*.

³³² Segundo a enciclopédia Larousse, o junco é um “barco de fundo chato, desprovido de quilha, munido de dois ou três mastros com velas de lona ou palha trançada, reforçadas por tiras de bambu, que é utilizado para transporte ou para pesca no Extremo Oriente”, sendo comum em países como a China e a Índia. Nicholas Ray

em cuja superfície se encontra uma câmera e uma urna funerária³³³, e que navega pelo rio Hudson, em NY. A *performance* do filme remete a uma disputa entre esses dois suportes, que se entrelaçam durante os cerca de 90 minutos da projeção. Um complementa o outro, um dilacera o outro, um expõe o outro; e assim, enquanto espectadores, somos sempre surpreendidos por uma ‘sombra’ (seja o vídeo, seja o junco) que não nos permite o conforto da certeza do que estamos assistindo. Se pode-se falar num **dispositivo** para *Nick’s movie* é a justaposição dialética de dois tipos de suportes convergendo para um fim comum: o filme de Wenders de/sobre/para/com Nick³³⁴.

Bill Nichols identifica nos documentários performáticos a articulação entre experiência e memória, próprias do ato do relato. Em *Nick’s movie*, Wenders cria um interstício entre essas duas esferas - a memória como uma construção ficcional, e a experiência como a sua própria vivência afetiva do episódio. *Performance* e reflexão se encontram separadas em diferentes formas de narrativa. *Nick’s movie* evoca a própria construção do encontro no presente: o ‘amigo alemão’ em visita a ‘o amigo americano’³³⁵.

3) O TEMPO PRESENTE DE LIGHTNING OVER WATER: NICK’S MOVIE

“8 de abril de 1979”. Uma data. Essa é primeira informação concreta que recebemos em *Nick’s movie* – e que especifica uma localização temporal para um plano de uma esquina em uma cidade; a imobilidade do quadro é quebrada por um táxi que invade a cena e encosta em frente a um prédio. De dentro dele, sai um homem de sobretudo escuro, carregando uma mala. É Wim Wenders, que, em seguida, entra no prédio. Em *off*, escutamos um texto, narrado pelo próprio Wenders, sublinhado por uma trilha sonora característica de filmes de suspense³³⁶:

“Um vôo noturno de Los Angeles me trouxe a Nova Iorque num dia quente e claro.
Ainda era de manhã cedo, quando eu cheguei ao Soho, na esquina da Spring Street

havia dito a Wim que o filme terminaria dessa forma (“Como é que vai acabar o nosso filme, Nick?” “Vou por um junco chinês a zarpar, todo engalanado de flores vermelhas”)

³³³ Simbolicamente, é a urna que contém as cinzas de Nicholas Ray.

³³⁴ Gostaria de registrar meu apreço pelo subtítulo que o filme ganhou na versão lançada em Portugal: ‘um ato de amor’. Para mim, a definição irretocável do espírito do documentário.

³³⁵ O jogo de palavras aqui diz respeito ao filme “O amigo americano”, de Wim Wenders, com Nicholas Ray.

com West Broadway. Eu havia tirado duas semanas de férias dos trabalhos de pré-produção do meu próximo filme. Eu estava aqui para ver Nick.”

O plano seguinte mostra Wenders entrando no prédio (só que agora, visto de dentro do prédio, a câmera no topo do segundo pavimento) e subindo as escadas. Bate na porta e entra. O texto, em *off*, que acompanha esse plano é o seguinte:

“Nicholas Ray. Diretor de ‘Rebelde sem causa’, ‘Jonhy Guitar’ e mais alguns outros filmes que têm seu lugar cativo na história do cinema. Eu subi essas escadas pela primeira vez havia dois anos, quando Nick havia concordado em fazer um papel em um filme meu, ‘O amigo americano’. O papel não estava no script, então nós o escrevemos juntos. Jogamos muito gamão e nos tornamos bons amigos.”

Ao entrar, Wenders é recebido por Tom Farrel (o ponto de vista da câmera é de dentro do apartamento), que informa que Nick está dormindo. Wenders passeia pela sala, retorna para o extremo oposto do corredor do *loft* e deita em um sofá. Enquanto desliza pelo corredor retangular que liga os extremos do aposento, presta atenção nas diversas câmeras que estão espalhadas pelo apartamento. Um texto em *off* informa sobre as conjunturas do último encontro entre os dois, quando Ray estava internado após a terceira cirurgia desde que recebera o diagnóstico do câncer, se encontrando bastante fragilizado. Os médicos haviam implantado células radioativas em seu peito; assim, suas chances de sobrevivência aumentariam. O plano se encerra com Wenders, no sofá, fechando os olhos, descansando.

Essas primeiras cenas trazem como marca um dos principais pontos do filme: trata-se de uma construção ficcional atravessada, ou mesmo perfurada, por um contexto retirado da realidade, do mundo histórico. Planos cuidadosamente encenados (ficcional) são articulados a um o texto cujo teor está essencialmente ligado a uma situação real. Sobre a produção de uma ficção, falaremos em seguida. Por agora, vamos nos deter no aspecto da temporalidade.

Nick's movie não prevê a escrita de uma identidade para Nicholas Ray a partir do estabelecimento de memórias. Ao contrário: a imagem que deverá permanecer é aquela que

³³⁶ Da mesma maneira que em ‘33’, ressaltamos que filmes de suspense primam pela narração em *off* em primeira pessoa, indicando que o que se vê e o que se escuta trata-se de uma experiência pessoal intransferível

mostra o diretor em estado físico abatido, e que tenta construir sua identidade a partir dos ‘restos’ mortais, daquilo que se encontra incorporado na imagem registrada em película. Em certo momento do documentário, Ray lê para Wenders a sinopse do filme que irão filmar (*Lightning*). O texto diz o seguinte:

“Esse filme é sobre um tipo que é artista. Tem 60 anos de idade. Fez muito dinheiro no mundo da arte com os primeiros quadros. Não tem conseguido vender sua produção atual e tem outra necessidade para além do dinheiro, que é a de readquirir sua identidade antes de morrer. Sofre de câncer em fase terminal e está consciente disso. (...) Vive com uma mulher há cinco anos. É mais velho que ela 40 anos e no momento vivem muito felizes num *loft* entre a *Spring* e a *Broadway*. Lá, o seu amigo mais chegado é o chinês da lavanderia que se tornou muito amigo de Nick e lhe empresta dinheiro de tempos em tempos, do pouco que fica disponível de um ordenado de miséria. Também sofre de câncer. Tentam encarar isso com humor, nem sempre conseguindo.”³³⁷

Percebemos que a identidade que Ray se permite é uma que está completamente vinculada a sua existência no presente – nenhuma referência aos grandes sucessos, aos grandes amores, aos prêmios. Apenas um recorte que incide no ‘agora’, agregando mais fragilidades que virtudes. Esse ‘compromisso’ com o tempo repercute na forma da obra ficcional: em diversos momentos, Wenders dá uma ‘deixa’³³⁸ para Ray, ou mesmo pede que uma dada fala seja repetida, indicando que algumas cenas foram descaradamente dirigidas. O filme simula a construção de um presente contínuo, oferece a sensação de que as coisas se desenvolvem aos nossos olhos. Wim Wenders nos proporciona, no filme, o tempo como experiência em suas diversas aproximações.

Lightning over water se estabelece como uma invenção no tempo: não está inscrito no momento histórico (sabemos apenas que se trata do mês de abril, mas isso não tem qualquer influência³³⁹), seu espaço físico corresponde a um universo particular a Nicholas Ray (o *loft*, a universidade, o teatro). Da mesma forma que estabelecemos nos filmes de

³³⁷ Wenders vai perguntar, em seguida, porque Ray se esconde por trás de um personagem na 3ª pessoa, já que aquela sinopse é sua própria estória. “Porque não fazer um filme a teu respeito?”, pergunta Wenders, logo após a leitura da sinopse. “Só se for a teu respeito também”, condiciona Ray.

³³⁸ Diz o texto de Ray para ele.

Varda e Goifman (capítulo 6), aqui também existe uma limitação que permite a criação de uma narrativa³⁴⁰. Os eventos se sucedem sem um determinado compromisso com uma ordem temporal: a palestra poderia vir depois da sessão do vídeo, isso não alteraria qualquer sentido. As cenas são filmadas de acordo com uma cartilha do cinema de ficção³⁴¹. Na estrutura do filme, prevalece aquilo que Ricoeur chamou de **empilhamento dos fatos**, quando inúmeros acontecimentos se sucedem sem que haja relações causais ou temporais entre as cenas. Isso porque cada um dos planos se extingue em si, a unidade do tempo tem o valor da duração do plano (ou da seqüência de planos). O ponto em questão é: nenhum dos personagens envolvidos se desenvolve de modo a obedecer um arco narrativo típico das estórias de ficção clássica - especialmente o de Wenders³⁴².

Nick's movie, por outro lado, englobando a estrutura ficcional descrita acima, vai desenvolver o fio narrativo no estabelecimento de uma estória que tem lugar na mente angustiada do realizador, Wim Wenders. Seu texto assume a forma de um relato em *off*, que organiza as cenas do filme de ficção e os registros em vídeo como uma escrita subjetiva. Esse relato tem temporalidade própria – o filme abre com uma legenda que indica a data da chegada de Wenders a NY; ainda no começo, Wenders informa que tirou duas semanas de folga; quando retorna a NY, informa que 4 semanas se passaram; Ray morre 2 semanas depois da filmagem da cena baseada em ‘Rei Lear’. Está situado no espaço – cada lugar é decisivo para a construção de uma identidade para Ray; a palestra na universidade, o ensaio no teatro, a sessão de cinema no *loft* têm uma razão: foram escolhidas para construir o olhar de Wenders sobre Nick. Entretanto, essas não são representações clássicas (não são substitutas de Ray), mas formas de acesso a uma personalidade que reluta até o último momento em se dobrar à realidade da doença. Juntamente ao texto em *off*, Wenders se permite a reencenação de sonhos evocativos e sugestivos de seu estado de espírito. Neles,

³³⁹ Lembramos que o filme que não está inscrito no tempo é a ficção dentro de *Nick's movie*. O documentário, como já foi estabelecido por nós, corre contra o tempo.

³⁴⁰ A idéia da morte como o momento de plenitude da narrativa é aqui desafiada por Wenders e Ray, ao rejeitarem uma proposta grandiosa e optarem pelo registro momentâneo.

³⁴¹ Iluminação, plano e contraplano, cenas com profundidade, closes.

³⁴² Se considerarmos que: Nicholas Ray morre, Susan fica viúva e Farrel não tem mais um chefe, podemos admitir que Wenders é o único que não vai de um ponto a outro. Ainda assim, é atravessado por uma experiência.

se misturam imagens em vídeo, imagens de Nick, em tons e texturas que sugerem um ambiente etéreo³⁴³.

Nick's movie simula um limite do documentário performático, uma vez que radicaliza a proposta de auto-representação. “Como representamos indivíduos que podem não representar a verdade tanto quanto a experiência subjetiva e suas diferentes interpretações?”³⁴⁴. Na verdade, o filme é a evocação de uma experiência subjetiva: desde a forma como incorpora Wenders (um personagem de ficção, o amigo/admirador que vai até o mestre) até o estabelecimento da forma de representação (a separação da ficção como memória). Do documentário, em si, não há imagens; ele ‘brota’ da costura do filme de ficção, dos relatos em vídeos e das inserções em *off* de Wenders.

4) O TEMPO FICTICIO EM NICK'S MOVIE: LIGHTNING OVER WATER

Em *A rosa púrpura do Cairo*, de 1985, Woody Allen conta a estória da (provável) maior aventura da vida da protagonista Cecília (Mia Farrow) para expressar a seguinte idéia: nada é tão fundamental quanto o cinema quando se quer bater em retirada do mundo histórico. Não apenas fisicamente – onde a sala escura simula um esconderijo – mas também espiritualmente: afinal, é cinema, onde tudo é possível! Em síntese, a sinopse é a seguinte: Cecília, um tipo oprimido pelas condições sócio-econômicas da época – mulher americana nos anos 30, depressão econômica, classe média baixa, submissa a um marido jogador e beberrão – sentindo-se frustrada e solitária, encontra no cinema parques momentos de felicidade. Ela vai ao teatro todos os dias e assiste inúmeras vezes os mesmos filmes. Em uma dessas sessões, durante a exibição do filme ‘A Rosa púrpura do Cairo’, o protagonista Tom Baxter (Jeff Daniels), charmoso aventureiro, movido pela curiosidade em conhecer a reincidente espectadora e pelo desejo de ‘novas aventuras’, decide sair do filme e fugir com Cecília. Segue-se uma série de peripécias, envolvendo o marido, o ator que vive o protagonista, agentes e patrocinadores, entre outros.

³⁴³ É especialmente sugestivo um sonho onde Wim Wenders está deitado em uma cama de hospital e, quando acorda, Tom Farrel, sentado na cadeira ao lado, vai em sua direção querendo enforcá-lo. É a típica cena que proporciona milhares de interpretações. Uma, entre outras, pode ser o profundo medo que Wenders sentia de que seu filme estivesse acelerando o processo da doença de Ray e Tom, o registro-ponte entre os dois, estaria ali para acabar com tudo.

³⁴⁴ *apud* RENOVA, 1993, p.175 – vide bibliografia

Entretanto, um detalhe em particular sempre me chamou atenção neste filme, e que acredito bastante pertinente para este trabalho: o que acontece com o resto do elenco do ‘filme do filme’ quando Baxter ‘foge da tela’. Na ausência do protagonista (em torno de quem gira o enredo), sem uma narrativa à qual obedecer, sem um ponto de referência para a continuidade do texto, os personagens se percebem sem saber para onde ir: não é apenas Tom Baxter que muda de mundo; também eles se tornam estranhos a uma realidade que se revela ‘capenga’. Assim, se deixam ficar, apenas ‘existindo’, realizando atividades banais: jogam conversa fora, discutem, fumam, bebem e perambulam pelo cenário. A platéia, contudo, continua ali; contudo, aquilo que está na tela deixa de ser ‘assistido’ para ser ‘observado’³⁴⁵. O que move essa improvável narrativa é menos o interesse por uma estória que uma curiosidade mórbida em relação às peculiaridades daqueles atores/personagens. Ou seja: na ausência de uma narrativa, não há estória – sobram ‘fragmentos pró-filmicos’.

Ao escolher a construção de uma identidade por um filme de ficção, Nicholas Ray se desloca para dentro de uma narrativa e evita o risco de se tornar objeto de exibição – coisa que, fatalmente, colocaria em primeiro plano sua doença e as fragilidades decorrentes. Esse deslocamento entre ficção e realidade produz, em *Nick’s movie*, os dois filmes³⁴⁶, assim como no filme de Allen. Contudo, se em *A rosa púrpura* Tom Baxter termina seus dias retornando para os confins da tela, *Nick’s movie* faz o movimento contrário: há uma realidade inescapável que chama por Nicholas Ray³⁴⁷. No final, ele sai da ficção e retorna para o filme da vida. Entretanto, esse retorno é documentado por Wenders e incorporado à ficção – na última cena, quando Ray começa a passar mal, ele e Wenders são parte de um ‘sonho’ (do último): Wenders está deitado na cama, refém de Ray, que está sentado ao lado da cama. E é no momento em torno dessa chamada que *Nick’s movie* cristaliza seu fio narrativo, criando uma perspectiva ‘indecifrável’ entre ficção e realidade.

A maior autenticidade em *Nick’s movie* (o documentário) é a que se imprime na ficção como força de criação. Uma força que fica exposta na intervenção dos registros em vídeo, que expõe equipamentos, equipe técnica, roteiros, atores e diretores passando o texto. Não fosse isso e o filme poderia existir ou como um **docudrama** (um filme de ficção

³⁴⁵ Uma espécie de embrião dos *reality shows*

³⁴⁶ Woody Allen chamou ambos os filmes de “A rosa púrpura do Cairo”. Já Wenders separa os projetos.

³⁴⁷ Ou, como escreveu certa vez o pesquisador Jean-Louis Comolli, “o real resiste. Ele ainda resiste às representações que tentam o reduzir” (COMOLLI,2004,p.7)

baseado em fatos e estórias verídicas) ou um documentário da escola do **cinema direto americano** (onde a estrutura da narrativa e a montagem são francamente inspiradas no modelo do cinema clássico de ficção). O documentário surge na justaposição entre a criação e seu desvendamento; como uma breve concessão que se outorga à realidade para se auto-representar.

Em *Nick's movie*, o filme de ficção *Lightning over water* foi eleito como mediador de uma realidade – o suporte escolhido por Ray e Wenders para “recuperar a imagem que tenho de mim mesmo e que de mim tem o resto do mundo” (Nicholas Ray³⁴⁸). Com isso, ambos procedem à construção de uma memória bastante não-convencional na tradição do documentário, mas que foi apropriada na construção dos filmes performáticos. A memória, aqui, pode ser entendida como a matéria que cria a ligação entre o sujeito-narrador e o presente imediato de forma fabular, evocando “(..) uma fantasia abduzida de fragmentos, e então (retornando) os participantes para o mundo do senso comum – transformados, renovados e sacralizados” (*apud* RENOVA,1993,p.187). Jacques Rancière, professor de estética e política, vai identificar no documentário uma construção ficcional partindo do princípio de que toda construção envolve um ponto de vista, e que todo ponto de vista envolve um senso de julgamento particular e único; portanto, uma forma de ficção. É na constatação dessa porção fictícia inseparável de todo documentário que o modo performático se emancipa de um referencial externo e se concentra no rearranjo da auto-invenção.

Ao escrever sobre o filme do documentarista Chris Marker consagrado ao diretor russo Alexandre Medvedkin³⁴⁹, Rancière estabelece a memória como um arranjo de signos, uma articulação de ícones, símbolos e arquétipos com diferentes significados e significantes, que têm por função a criação de um argumento. Logo, uma construção intimamente ligada à forma como cada um vive sua experiência de mundo. Documentários performáticos, marcados que são por uma quebra com um sistema de referências externo a si, também estabelecem o rearranjo de signos pré-codificados como instrumentos de trabalho. Ora, se a memória é uma combinação de signos que obedecem a uma lógica interna, ela caminha na contramão da cultura contemporânea – a pós moderna - , uma vez

³⁴⁸ Trecho extraído do filme.

³⁴⁹ *'Le tombeau d'Alexandre'*, 1993

que o que a interessa não é tanto a quantidade de informações que se acumula, mas sim a qualidade. A memória, escreveu Rancière, deve ser estruturada na contramão do acúmulo de informações; “ela deve ser construída como uma ligação entre os fatos, entre os testemunhos dos fatos e dos traços de ação” (RANCIÈRE,2001,p.202). Da mesma forma como Ricoeur escreveu sobre Proust (capítulo 6), ‘tempo redescoberto’ e ‘tempo perdido’ são também aqui unidades criadas pela memória – buscas inventadas, e não recuperadas. Assim, ao propor criar uma identidade a partir de um instrumento de ficção, Wenders reinventa Ray. E se reinventa também, na medida em que forja um movimento de auto-inscrição. O ‘Wim Wenders’ do filme é uma tentativa de criação de um alter-ego – mas, da mesma forma que o personagem ‘Ray’ não consegue escapar da realidade, o de Wenders também se percebe ‘invadido pelo real’: “me interessava o que filme estava fazendo com a nossa amizade. Eu sentia cada vez mais a pressão de fazer um filme e vi-me absorvido pelo trabalho em si, e pela mecânica de fazer os planos e decidir os horários em vez de me preocupar com Nick”, diz ele, em *off*. Mesmo essa angústia é incorporada como parte do personagem – por instrução do próprio Ray³⁵⁰.

5) O USO DO VÍDEO EM NICK’S MOVIE: SINTOMA PÓS-MODERNO

Fredric Jameson verifica na utilização do vídeo como registro um sintoma da qualidade materialista da cultura pós-moderna. Por **qualidade materialista** não nos referimos a impulsos de consumo, mas de **uma necessidade compulsiva do registro**, que se manifesta através do acúmulo de imagens e informações. Isso implica numa relação proporcionalmente inversa na atividade de reflexão como forma de escrita da História. Jameson vai apontar esse materialismo como uma consequência da **invenção da mídia como manifestação da cultura pós-moderna**; um *bios*, uma ambiência; forma de expressão que reúne e converge expressão estética, aparato técnico e instituição social. Entretanto, essa manifestação incorporou o próprio sentido da cultura, que diz respeito às formas de representação de uma sociedade. Isso explica nos referirmos a uma **cultura midiaticizada**; ou seja, uma cultura tanto atravessada quanto manifestada através da mídia.

³⁵⁰ Há uma cena onde Ray informa a Wenders que ele deverá descobrir quais as necessidades que tem seu personagem. É quando Wenders responde que as ações de seu personagem serão definidas pelas ações de Ray. Em larga escala, as ações do personagem de Wenders são uma reação à degeneração física de Nick

A ascensão da mídia como principal canal de manifestação da cultura implica num progressivo desenvolvimento de formas de compreensão que incluem o aspecto não-verbal da informação. Isso quer dizer que uma maior quantidade de atenção começa a ser desviada para o campo da imagem. Jameson vai apontar que, nesse caso, a principal referência seria encontrada no vasto campo das teorias desenvolvidas para o cinema. No entanto, o próprio teórico aponta a ineficácia desta saída, uma vez que, segundo ele, as teorias do cinema foram desenvolvidas a partir das invenções concebidas pelo movimento modernista³⁵¹, ainda muito presas a uma função de representação e reflexão históricas. No lugar do cinema, Jameson prefere se concentrar na linguagem desenvolvida para a televisão, influenciada pela oralidade do rádio e nas soluções técnicas inventadas pelos movimentos marginais. O vídeo, informa ele, é descendente direto dessas inovações.

Há, no vídeo, para Jameson, menos um sentido de incorporação histórica e mais uma perspectiva de ‘janela para o mundo’³⁵², naturalmente fragmentária e superficial. Num primeiro instante, essa qualidade pode bloquear em nós o exercício de uma **responsabilidade de reflexão**, já que a realidade colocada corresponde a um amontoado de fragmentos que, no conjunto, acabam por dizer pouco de específico sobre indivíduos. Por isso, revelamos assistir (sobretudo à TV) como uma maneira de tomar conhecimento, algo muito diferente de uma atividade reflexiva sobre imagem e texto. Assim, isso nos permite pensar o vídeo como um registro de **instantâneos** já que não tem por função a criação de uma distância crítica que interceda em favor da produção de memórias. O que levou Jameson a constatar que a possibilidade de uma **exclusão estrutural da memória e da distância crítica** pode levar à impossibilidade da teoria do vídeo, “como a coisa bloqueia sua própria teorização se tornando ela mesma uma teoria” (JAMESON,*op.cit.*,p.71).

Comercialmente, o vídeo instaurou uma distância entre o indivíduo e a experiência. Entretanto, Jameson identifica os vídeos como uma forma de registro do presente produzida a partir de uma inscrição subjetiva do realizador. Isso vai acontecer na forma de uma metabolização do indivíduo no fluxo de informações – como o vídeo de Tom Farrel em *Nick’s movie*. Em duas palavras, agora já bastante familiares ao leitor, Jameson acredita que

³⁵¹ Jameson vai apontar o pós-modernismo como uma transformação irremediável do modernismo. Entretanto, ele reconhece a existência de propostas pós-modernistas no cinema contemporâneo. Entretanto, essas propostas são elas também bastante influenciadas pela linguagem desenvolvida na televisão e no vídeo.

³⁵² Nos documentários performáticos, Nichols vai identificar também essa convergência para o presente.

vídeos são veículos para um registro que incorpora **experiências** e, como consequência, são produtores de **subjetividades** da vivência dessa experiência. Procedimentos de incorporação são caros ao documentário performático, na medida que estabelecem o vínculo entre os processos de produção e a própria idéia do filme, a partir de onde são catalizados os processos de produção de subjetividade, deslocamento do sujeito, etc...

Em *Nick's movie*, o vídeo feito por Tom Farrel não tem qualquer perspectiva de reflexão³⁵³; não existe o aspecto da produção de um memorial de Ray como monumento cinematográfico, apenas a força indexical da imagem que sinaliza sua existência física. Farrel registra Ray compulsivamente: enquanto dorme, fuma, conversa, no carro, passeando, trabalhando. E fez isso por iniciativa própria, sem que o diretor houvesse solicitado³⁵⁴; originalmente, não havia nenhuma relação entre as tomadas em vídeo com o filme de Wenders. São, em larga escala, registros sem compromissos com propostas estéticas³⁵⁵. Segundo Philippe Dubois, uma vez que não se previa a inclusão das imagens de Farrel no documentário, elas nasceram livres de pressões ou pretensões estilística. Assim, Tom não se preocupava com luzes, atores, ângulos ou enquadramentos. Interessava menos a qualidade do material filmado que a quantidade – quanto mais de Ray, melhor. São registros ‘puros’, na medida em que o valor se mede pela força da inscrição, não pela forma. Se reportam, assim, a uma filosofia de filmes caseiros, “feitos para ser utilizados em circuito fechado por um pequeno grupo de pessoas, os membros da família”³⁵⁶. Na maioria das vezes, esses filmes são compostos de fragmentos do cotidiano e não demandam de seus protagonistas grandes revelações ou a invenção de uma narrativa. São tão somente registros de uma tentativa ingênua de se agarrar ao tempo. Essa dimensão afetiva que se empresta ao registro é apontada por Jameson como uma das características do vídeo, e que são assimiladas nos filmes performáticos.

Ao mesmo tempo em que identifica o vídeo como instrumento de registro do presente, Jameson aponta uma segunda característica. O vídeo, continua ele, estabelece o

³⁵³ O filme de Tom Farrel não é uma narrativa. São fragmentos que encerram em si um acontecimento. As falas e os personagens estão todos quase sempre dentro do mesmo quadro. As ações começam e terminam ali.

³⁵⁴ Tom vai revelar isso a Wenders, durante uma conversa que está no filme.

³⁵⁵ Há que se fazer uma ressalva: o interessante artigo de Odin identifica nos filmes caseiros uma reafirmação das instituições sociais, uma vez que as cenas registradas representam uma forma de ‘encenação inconsciente’ dos valores defendidos pela cultura.

³⁵⁶ “As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão”, de Roger Odin. Publicado nos ‘Cadernos de Antropologia e Imagem’ n° 17, p.159.

lugar “da assimilação do sujeito humano ao (maquinário) tecnológico” (JAMESON,*op.cit.*,p.74). Essa assimilação é produto do deslocamento do diretor – não apenas para o centro do filme, mas para uma região onde se anulam suas diferenças com o público; não conseguimos atravessar o filme sem experimentar a sensação de vivência do diretor³⁵⁷. Basta pensarmos na imagem de Tom Farrel com a câmera na mão para identificarmos como esse postulado repercute em “Nick’s movie”. Ali, especialmente, o vídeo é uma dimensão do enorme afeto que atravessa o documentário – de Tom, na medida em que é o ‘homem câmera’, e de Wenders, que reconhece naquelas imagens a única forma de registro justa: o presente como uma experiência dos dois lados³⁵⁸.

No *loft*, transformado em estúdio, câmeras, luzes, mesas de edição e todo o equipamento técnico são incorporados como **próteses**, extensões dos realizadores; ao mesmo tempo, ao ‘despersonalizar’ a ficção (porque reveladores do processo de produção), colocam em evidência “o relacionamento entre a mediação da máquina filmica e a construção da subjetividade” (*ibidem*,p.74)³⁵⁹. Isso porque, explica Jameson, ao assumir seu ‘papel’ de registro, o vídeo desloca a figura do realizador de seu lugar atrás das câmeras. Assim, em *Nick’s movie* os realizadores Tom, Wim e Ray são desestabilizados ‘duplamente’ durante a narrativa: são deslocados de sua disposição de diretor (enquanto portadores da câmera, observadores) para uma de espectador; mas, uma vez identificados em sua posição ‘externa’ à criação da narrativa, são convocados a assumirem as funções de personagens (descobertos pela própria câmera). Retomando o texto de Bill Nichols, “a expressividade do corpo é central nessa representação (performático), mas é um tipo de representação que quebra com as convenções de autenticidade por se voltar para uma *performance*”³⁶⁰ (*apud* RENOV,*op.cit.*,p.175). Essa *performance* é a produção do próprio filme, a maneira como cada um opta por se contar. *Nick’s movie*, então, se inscreve como um documentário performático na medida em que revela as opções de inscrição e auto-construção de Wenders e Ray.

³⁵⁷ A critério simbólico: na cena onde Nick está ensaiando a peça de Kafka, o ator do teste lhe faz a seguinte pergunta, após ser interrompido pelo desvio de atenção de Ray para Wenders, que acabar de chegar: “mas, você sente como se fosse da primeira vez? Como se houvesse uma novidade?”

³⁵⁸ Câmeras, aliás, são traços icônicos no filme – elas estão espalhadas pelo *loft* de Ray, registradas pelo vídeo de Farrel, presentes na palestra em Vassar, no palco de ensaios do teatro e na proa do junco chinês.

³⁵⁹ Fica claro que uma idéia de ‘despersonalização’ não significa necessariamente uma objetivação do registro.

³⁶⁰ grifos meus

Uma das estratégias mais criativas do filme é o estabelecimento do diálogo entre a ficção (*Lightning over water*) e o vídeo (os registros de Tom Farrel). Para Philippe Dubois,

“Associados um ao outro pela montagem dos suportes, o cinema (refugiado na ficção por incapacidade de apreender a realidade em si mesma) e o vídeo (instância da hipervisibilidade) encontram cada um, no seu respectivo parceiro, o contraponto indispensável para dar ao filme seu tom justo e seu equilíbrio”
(DUBOIS,*op.cit*,p.224)

Definir o vídeo como um instrumento de hipervisibilidade é defini-lo sobretudo em relação ao cinema. Em *Nick's movie*, o vídeo sinaliza a possibilidade de criar ficção sob o risco do real. Um real que se mostra fora de controle – Ray falta a um dos dias da filmagem porque passa mal e precisa ir ao hospital; não vai terminar o filme porque a morte o alcança primeiro³⁶¹. A contrapartida do filme de ficção não é um documentário – porque este também compreende procedimentos de montagem e manipulação como um filme de ficção – mas o registro fragmentário em vídeo. *Nick's movie* evoca um processo de canibalização entre os suportes e só existe enquanto documentário sobre Nicholas Ray como produto deste ‘casamento’, ao optar pelo vídeo, pela **imagem-presente** como o outro lado da ficção.

Essa hipervisibilidade é a principal característica do vídeo em *Nick's movie*: para Dubois, ela representa aquilo que o cinema não consegue ser – o registro de seu processo de produção. Entretanto, o pesquisador identifica nas imagens do vídeo um ‘aspecto sujo’ - um registro que desfaz o pacto da ficção com o espectador³⁶². De fato, o vídeo incide sobre a ficção com a força do desvendamento³⁶³; os registros de Tom são muito mais perversos, duros e chocantes que aqueles realizados por Wenders. No entanto, essas imagens são também capazes de alavancar sentimentos de afeto e revelar o afeto entre os realizadores. Se admitimos uma ‘função documentária’ para as imagens de Farrel, elas não o são apenas por mostrarem ‘aquilo que o cinema não pode mostrar’; seria desconsiderar o documentário como uma forma de cinema, como resultado de um processo de montagem. “Não é simplesmente o conhecimento possuído por testemunhas (...) que precisa ser transmitido

³⁶¹ Essas cenas vão ser devidamente aproveitadas pelo documentário.

³⁶² Na verdade, o *making of* trata exatamente do desaparecimento da ilusão cinematográfica.

³⁶³ *Lightning over water* tem uma estrutura que se assimila à gramática do cinema direto (plano e contraplano, registro sem interferência do realizador). O uso dos registros em vídeo colabora, também, para uma desconstrução dessa fórmula, mostrando a possibilidade de criação de um ‘relato autêntico’.

por seu discurso, mas também o conhecimento não-verbal (...) transmitido por seu próprio corpo”, escreve Nichols (*apud* RENOVA, *op.cit.*, p.175).

Ao não conceder a esses fragmentos um tratamento ficcional (luzes, ângulos, maquiagem, roteiro), os registros em vídeo ganham uma textura que os aproxima de um tipo de linguagem do documentário contemporâneo. Junte-se a isso o fato de que as sequências em vídeo captam momentos produzidos em situações tensas; como quando Ray está acordando, no primeiro dia da filmagem³⁶⁴; ou no hospital e Wenders vai ao seu encontro. As imagens são precárias: câmera no ombro oscilando entre o teto e o chão, pouca iluminação e fora de foco. Em tom sussurrante, Wenders diz a Ray que teme que o filme encerre um ‘complexo de Édipo’, já que acredita que as filmagens podem vir a acelerar a morte. “Comecei por me mostrar forte, mas depois tive um grande alívio, quando comecei a depender cada vez mais de ti. E foi ótimo, sentia-me bem nestes dias”, diz Ray, informando estar disposto a continuar com as filmagens. O ato da inserção do vídeo equivale a uma produção subjetiva, uma demonstração de afeto que está além tanto do cinema quanto do próprio vídeo; não representa a inscrição do registro, mas uma desestabilizadora inscrição do próprio realizador. Ao optar pelo registro duplo (em vídeo e película), Wenders encontra uma espécie de medida da ‘eternidade’: se o vídeo representa a possibilidade do registro instantâneo sem reflexão, e o cinema, a possibilidade de construção de tumbas monumentais da memória, *Nick’s movie* fica exatamente a meio termo das duas propostas.

Acima de tudo, *Nick’s movie* é um diálogo com várias formas de cinema; mais até, com várias formas de registro e relações com a imagem. É tipicamente pós-moderno porque não prevê uma análise da vida, mas sim a criação de uma História no próprio presente. E como qualquer história no presente, ela explode em sua própria durabilidade etérea – não existe nada como o sentimento de iminência da morte. Se Benjamin proclamava a morte como princípio de síntese que justifica uma narrativa, a pós-modernidade revela a morte não apenas como um momento síntese, mas um momento onde a síntese repercute na urgência do registro do **momento-já**, revelando-se como a única saída possível. Não há

³⁶⁴ Essa primeira imagem revela bastante da intimidade que o vídeo registra no filme. Em um movimento de *travelling* bastante lento, a câmera se aproxima de Ray – que está acordando. Seu corpo frágil, magro é filmado nu, de costas. Ray geme muito, sente dores, registra seus sonhos em um pequeno gravador ao lado da cama.

outra forma de se enxergar a não ser no presente, não há outra imagem a ser construída a não ser esta – que, no momento em que se escreve, já deixou de existir como a duas linhas atrás.

“Quanto mais perto eu chego do final, mais perto eu estou chegando ao ponto onde comecei. E, certamente, ao final, na última página, o clímax vai influenciar o começo. E o começo normalmente muda”

(Nicholas Ray)

CONCLUSÃO

1) *UM ÚLTIMO EXEMPLO*

Um dos filmes mais comentados na última edição do Festival do Rio 2004 foi *Tarnation* (EUA/2003), documentário de Jonathan Caouette. O filme, selecionado para a Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes de 2004, chamou atenção por conta de uma série de fatores: é o primeiro filme de Caouette, apresentou orçamento de produção ‘oficial’ baixíssimo (US\$ 218,32)³⁶⁵, os créditos exibiam nomes de produtores prestigiados na indústria do filme independente (Gus Van Sant e John Cameron Mitchell), entre outros. No documentário, declaradamente auto-biográfico, Caouette retoma sua história de vida desde a infância, criando uma conturbada narrativa reveladora de inúmeros conflitos que culminam no momento presente: aos 31 anos, mora em Nova Iorque com o namorado, David. Certo dia, recebe uma ligação e é informado de que sua mãe, Renné Caouette, está internada em estado grave, após uma overdose de lítio. Renné sofre de esquizofrenia, diagnosticada após anos de tratamentos de choque recebidos durante a adolescência. Jonathan decide, então, retornar ao Texas, seu estado natal, e trazer a mãe para morar com ele. Durante a viagem de trem que o leva de Nova Iorque a Houston, ele adormece e sonha; *Tarnation*³⁶⁶ é o filme-sonho que traz de volta lembranças, imagens, sons e formas que ilustram e criam sua vida-cinematográfica.

Tarnation traz como tema a construção de um retrato de família nada convencional, completamente distorcido dos retratos tradicionais; em oposição a uma estrutura que reúne e organiza personagens e situações, o documentário é uma composição tão desorganizada quanto a própria vida do diretor. Entretanto, essa desorganização narrativa é proposital. Em meio ao caos, se estabelece uma linha que nos leva da infância ao presente de Caouette, devidamente inserida no tempo cronológico; o que sugerimos como senso de desorientação evoca a personalidade perturbada do diretor, e quanto mais o filme avança, mais difícil fica

³⁶⁵ A edição da *Cahiers du Cinéma* de novembro de 2004 traz uma resenha sobre o documentário. Nela, menciona um tipo de filme que vem se tornando frequente nos festivais, como uma espécie de ‘Síndrome de Bruxa de Blair’: baixo orçamento, ‘padrinhos’ de prestígio, produção amadora

³⁶⁶ Em entrevista à ‘*Cahiers*’ (a mesma da nota anterior), Caouette explica o título da seguinte forma: “Uma palavra pouco utilizada, algo equivalente a ‘inferno e danação’, e também o nome de um dos meus grupos preferidos”.

para o espectador compreender a complexa e neurótica identidade de Jonathan. Crescendo em meio a complexas referências familiares (é criado com os pais, os avós, em instituições do estado e orfanatos), ele atravessa a vida se inspirando em tendências, costumes e hábitos cultivados pela sociedade (assim, assimila comportamentos de comunidades *punk*, *grunge*, *new wave* e *dark*, entre outras.), trocando de ‘identidade’³⁶⁷ como se troca de roupa. Além das imagens e sons registrados pelo próprio Jonathan – em sua maioria, uma colagem feita a partir de imagens do arquivo pessoal que reúne cerca de 160 horas de material gravado³⁶⁸ - o documentário incorpora fotografias antigas, emissões de programas e filmes de TV, pedaços de filmes de ficção, cartelas e legendas eletrônicas, *performances* encenadas, registros de experiências com o equipamento digital³⁶⁹ e entrevistas com familiares. E música, muita música (“Há tanta coisa que não se pode dizer apenas com imagens. Eu gostaria de ser capaz de pegar uma canção e, literalmente, a montar e incorporar a uma totalidade (imagens, textos) que possa fazer sentido e emocionar”³⁷⁰).

A narrativa desenvolvida por Caouette é relevante para nosso trabalho pela seguinte propriedade: no princípio do filme, o autor, que também é o protagonista, inscrito na imagem, explica para o espectador que sofre problemas de personalidade em função das dificuldades que atravessou durante a vida. Essa consciência faz com que Jonathan atribua para si um predicado de **despersonalidade**. O nos leva à seguinte pergunta: como realizar um filme biográfico - uma escrita de vida - quando não há uma biografia estabelecida? Como instituir parâmetros de definição de um personagem que não tem uma “personalidade”? Enfim, como organizar uma identidade a partir de um **vazio**? A resposta é precisamente aquilo que viemos estudando até aqui: **nada no filme é objeto de recuperação, nada é memória ou lembrança**; trata-se tão somente de **uma invenção de si, uma construção narrativa que organiza os dados biográficos de forma a estabelecer**

³⁶⁷ Não é de admirar que Caouette se refira a ele mesmo como ‘despersonalizado’; seus valores de identidades são assimilados da mesma forma como os valores adotados por tendências de moda da temporada: descartáveis.

³⁶⁸ Caouette vem realizando filmagens de si desde os 11 anos de idade, nos mais diferentes suportes: HI-8, S-8, Beta, VHS, DV. Todos eles são incorporados no filme. A primeira versão, apresentada no Festival de Filme e Vídeo Experimental Gay/Lésbico de Nova Iorque tinha mais de 2 horas. Mitchell, um dos produtores associados, convenceu o autor a reduzir o filme para 90 minutos. Alcançou o formato atual, de 88 minutos.

³⁶⁹ Há um momento onde Caouette reproduz sua fotografia inúmeras vezes na tela, criando um efeito similar aos ‘Auto-retratos’ de Andy Warhol.

³⁷⁰ Entrevista à revista *Cahiers du cinéma*, novembro de 2004 – vide bibliografia. Uma curiosidade: foi Gus Van Sant, um dos produtores associados, quem conseguiu que os direitos das músicas utilizadas por Caouette fossem liberados para o filme.

uma estória: “*Tarnation* me revelou tudo aquilo que eu queria ser”, revelou Caouette em entrevista à revista *Cahiers du cinéma*. Mesmo que o filme seja construído a partir de imagens registradas pelo próprio autor, ou por imagens por ele recuperadas e que atingem sua sensibilidade, **o documentário se revela não mais que uma invenção de ficção**, uma vida que se realiza como existência na cabeça do próprio Jonathan, e a partir dos procedimentos de montagem. O filme, então, é construído como uma invenção de si, em torno de si e, finalmente, sobre si.

No livro *Blurred Boundaries*, Bill Nichols faz uma detalhada análise do caso envolvendo o cidadão americano Rodney King, que se tornou notório pelas questões sociais e raciais que envolveram seus protagonistas³⁷¹. Nichols se atém a um ponto específico: para o teórico, toda a polêmica se explica em função da **simbologia** que se agregara a King; na verdade, seu registro em vídeo incorporava uma história de conflitos e guerrilhas, valores, preconceitos, leis e princípios seculares nos EUA. O desenvolvimento do caso foi amplamente acompanhado e discutido pela mídia, formando-se um autêntico júri popular; “os julgamentos e tribulações de Rodney King nos colocam exatamente numa arena social onde uma luta pela hegemonia de interpretação se desenvolve”, escreveu Nichols³⁷². Efetivamente, a partir do momento em que a máquina da mídia entrou em campo, o que entrou em julgamento foi algo muito maior que a **pessoa física** de King: o que estava em jogo correspondia a todo um sistema de valores e crenças que sustentam a organização de pensamento de uma sociedade. Ou seja: entre advogados, jurados, juízes, organizações sociais, manifestações e vozes populares, o episódio se transformou em um momento especial e histórico, quando questões fundamentais da estrutura de uma comunidade foram desdobradas e discutidas. A essas questões – pertinentes a todos e a cada indivíduo - Bill Nichols assinala como **questões de magnitude**, aquilo que é essencial na estrutura psicológica de cada um. Para nós, é essencial uma idéia de que essas questões de magnitude só podem ser percebidas a partir de um deslocamento do sujeito, sua movimentação em direção ao centro da temática – no caso, King enquanto vítima e enquanto símbolo.

³⁷¹ Em 3 de março de 1991, Rodney King, cidadão americano negro, foi espancado por oficiais (brancos). A cena foi registrada em vídeo por um cineasta amador e foi a prova principal durante o julgamento. Em uma primeira instância, os policiais foram inocentados – o que gerou uma enorme polêmica racial.

³⁷² Nichols, 1994, p.18 (vide bibliografia)

Assim como no episódio Rodney King, *Tarnation* também traz para o centro o tema do deslocamento do sujeito como forma de discussão da construção de uma identidade³⁷³. Entretanto, Caouette não procede a uma auto-representação que o estabeleça como símbolo de uma causa. Aqui, acontece o contrário: o jovem texano é um devorador de símbolos, modismos e alegorias. Ao se expor da forma como o faz, ele não se torna um referencial simbólico mas um *locus* da manifestação de inúmeros símbolos que fundam a forma de pensar de uma sociedade. É menos uma identidade singular que uma identidade social. Isso fica abertamente claro na utilização do desdobramento do autor-personagem como um efeito narrativo, instituído no texto narrado na 3ª pessoa. Dessa forma, Caouette se organiza em planos distintos, concebendo uma divisão entre personagem e autor, evocada na própria estrutura do filme (“Falar de mim em terceira pessoa é uma maneira de exprimir esse (...) sentimento de se destacar de si próprio. O texto materializa essa distância”³⁷⁴). Em sua resenha sobre o filme, o crítico Jean Tessé, da *Cahiers du Cinéma*, identifica nesse método o seguinte mecanismo duplo:

“Essa narrativa é vista de muito perto – Caouette se filma desde os 11 anos de idade – e recontada de mais longe, via um texto em terceira pessoa (...) que propõe uma distância a ser definida. Ela (a distância) será (...) aquela da desordem interior, ou uma precaução necessária face à escritura, contra a qual a terceira pessoa valerá como garantia de não se deixar desaparecer por ela, de não se dissolver. Ou, outra coisa, ela é o índice de que não há empatia possível a não ser através desse tipo de alongamento desregulado, sem instância de controle – gesto perverso da autobiografia que parece fabricar uma carapaça quando (na verdade) tece uma teia de aranha”³⁷⁵

Assim, Caouette lança mão da terceira pessoa como a possibilidade de estrutura para a construção de sua identidade; uma **duplicação** que também tem a função de

³⁷³ Ainda que não se coloque como símbolo de uma causa, apela para inúmeras construções simbólicas na tentativa de encontrar a sua própria.

³⁷⁴ Fragmento de entrevista à *Cahiers*. “Falar de mim em terceira pessoa é uma maneira de exprimir esse problema da personalidade que existe em mim, esse sentimento de se destacar de si próprio. O texto materializa essa distância. A música também. Eu precisava dizer tanta coisa a dizer, a única maneira de fazer isso era comprimir tudo em texto, imagem e música. O texto funciona quase como legendas, como nos filmes mudos, é também uma voz.”

³⁷⁵ ‘*Frankenstein et moi*’, crítica publicada na revista ‘*Cahiers du Cinéma*’ n° 595, novembro de 2004, p. 18 e 19.

incorporar o elemento da ficção de forma livre – nos advertindo, assim, da qualidade ficcional em toda biografia, mecanismo de despersonalização porque um transformismo, uma construção monumental feita de fragmentos de imagem interpretados a partir de um determinado ponto de vista: o sujeito biografado.

2) *POR UMA POÉTICA DA SUBJETIVIDADE*

A última edição do Festival Internacional de Documentários de Amsterdã (novembro de 2004) trazia como um dos temas dos debates realizados em torno da produção recente a questão do filmes cujo foco é o documentarista em si;

“O realizador está aparecendo cada vez mais em seu próprio trabalho, se deslocando para o centro e desafiando as fronteiras da decência. Até que ponto pode ele ir ao abusar da desorientação ou do choque causado em sua audiência ou em seu tema?”³⁷⁶

Essencialmente, ao estudar o documentário performático, estamos deslocando nosso olhar para a constatação de uma transformação profunda na forma de perceber esse tipo de filme. Inaugurado a partir de uma perspectiva de forma de acesso ao desconhecido³⁷⁷, o documentário evoluiu para a condição de uma manifestação do mundo a partir de um ponto de vista (o do realizador) – ainda que a referência indexical da imagem seja extremamente impactante, atenuando uma ‘realidade fantasmagórica’ inegável. Recentemente, é cada vez mais vultoso o número de filmes que buscam manifestar não a opinião do sujeito, mas sim o próprio indivíduo através do questionamento do lugar por ele ocupado no mundo. Segundo Renov, os filmes atuais são marcados por aquilo que chama de **política do indivíduo**. Em seu estudo sobre o sujeito no documentário, o teórico vai identificar nos documentários auto-biográficos que proliferaram especialmente a partir dos últimos 20 anos uma espécie de **discurso de resistência**, uma materialização da expressividade do realizador tornada o assunto principal. O panorama que hoje contemplamos é consequência

³⁷⁶ Esse é o princípio do texto que define os temas presentes no IDFA (*Internacional documentary festival of Amsterdam*). Pode ser encontrado em: www.idfa.nl/idfa_en.asp.

³⁷⁷ Não objetivamos diminuir a importância dos primeiros filmes; já apontamos que a estética desenvolvida nesta época é absolutamente fundamental para a manifestação subjetiva contemporânea.

das diversas manifestações do sujeito desenvolvidas e aprimoradas no transcurso da construção de uma tradição histórica que sempre esteve voltada para o exercício da representação.

No artigo *Toward a poetics of documentary*³⁷⁸, escrito no início da década de 90, Michael Renov desenvolveu o que chamou de **teoria poética para o documentário** – correspondem a princípios de construção, finalidade e efeito que respondem pelo conjunto da mensagem a ser transmitida. Segundo Renov, seria possível identificar as propostas de um filme a partir das funções que se atribuem à narrativa. Ele identificou quatro tendências fundamentais no documentário³⁷⁹. As propostas da poética por ele concebidas se cristalizam em função de uma predileção pelo real a qualquer custo que se desenvolve a partir da observação de imagens³⁸⁰. Diferente de Bill Nichols, que organizou seus modos a partir da identificação da matéria-prima das formas de representação, a análise de Renov privilegia a produção dos efeitos que a articulação dessas estratégias produz. Como a tradição do documentário automaticamente vincula essa forma de cinema a uma representação do mundo, toda expressão necessariamente reflete uma forma específica de percepção; o que não incorreria em erro relacionar essa ‘inteligência’ com os humores e contingências da época. O problema, escreve Renov, é que humores e contingências passam a ser percebidos não como uma interpretação, mas confundidos com o próprio referencial. Como já colocamos anteriormente, é a partir dessa confiança que se deposita na imagem que a polarização **ficção x documentário** estabelecida acima se estrutura.

Passados 10 anos, no livro *The subject of documentary*³⁸¹ (2004), Michael Renov assinala o crescimento de filmes com uma proposta auto-biográfica como sintoma de uma **forma de reposicionamento do sujeito na sua maneira de se relacionar com o mundo**. Essa nova maneira vai ser predominantemente manifestada pela escrita subjetiva como filtro de percepção e forma representação, ainda que a subjetividade nunca tenha sido

³⁷⁸ Publicado em “Theorizing documentary” em 1993, coletânea organizada pelo próprio Renov – vide bibliografia

³⁷⁹ Registrar/revelar/preservar, persuadir/promover, analisar/interrogar e expressar

³⁸⁰ Não iremos enveredar por esse caminho, mas Renov estabelece sua poética a partir do texto de André Bazin, *Antologia da imagem fotográfica*. Neste texto, Bazin discorre sobre a consciência de um autenticidade documental que se difunde nas imagens a partir dos registros da 1ª Guerra Mundial.

³⁸¹ O livro faz parte da série *Visible Evidence*. A série vem a reunir trabalhos apresentados originalmente no seminário anual, de mesmo nome, dedicado ao estudo do documentário. É um dos mais importantes simpósios do mundo sobre o assunto. Este ano, acontecerá em Montreal. Em 2006, a previsão é que seja realizado no Brasil.

totalmente banida do documentário, escreve Renov. Alguns títulos do princípio da história do filme de não-ficção testemunham em favor dessa afirmação: *Rien que les heures*, de Alberto Cavalcanti (1926), *O homem com a câmera na mão* de Dziga Vertov (1929), *The bridge* e *Rain* de Joris Ivens (1928/1929) e *À propôs de Nice* de Jean Vigo (1930) são alguns exemplos de documentários onde o olhar subjetivo representou a ferramenta de trabalho principal dos diretores. Entretanto, continua ele, alguma coisa aconteceu entre essas abordagens poéticas dos anos 20 e o desenvolvimento da escrita subjetiva expresso nas abordagens auto-biográficas contemporâneas. Ainda no princípio, quando o documentário ainda buscava meios de se consolidar como uma forma escrita cinematográfica, aproximações e tratamentos subjetivos foram sacrificados em função de imperativos históricos: tornava-se mais importante falar de guerras, serviços do correio, exércitos e instituições públicas que de pontes, dias de chuva e situações onde não acontecia, à rigor, nenhuma ação. Isso deixa claro que a lógica da informação, à qual o documentário seria submetido pelos próximos anos, foi muito cedo agregada a esse tipo de cinema. Escolas e instituições foram fundadas em nome da produção de filmes educativos, o cinema se edificando como entretenimento e, marginalmente, como forma de manifesto; a televisão como meio de atingir a população em escala massificada colaboraram para a intensificação de uma proposta informativa. Desde então, as abordagens subjetivas foram ficando cada vez mais deslocadas e desprezadas em função de um posicionamento político.

Compreender o mundo pelo discurso de um sujeito significa compreender um mundo na contramão da História escrita com **H** maiúsculo e desapropriada dos sujeitos anônimos que são os verdadeiros atores dessa narrativa, assinala Renov. Ao estudar filmes performáticos, nosso objetivo foi exatamente reencontrar nesses discursos **o estabelecimento de um deslocamento do autor** como premissa fundamental da auto-escrita. Um deslocamento que é promovido às custas de uma construção que privilegia a **abordagem subjetiva** como princípio norteador. O que nos interessou mais na investigação do modo diagnosticado por Nichols, e na análise dos filmes, foi a invenção de dispositivos caracterizados pela **imbricação de ferramentas clássicas da construção narrativa da ficção e do documentário tendo em vista a criação de um ponto de contato entre o realizador e o mundo.**

Através de sua história, o documentário veio se firmando cada vez mais como um tipo de filme com uma vocação para representação das evidências visíveis do mundo, enquanto que à ficção caberia responder à necessidade de evocação onírica e fantástica de nossas vidas. Seja por sua apropriação pela televisão, seja pela crescente utilização dessa forma de cinema pelas instituições científicas e educativas, seja pelo caráter institucional e militante que determina a fundação de inúmeras escolas, movimentos e projetos – e ainda que, no decorrer da história, vários filmes e tendências tenham se imposto como um contra-discurso – a polarização entre documentário e ficção sempre pareceu responder a boa parte das indagações éticas e estéticas de ambas as formas. Essencialmente, os documentários performáticos surgiram para perturbar uma forma de conhecimento que parecia cristalizada e engessada. Ao mesmo tempo, mostram o vigor de uma forma de cinema que se recusa a estabelecer parâmetros e solidificar cânones; subentendido no significado de ‘modo de representação’ está um pacto maior que aquele que se firma com o mundo ou mesmo o sujeito que dá a voz da interpretação: isso porque trata-se aqui de um compromisso com o tempo e a forma como se articula o processo de envelhecimento. Documentários são filmes que se notabilizam por transformarem-se na mesma medida em que o mundo e o homem se modificam; isso nos aponta para a seguinte afirmação: em última instância, **modos de representação**, mais do que formas de aproximação e interpretação de um sujeito, de um tema ou de um tempo, sinalizam as formas como o próprio homem vive sua experiência de mundo, a partir das modificações que atravessam e são atravessadas pelo tempo. Documentários performáticos, no limite, representam a constatação dessa incrível e virtual realidade que chamamos de **VIDA**.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS:

- ARISTÓTELES. **Poética**. Os Pensadores vol IV. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- AGEL, Henri. **Robert Flaherty**. Paris: Éditions Seghers, 1965.
- ARENDDT, Hannah (org). **Walter Benjamin: Illuminations**. Nova Iorque: Shocken Books, 1969.
- ARMES, Roy. **On vídeo: o significado do vídeo nos meios de comunicação**. São Paulo: Summus Editorial, 1999.
- AUMONT, Jacques & BERGALA, Alain (et al). **A Estética do Filme**. São Paulo: Papyrus Editora, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1981.
- _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4 ed., São Paulo: Editora UNESP/HUCITEC, 1998.
- BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the non-fiction film**. 2 ed., Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 1993.
- BARSAM, Richard M. **Non-fiction film: a critical history**. Bloomington/Indianapolis: Indiana Universtiy Press, 1992.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAZIN, André. **Orson Welles**. Lisboa: Livros Horizonte, 1991.
- _____. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 3 ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENSON, Thomas & Anderson, Carolyn. **Reality Fictions: the films of Frederick Wiseman**. 2 ed., Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2002.

- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNARDET, Jean Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- _____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- BLUEM, A. William. **Documentary in american television**. Nova Iorque, Hasting House: 1965.
- BONITZER, Pascal. **Le champ aveugle**: essays sur le réalisme au cinéma. Paris: Editions Cahiers du Cinéma, 1999.
- BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. **L'art du film**: une introduction. Bruxelas: De Boeck & Larcier, 2000.
- BRESCHAND, Jean. **Le documentaire**: l'autre face du cinéma. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.
- BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- BURNETT, Ron. **Culture of vision**: images, media & the imaginary. Bloomington/Indianápolis: Indiana University Press, 1995.
- CALVINO, Italo. **Os nossos antepassados**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHODOROV, Pip & LEBRAT, Christian. (orgs) **Le livre de Walden**. Paris: Éditions Paris Expérimental/Light Cone Vidéo, 1997.
- CLIFFORD, James & MARCUS, George (orgs). **Writing culture**: the poetics and politics of ethnography. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1986.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Voir et pouvoir**: l'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Paris: Verdier, 2004.
- CORNER, John. **The art of record**: a critical introduction to documentary. Manchester/Nova Iorque: Manchester University Press, 1996.
- CRARY, Jonathan. **Techniques of the observer**: on vision and modernity in the nineteenth century. 8 ed., Cambridge/Massachussets/Londres: MIT Press, 1998.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.

- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. 3 ed., Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. **Proust e os signos** 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus Editora, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FABRIS, Mariarosa (et al). **Estudos Socine de Cinema Ano III 2001**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- GAUTHIER, Guy. **Le documentaire: un autre cinéma**. Paris: Éditions Nathan, 1995.
- GRANT, Barry Keith & Sloniowski, Jeannette (orgs). **Documenting the documentary: close readings of documentary film and video**. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HARPOLE, Charles (org). **History of the American cinema**. Nova Iorque/Detroit: Charles Scribner's Sons, 1991.
- JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- _____. **Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991.
- KLOTMAN, Phylis R. & CUTLER, Janet K. **Struggles for representation: African American documentary film and video**. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. 9 ed., Londres, The MIT Press, 1994.
- LOVEL, Alan & HILLIER, Jim. **Studies in documentary**. Londres: Secker and Warburg, 1972
- MACDONALD, Keven & COUSINS, Mark. **Imagining reality: the Faber book of documentary**. Londres/Boston: Faber and Faber, 1991.

- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. 3 ed., São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. 2 ed., São Paulo: Papyrus Editora, 2002.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Vivir para contarla**. Barcelona: Mondadori, 2002.
- MATTELART, Armand & MATTELART, Michele. **História das teorias da comunicação**. 5 ed., São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- MATTOS, A. G. Gomes de. **O Outro lado da noite: o filme noir**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2001.
- METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizontes, 1980.
- MORAN, James M. **There's no place like home vídeo**. Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2004.
- MURCH, Walter. **Num piscar de olhos: a edição de filmes sob a ótica de um mestre**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- NICHOLS, Bill. **Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- _____. **Introduction to documentary**. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- _____. (org) **Movies and Methods: volume I**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1976.
- _____. (org) **Movies and Methods: volume II**. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1985.
- _____. **Representing Reality: issues and concepts in documentary**. Bloomington/Indianápolis: Indiana University Press, 1991.
- NINEY, François. **L'épreuve à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire**. 2 ed., Bruxelas: De Boeck & Larcier, 2002.
- NOCHLIN, Linda. **Realism**. Inglaterra: Penguin Books, 1990.
- RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris: Éditions du Seuil, 2001.
- RENOV, Michael(org). **Theorizing documentary**. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1993.
- _____. **The Subject of documentary**. Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2004.

- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo I. São Paulo: Papirus Editora, 1995.
- _____. **Tempo e narrativa**: tomo II. São Paulo: Papirus Editora, 1995.
- RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.
- ROSENTHAL, Alan. **New Challenges for documentary**. Berkeley/ Los Angeles/Londres: University of California Press, 1988.
- ROTHA, Paul. **Documentary Film**. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 1939.
- ROTHMAN, William. **Documentary Film Classics**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997.
- RUSSEL, Catherine. **Experimental Ethnography: the work of film in the age of video**. Durham/Londres: Duke University Press, 1999.
- SADOUL, Georges. **Joris Ivens**. Paris: Éditions Seghers, 1963.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. 2 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SCHEFER, Jean Louis. **L'homme ordinaire du cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard, 1997.
- SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. **Cidade dos Artistas**: cartografia da televisão e da fama no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2004.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM Editora, 1987.
- _____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- _____. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus Editorial, 2004.
- WINSTON, Brian. **Claiming the real**: the documentary film revisited. Londres: British Film Institute, 1995.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.
- ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- ZULFI, Stefano. **Rembrandt**: o mais importante herege da pintura. Espanha: Nova Galícia Arte, 2000.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS E JORNAIS:

- AKERMAN, Chantal. **Le temps de Chantal Akerman**. In: Cahiers du Cinéma. Paris, n. 589, p.52-53, abril 2004.
- AMOSSY, Ruth. **Images de soi, images de l'autre dans l'interaction (auto)biographique**. In: Revue des sciences humaines. Paris, n. 263, p.161-182, julho-setembro 2001.
- ARTHUR, Paul. **Media Spectacle and the tabloid documentary**. In: Film Comment. EUA, v. 34, n. 1, p. 71-80, janeiro-fevereiro 1998.
- BÉGAUDEAU, François. **Loft Story et autres histoires**. In: Cahiers du Cinéma. Paris, n. 587, p. 70-73, fevereiro 2004.
- BERGALA, Alain. **De la singularité au cinéma**. In: Cahiers du Cinéma. Paris, n. 351, p.15-21, setembro de 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. **“33” traz novos horizontes aos documentários**. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 14 de março de 2004. Ilustrada, p.E6
- BLANGONNET, Catherine. **Projection de la mémoire: a propos de “Free Fall” de Peter Forgács**. In: Images Documentaire. Paris, n.28, p.21-25, 3º trimestre 1997.
- BONITZER, Pascal. **Standards et émotions**. In: Cahiers du Cinéma. Paris, n. 353, p.9-13, novembro de 1983.
- BRETON, Stéphane. **Un doigt qui pointe maladroitement: cinéma documentaire et reportagem télévisuel**. In: Esprit. Paris, n 293, p. 191-206, março-abril 2003.
- BURDEAU, Emmanuel. **La bonne nouvelle**. In: Cahiers du Cinéma. Paris: n. 595, p. 12-15, outubro de 2004.
- CERF, Juliette & JOYARD, Olivier. **Documentaire: le réel est entre dans les salles**. In: Cahiers du Cinéma, Paris, n. 575, p.12-19, novembro 2002.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Pour un cinéma pauvre**. In: Cahiers du Cinéma. Paris, n. 583, p.78-80, outubro 2003.
- _____. **L'action parlée**. In: Cahiers du Cinéma. Paris: n. 587, p. 76-78, fevereiro 2004.
- _____. **Âmes héroïques cherchent corps érotiques**. In: Images documentaire. Paris, n. 25, p. 23-29, 2º trimestre de 1996.
- DELORME, Stéphane. **La table rase de Jean Eustache**. In: Cahiers du Cinéma. Paris, n. 575, p. 64-69, janeiro 2003.

- DUBOIS, Philippe. **A 'fotoautobiografia'**: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. In: *Imagens*. São Paulo, n. 4, p. 64-76, abril 1995.
- FOESSEL, Michael. **'Regardez-les!' La toute-puissance du téléspectateur**. In: *Esprit*. Paris, n 293, p.207-216, março-abril 2003.
- GINZBURG, Carlo. **Microhistory**: two or three things that I know about it. In: *Critical Inquiry*. EUA, n. 20, p. 10-35, outono de 2003.
- JOYARD, Olivier. **Je me tiens à l'intérieurs de l'histoire que je filme**: entretien avec Ross Mc Elwee. In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. *hours-série*, p.64-68, abril 2000.
- LABAKI, Amir. **Intimas e complexas revelações**. In: *Valor Econômico*. São Paulo, 12-14 de março de 2004. Caderno EU, p.2
- LAUB, Michel. **É quase tudo verdade**. In: *Bravo*. São Paulo, ano 8, p. 40-49, dezembro 2004.
- LOVE, Mia Hansen. **Nous avons besoin d'action**: entretien avec Jonas Mekas. In: *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 587, p.74-77, fevereiro 2004.
- MacDOUGALL, David. **When less is less**: the long take in documentary. In: *Film Quarterly*. EUA, v. 46, n. 2, p.36-46, inverno 1992-93.
- MELEIRO, Alessandra. **Documentários da prudência**. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 25 de julho de 2004, Caderno MAIS!, p. 9
- MONTREMY, Jean-Maurice. **L'aventure de l'autofiction**. In: *Magazine Littéraire*. Paris, n°409, p. 62-65, maio de 2002.
- MOLFETTA, Andréa. **Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano**. In: *Revista Sinopse*. São Paulo, INUSP, ano IV, n° 9, p. 73-78, agosto de 2002.
- NICHOLS, Bill. **Documentary film and the modernist avant-garde**. In: *Critical Inquiry*. EUA, n.27, p.580-610, verão 2001.
- NINEY, François. **'Je' est un autre**. In: *Images documentaire*. Paris, n 25, p. 32-34, 2° trimestre de 1996.
- _____. **Ma vie ne tient plus qu'à un film**. In: *Images documentaire*. Paris, n 25, 2° trimestre de 1996.

- ODIN, Roger. **As produções familiares de cinema e vídeo na era do vídeo e da televisão.** In: Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, UERJ, n 17, p. 159-171, 1º semestre de 2003.
- ORVELL, Miles. **Documentary and Power: film of interrogation.** In: Film Quarterly. EUA, v. 48, n. 2, p.11-18, inverno 1994-95.
- PADILHA, José. **Sentido e verdade.** In: Cinemais. Rio de Janeiro, n. 36, p. 59-70, outubro/dezembro de 2003.
- PINTO, Guilherme Cunha. **Primoroso: Retrato de Classe, Globo Repórter-Documento.** In: Revista Veja. São Paulo, n.485, p.130-131, 21 de dezembro de 1977;
- PRINS, Harald E.L. **Antropologia visual ou virtual? No deserto de um gênero conturbado.** In: Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, UERJ, n 14, p. 17-34, 1º semestre de 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **Il est arrivé quelque chose au réel.** In: Cahiers du Cinéma. Paris, n.545, p.62-64, abril 2000.
- RIGOLET, Laurent. **Aventuriers en chambre.** In: Télérama. Paris, n. 2861, p. 35-37, 13 a 19 de novembro de 2004.
- ROMAN, Joel. **Privé et public: le broillage télévisuel.** In: Esprit. Paris, n 293, p. 43-52, março-abril 2003.
- ROTH, Laura. **Le zoom, ou l'entrave des corps (Cathy Come Home).** In: Images Documentaire. Paris, p.45 -49, 1º e 2º trimestre 1997.
- SAFATLE, Vladimir. **A vida como reality show.** In: Folha de São Paulo. São Paulo, 29 de fevereiro de 2004. Caderno MAIS!, p. 8-9.
- VATRICAN, Vincent. **Rencontre avec Robert Kramer.** In: Cahiers du Cinéma. Paris, n. 498, p. 85-87, abril 1994.
- VEZIN, Clarisse. **Des lettres filmées: l'expérience du Volcan.** In: Cahiers du Cinéma. Paris, n. 591, p.48, junho 2004.
- WEGG-PROSSER, Victoria. **The archives of Film and Photo League.** In: Sight and Sound. Inglaterra, v. 46, n.4, p.150-151, outono 1977.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS E JORNAIS EM MEIO ELETRÔNICOS:

- AUFDERHEIDE, Pat. **Vernacular Vídeo**. In: Columbia Journalism Review, janeiro-fevereiro de 1995. Disponível em: <http://archives.cjr.org/year/95/1/video.asp>. Acesso em 16/07/2004.
- BRIEN, Geoffrey O'. **Is it all a dream? Fahrenheit 9/11, by Michael Moore**. In: The New York Review of Books, 12 de agosto de 2003. Disponível em <http://www.nybooks.com/articles/17315>. Acesso em 22/07/2004.
- CORNELLIER, Bruno. **La glaneuse et sa caméra, ou la réinscription de la subjectivité par le numérique**. In: Cadrage, julho de 2001. Disponível em: <http://www.cadrage.net/films/glaneursetglaneuse.html>. Acesso em: 23/04/2004.
- GOIFMAN, Kiko. **Projeto 33**. In: No Ponto.com, 12 de outubro de 2001. Disponível em <http://www.no.com.br/revista/secaoparaimpressao/2334>. Acesso em 15/10/2004.
- HENDRIKS, Léah. **An analysis of Found Footages, Strategies in Su Friedrich's *The Ties tha Bind***. In: Offscreen, 30 de setembro de 2003. Disponível em http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/pt1.html. Acesso em 17/04/2004.
- IGNATIEFF, Michael. **The terrorist as auteur**. In: The New York Times, 14 de novembro de 2004. Disponível em <http://www.nytimes.com/2004/11/14/movies/14TERROR.html>. Acesso em 12/12/2004.
- MANDELBAUM, Jacques. **Tapis rouge pour le documentaire**. In: Le Monde, 2 de novembro de 2004. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/web/imprimer.article/0,1.html>. Acesso em 7/11/2004.
- MATTSON, Kevin. **The perils of Michael Moore political criticism in an Age of Entertainment**. In: Dissent Magazine, primavera de 2003. Disponível em <http://www.dissentmagazine.org/minutes/archives/2003/sp03/m> Acesso em 19/03/2004
- MCDONALD, Scott. **Ross McElwee at work**. In: Film Quaterly, verão de 1988. Disponível em: <http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/news/ross/film.html>. Acesso em 7/11/2004.
- MENAND, Louis. **Nanook and me**. In: The New Yorker, 9 de agosto de 2004. Disponível em <http://www.newyorker.com/printable/?criticsatlarge>. Acesso em 11/08/2004.
- ODEH, Omar. **Downsizing Morgan Spurlock: Super Size Me**. In: Bright Lights Film Journal, agosto de 2004. Disponível em <http://www.brightlightsfilm.com/45/supersize.htm>. Acesso em 02/08/2004.

- PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no documentário**. In: Biblioteca on-line de ciências da comunicação, Universidade da Beira Interior, Portugal, 2001. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php.html. Acesso em 17/10/2004.
- PENAFRIA, Manuela & MADAIL, Gonçalo. **O filme documentário em suporte digital**. In: Biblioteca on-line de ciências da comunicação, Universidade da Beira Interior, Portugal, 1999. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php.html. Acesso em 18/10/2004.
- RATNER, Megal. **A memoir of circumstances and substances: My Architect**. In: Bright Lights Film Journal, fevereiro de 2004. Disponível em <http://www.brightlightsfilm.com/43/myarch.html>. Acesso em 11/05/2004.
- RÉGNIER, Isabelle. **‘Tarnation’**: le portrait kaléidoscopique d’une personnalité élatante. In: Le Monde, 9 de novembro de 2004. Disponível em: http://www.lemonde.fr/web/imprimer_article/0,1@2.html. Acesso em 10/11/2004.
- RONSON, Jon. **The egos have landed**. In: Sight and Sound, novembro de 2002. Disponível em http://www.bfi.org.uk/sightandsound/2002_11/feature.html. Acesso em 13/12/2003.
- SALAMON, Julie. **The man who was raised by a movie câmera**. In: The New York Times, 26 de fevereiro de 2004. Disponível em <http://www.nytimes.com/2004/09/26/movies>. Acesso em 26/09/2004.
- SCOT, A.O. **Enter Narci-Cinema**. In: The New York Times, 12 de dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2004/12/12/magazine/12PHENOM.html>. Acesso em 12 de dezembro de 2004.
- STIEGLER, Bernard. **Le désir asphyxia, ou comment l’industrie culturelle détruit l’individu**. In: Le Monde Diplomatique, julho de 2004. Disponível em: <http://www.monde-diplomatique.fr/imprimer/11261/3e145d3cad>. Acesso em: 2/8/2004.
- WILSON, Jake. **Trash and Treasure: The gleaners and I**. In: Senses of cinema, novembro de 2002. Disponível em <http://www.sensesofcinema.com/contents/gleaners.html>. Acesso em 19/10/2004.

ANEXO

ANEXO

REPRESENTAÇÕES DE EXPERIÊNCIAS: outros “modos”

1) Gênese

Bill Nichols não foi o único, nem o primeiro, teórico a admitir formas de classificação para o documentário. Nem o último: quanto mais variado se torna o campo do documentário e maior a quantidade de material teórico disponível, mais interpretações sobre os procedimentos, os códigos éticos e as estratégias de aproximação/representação se multiplicam. É possível identificar em seu sistema de **árvore genealógica**³⁸² ecos de outros trabalhos, anteriores. Formas de sistematização de um fazer para o documentário naturalmente se inscrevem a partir do quadro social onde surgem; reflexo ou consequência, fato é que a manifestação de um esquema de classificação compreende uma revisão do tempo onde o filme é produzido, incluindo seus vícios e virtudes. Da mesma maneira como Nichols desenvolve seus modos (um dando origem ao outro), cada revisão dos sistemas de classificação é feita sob uma retomada de situações anteriores. Um processo que prevê a acumulação positiva de técnicas de aproximação e representação.

Os sistemas de classificação discutidos a seguir, de alguma forma, estão em diálogo com o pensamento de Bill Nichols, o teórico eleito por nós para o fundamento desta dissertação. Ressaltamos que essa escolha tem caráter arbitrário e afetivo, e diz respeito, primeiro, à funcionalidade no processo dessa pesquisa, e, depois, ao predomínio dos modos de Nichols no universo da teoria do documentária³⁸³. Neste trabalho, optamos por comenatar, de forma breve, as idéias de dois teóricos cujos sistema de classificação e percepção da narrativa do documentário encontram repercução e diálogo nos modos estabelecidos por Nichols. Eles são Paul Rotha e Eric Barnouw³⁸⁴. De igual relevância,

³⁸² ‘Ávore genealógica’ é a terminologia utilizada por Bruzzi em ferrenha crítica aos modos de Nichols, que será explicada ainda nesse capítulo.

³⁸³ Existem muito poucas publicações sobre teoria do documentário no Brasil. Bill Nichols foi escolhido por ser 1) o teórico que apresentou a teoria para a pesquisadora da dissertação, e 2) seus modos de representação são extremamente importantes na próprio compreensão do documentário desta que escreve.

³⁸⁴ A principal razão para a escolha de Rotha e Barnouw está ligada ao fato de que ambos concentraram seus estudos num esforço de classificação dos documentários similar ao de Nichols – a partir do agrupamento de filmes que dividem características e técnicas de aproximação/representação semelhantes.

comentaremos o trabalho de Stella Bruzzi, que se coloca em oposição aberta à teoria desenvolvida por Nichols. Bruzzi questiona os modos porque não acredita que as características definidas por Nichols sejam suficientes para confinar um filme em um determinado modo. Para ela, documentários são estruturas cada vez mais ricas e delimitá-los em modos de representação mais limita seus potenciais que enriquece sua compreensão. A principal razão de trazermos estes outros conhecimentos para o trabalho é desobrigar uma leitura dos modos nicholsonianos como um cânone. Os três teóricos escolhidos o foram de forma arbitrária – outras pessoas também criaram seus sistemas de compreensão do documentário³⁸⁵. Uma vez que essa dissertação trata da análise de filmes por um recorte específico, acreditamos que seja eficiente lembrar que existem outras formas de leituras. É, também, uma forma de introduzir o leitor em teorias importantes na história do documentário, mas que poucas vezes são mencionadas nos textos à disposição no país. Nosso interesse no método de Nichols está em sua percepção de uma nova forma de filme em diálogo com determinadas conjunturas e necessidades do mundo contemporâneo.

2) *Paul Rotha*

Paul Rotha se aproximou do cinema primeiro como acadêmico, e teve uma participação ativa na consolidação da escola inglesa de documentários – cujo principal membro é John Grierson. Seu primeiro contato com o documentário aconteceu através das projeções realizadas pela *London Film Society* – uma sociedade de tendências esquerdistas e ideológicas, lugar de onde saiu boa parte do grupo que se solidificou ao redor de John Grierson no *Empire Marketing Board (EMB)* no começo dos anos 30. O **EMB** tinha como principal função a solidificação dos valores do Império Britânico através de ações que deveriam promover trocas entre as diferentes regiões, além de cristalizar uma consciência de **unidade pátria**. Essa perspectiva ia exatamente ao encontro das idéias de Grierson sobre o documentário. Em 1938, ao prefaciar o livro de Paul Rotha, *Documentary Film*, Grierson deixava claro sua intenção ao integrar o **EMB**:

³⁸⁵ Michael Renov, por exemplo, define o documentário a partir da proposta de uma poética. Para Renov, o documentário não pode ser absorvido a partir de suas formas de aproximação ou de representação, mas sim de suas funções: 1) recordar, registrar e preservar; 2) persuadir e promover; 3) analisar e interrogar; 4) expressar (vide bibliografia)

“Houve um tempo em que dizíamos que a virtude especial do filme documentário estava em sua capacidade de cruzar brechas. Nós queremos dizer as brechas entre o cidadão e a comunidade: em termos mais específicos, algumas brechas como as existentes entre a sala de aula e a comunidade, o escritório de pesquisa e a fazenda, a organização moderna e seus membros ou mesmo a organização moderna e as pessoas às quais ela serve. Como muitos, nós estávamos conscientes de uma sensação de falha: a falha em ‘compreender’ o movimento veloz, ainda mais complexo, das forças da sociedade moderna.” (*Apud*: ROTH,1939,pp.7)

Mais adiante, ele revela especificamente sua idéia sobre o documentário, e que vai se solidificar durante os próximos anos como a escola de documentário inglesa:

“Nós tínhamos a idéia de que os princípios de educação deveriam ser modificados para ir ao encontro de uma necessidade urgente de desenvolvimento de novos instrumentos de compreensão. **Nós sugerimos que esses instrumentos deveriam ser, necessariamente, instrumentos dramáticos – uma vez que as medidas acadêmicas e racionais estavam, por sua natureza, falhando em acompanhar o alcance e o comportamento das forças corporativas e vitais em nosso meio. Na utilização documentária do rádio e do filme, nós víamos novas formas de educação da opinião pública em uma democracia**”(Ibidem,pp.7-8).³⁸⁶

Para entender o livro de Roth, é fundamental que se entenda o tipo de documentário que se produzia na época. Grierson dizia aos jovens cineastas que trabalhavam no **EMB** que eles eram antes de qualquer coisa, **propagandistas do Império, só depois, cineastas**. “Arte é um martelo, não um espelho” dizia ele (*Apud*:BARNOUW,1993,p.90). A orientação do fazer documentário de Grierson desenvolvia-se sob essa premissa; entretanto, o conceito de propaganda era desvinculado de uma concepção consumista: os filmes deveriam transmitir mensagens para a formação de uma educação cidadã. O primeiro filme de Grierson, realizado já no **EMB** em 1929 é *Drifters*, um retrato poético do cotidiano em

³⁸⁶ O cinema direto, que surgiu como uma resposta ao modo de fazer documentário consolidado por Grierson – e que até meados dos anos 60 era a forma ‘oficial’ – se opunha especialmente quanto a esse aspecto. O documentarista e professor João Moreira Salles conta a seguinte estória: Robert Drew, um dos principais nomes do cinema direto – descobriu que deveria criar uma nova forma de fazer documentários a partir da constatação de que os filmes desenvolvidos por Grierson eram uma espécie de ‘rádio na TV’ – era possível assisti-los sem olhar para a TV. Drew é um jornalista e essa ainda é uma das características mais criticadas e

mar de um barco de pesca de arenque. A estrutura narrativa do documentário atende menos a uma função poética da representação que à funcionalidade da mensagem: o filme é prolífico em cenas que mostram o funcionamento mecânico do barco, enaltecendo uma potencialidade escondida no movimento de roldanas, motores e hélices³⁸⁷; ao mesmo tempo, a força poética cria uma representação bucólica e rústica da vila dos pescadores situada beira-mar – claramente, o filme procura transmitir uma idéia de conjugação de tradição e progresso. Os filmes do **EMB** também eram atravessados por um espírito ‘esquerdista’, presente na ideologia política que formava o grupo; segundo Harry Watt, “todos os filmes que fazíamos tinham isso, nós estávamos tentando dar uma imagem do trabalhador, distante do tipo ‘eduardiano ou vitoriano’, das atitudes capitalistas” (*Apud*:BARNOUW,1993,p.90). Watt foi um dos nomes mais importantes da escola inglesa, diretor de filmes com lugar estabelecido na história, como *Night Mail* e *North Sea* (1936/38). O ponto de vista do trabalhador também está inscrito em obras importantes, como *Housing Problems*, de 1935 e *Coal Face*, de 1936, onde se percebe também a vitalidade no que diz respeito à utilização de filmes como manifestos. A escola de cinema inglesa se esforçava em direção à produção de uma **subjetividade coletiva e social**, baseada em pequenos fragmentos da sociedade. O **EMB** termina oficialmente em 1934, e o grupo se transfere para o *General Post Office* (a agência oficial dos Correios), criando uma unidade responsável pela produção de filmes de propaganda. Os documentários ali são produzidos a partir de um único tema pré-estabelecido: **a exploração do papel da comunicação na vida moderna**.

Paul Rotha surge como produtor e diretor no rastro do crescimento do grupo de documentaristas ligados à Grierson. Toda essa rica experiência pode ser percebida em *Documentary Film*, escrito em 1939, que se concentra no estabelecimento de uma identificação das origens e procedimentos da realização do filme documentário – além disso, há todo um capítulo reservado para o que podemos considerar uma primeira classificação para essa forma de cinema.

debatidas no jornalismo. O documentário inventado pelo cinema direto procurava equiparar a importância do som e da imagem. Os grifos do texto são da pesquisadora que assina a dissertação.

³⁸⁷ Filmes como *O Homem com a câmera* de Vertov, *The bridge* de Ivens (já mencionados) apontam para um enaltecimento das potencialidades inerentes ao desenvolvimento tecnológico. No caso do filme de Grierson, não se pretende uma ode ao progresso, mas também criar uma conexão entre estes e o Império.

Rotha vai estabelecer um conceito para o documentário a partir de um contraponto dessa forma narrativa em relação àquilo que chamou de *plain pictures of everyday life*. Esses consistem nas formas de registro próprias dos filmes de viagem, da natureza, educacionais e noticiários. Isso diz respeito, escreveu ele, a uma idéia de que o conceito do documentário está **fundamentado na forma**, pressupondo uma organização de um ‘material natural’, “onde a espontaneidade do comportamento natural tem sido reconhecida como uma qualidade cinemática e o som é utilizado mais criativamente que como uma função reprodutiva”(ROTHA,*op.cit.*,p.77). Decerto, uma leitura desse texto hoje soa datada; mas é de uma beleza ‘ingênua’, derivada do frescor daqueles tempos: quando Paul Rotha escreveu esse livro, o documentário ainda era um tipo de cinema bastante novo³⁸⁸ – *Nanook do Norte*, de Robert Flaherty, reconhecido como filme inaugural, fôra exibido em 1922. Toda a produção de documentário analisada é contemporânea do escritor – não existiu um distanciamento crítico, um elemento temporal que separasse a produção dos filmes da escrita do livro. Ele foi escrito sobre e a partir de algo próximo, identificado com o contexto. Rotha reuniu os documentários a partir do estabelecimento de 4 tradições³⁸⁹: **naturalista/romântica, realista/continental, noticiário e propagandista**. Em vez de formas de representação do mundo, inscrições do tempo e do espaço nas narrativas. Acima de tudo, o texto de Rotha não deixa de enfatizar a idéia de que o documentário é **o produto da manipulação do diretor**, e **um produto de características amplamente pessoais** e por isso, complexas – um produto que não cabia nas dimensões da produção de massa.

3) *Eric Barnouw*

Da mesma forma que Nichols e Rotha, Barnouw também estruturou seu estudo sobre o documentário em torno de formas de representação/apresentação do filme. Entretanto, seu trabalho está mais direcionado para a escrita de uma historiografia do documentário – e o resultado é verticalizado como o sistema de Nichols. O estudo de Eric Barnouw envolve

³⁸⁸ Quando afirmamos o caráter de novidade, estamos estabelecendo que o período para maturação de um conceito é ainda muito pequeno. O próprio Flaherty, cujo estilo de documentário diverge bastante daquele idealizado por Grierson, tem participação em alguns trabalhos. Era natural que as metodologias se misturassem. Na verdade, a evolução dos sistemas de classificação passa muito por essa experimentação paralela. Entretanto, esse curto período é riquíssimo na produção de filmes.

³⁸⁹ Uma hipótese para entender a classificação dos documentários em ‘tradições’ está no reconhecimento da proximidade da escrita de Rotha: assim, a produção dessa sistematização pode ser encarada como a criação de

uma quantidade de filmes extremamente maior³⁹⁰ que a de Rotha; envolve também um período muito maior³⁹¹, o que possibilita a criação de aproximações e diálogos mais densos que aqueles que encontramos no livro escrito em 1939. Durante muito tempo, Barnouw, falecido em 2001, foi chefe da seção de filmes da Biblioteca do Congresso americano³⁹²; durante um bom período, encabeçou a divisão de filmes da Universidade de Columbia. *Documentary: a history of the non-fiction film* é resultado de um trabalho realizado nos anos de 1971-72, patrocinado por uma editora e um fundo de pesquisa³⁹³. Durante esse tempo, Barnouw e sua esposa viajaram por 20 países, visitando arquivos de filmes, estúdios e realizando entrevistas com realizadores. Essa pesquisa coincide as origens do documentário àquela do cinema, propriamente dito. Se Rotha estabeleceu como ponto de partida aquele que é tido como o primeiro documentário (*Nanook do Norte*) para delinear as especificidades que vão confeccionar um tipo particular de filme em meio ao crescimento voraz da indústria do cinema de ficção, Barnouw estabeleceu as origens dessa forma de cinema compreendidas nas concepções de análise de movimentos de Muybridge e Marey e no registro instantâneo dos Lumière. Partindo desse ponto, em uma escala descendente, Barnouw escalonou um histórico do gênero a partir das características encontradas e relacionadas a determinados filmes. *Documentary: a history of the non-fiction film* é uma referência clássica; seu trabalho de classificação data de um período mais próximo ao presente, o que necessariamente torna o final do século XX a referência que ilumina a análise de todos os filmes³⁹⁴.

A classificação proposta por Eric Barnouw busca explicar o documentário a partir das diferentes maneiras de engajamento do realizador com seu objeto de filmagem – tratam-se de estratégias, aproximações e interferências, formas polidas de experimentar o mundo com

padrões. Futuramente, Nichols desenvolveria seu trabalho a partir das observações definidas nesses padrões – possivelmente, a idéia de Rotha era organizar o novo gênero.

³⁹⁰ No posfácio, Barnouw informa ter assistido cerca de 700 filmes documentários para a escrita do livro.

³⁹¹ Enquanto Rotha analisou uma produção de pouco mais de 20 anos, Barnouw estende sua pesquisa por uma cobertura sobre quase toda a década.

³⁹² Mais especificamente, 'chief of the Library of Congress's Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division'

³⁹³ A viagem de Barnouw foi possível devido ao patrocínio da *Oxford University Press*, uma licença da Universidade de Columbia e uma bolsa do *JDR 3rd Fund*. Sua visita incluiu conversas com arquivistas, projetionistas e intérpretes. Assistiu uma quantidade monstruosa de documentários, leu *scripts* e examinou fotos em *still*.

³⁹⁴ O que não diminui em nada a importância do livro de Rotha; este está inscrito na história do documentário de uma forma que, dificilmente, Barnouw chegará um dia a estar.

a câmera. Formas que, uma vez sintetizadas em procedimentos, são rotuladas de maneira a ilustrarem a forma de trabalho do realizador. O que facilita a criação de uma identificação dos documentaristas com bravos exploradores, repórteres militantes e cronista do cotidiano, entre outros; todas essas, formas de classificar os modos de aproximação e representação. Em 1974, ano em que Barnouw escreve *Documentary*, são as seguintes características que resumem a forma do documentário para o pesquisador: o **explorador**, o **repórter**, o **pintor**, o **advogado**, o **bisbilhoteiro**, o **promotor**, o **poeta**, o **cronista**, o **divulgador**, o **observador**, o **fatalista** e o **guerrilheiro**.

4) *Stella Bruzzi*

Stella Bruzzi é professora de Filme e Televisão no *Royal Holloway College*, em Londres. Em *New Documentary: a critical introduction*, de 2000, ela realiza uma análise crítica do documentário a partir das influências no campo da imagem contemporânea. Bruzzi se contrapõe abertamente à linha teórica que se cristalizou em torno da história do documentário. Sua pesquisa parte de duras críticas aos trabalhos de alguns dos principais nomes responsáveis pela criação da teoria do filme documentário – entre eles, Michael Renov, Bill Nichols, Brian Winston e Barry Grant. A introdução de *New Documentary* diz o seguinte:

“(...) esse livro estabelece o desenvolvimento de um relacionamento dialético entre filmes de não-ficção mais inovadores e o cânone estabelecido do documentário, e considera as muitas formas onde rígidas classificações do documentário têm sido repetidamente problematizadas.”(BRUZZI,2000,p.2)

Bruzzi parte do princípio de que o conhecimento teórico do documentário ainda está excessivamente voltado para uma problemática do registro como uma forma de **autenticação da realidade**. Segundo a autora, escapa a esse pensamento uma abordagem que identifique os sentidos e origens da tensão que sublinha a negociação entre o real e a representação; grande parte da produção contemporânea está direcionada para essa questão. Essa tensão corresponde, explica ela, à porosidade de fronteiras que têm surgido cada vez com mais força entre a ficção e o documentário.

O estudo desenvolvido pela pesquisadora procura identificar na produção de documentários não apenas os reflexos e os dispositivos inventados por elaborações teóricas passadas, mas traços dos cruzamento de características e influências na maneira como a imagem contemporânea foi, e tem sido, produzida e assimilada. Para a autora, esse tipo de cinema não se desenvolve de forma **verticalizada** – não é apenas uma questão de ‘modos’ que se acumulam e influenciam. O documentário também se desenvolve **horizontalmente**, uma vez que é atravessado pelas formas de relações e elementos que se desenvolvem no próprio mundo. Assim, a produção de documentários, especialmente no que diz respeito à produção contemporânea, é mais que uma síntese de técnicas ou uma questão de autenticidade: é produto do desenvolvimento dos registros em câmeras digitais, transmissões de TV, linguagens de vídeo, das câmeras escondidas e dos *realities shows*.

A opção por trazer o pensamento de Stella Bruzzi para essa dissertação incide sobre suas críticas tecidas ao método de Bill Nichols – dentre todos os citados anteriormente, o mais comentado pela autora. Ela considera a estrutura da **árvore genealógica** dos modos de documentário exclusiva e conservadora, argumentando que essa hierarquia sugere que o documentário contemporâneo é resultado de uma busca crescente pela criação de filme introspectivos, subjetivos e personalizados³⁹⁵. Segundo ela, os modos de Nichols caminham em direção a uma utopia onde, no limite, o último modo representaria um colapso entre a realidade e sua representação. Bruzzi afirma que os documentários não se desenvolveram de forma rígida, num movimento cumulativo-descendente. As inovações formais nesse tipo de cinema estão não apenas expostas a influências dentro de sua própria linha histórica, mas também são atravessadas pelas transformações na forma como a sociedade se relaciona e produz imagens. Os modos de Nichols, para Stella Bruzzi, “impõe um falso desenvolvimento cronológico no que é essencialmente um paradigma teórico” (2000,p.2). Ou seja, a identificação de um filme a partir do conjunto de regras pautado pelos modos é, para Stella, mais uma limitação que uma iluminação na compreensão da proposta do documentário.

Uma das principais oposições que Bruzzi faz à metodologia de Nichols é um estreitamento na compreensão dos filmes em função da compartimentalização de

³⁹⁵ A crítica de Bruzzi aqui incide especialmente no último modo: o documentário performático é, essencialmente, um modo onde a subjetividade é a lógica dominante do conteúdo

características em determinados modos. Para ela, isso leva a documentários heterogêneos serem forçados a coexistirem dentro de uma mesma estrutura. Entretanto, a própria pesquisadora lembra que, em trabalhos mais recentes, o discurso de Bill Nichols sobre os modos reconhece os limites impostos pelo escalonamento de sua metodologia. Ele afirma que os modos determinam a maneira como os filmes representam o mundo, mas não funcionam como uma prisão; “as características de um modo funcionam como *dominantes* num filme: elas dão estrutura ao conjunto.”(NICHOLS,2001,p.100). Nos parece óbvio o reconhecimento de que a estrutura se desenvolveu junto com o tempo, e que o que Nichols chama de **acumulação** corresponde ao somatório de experiências que, por sua vez, leva ao desenvolvimento de novos modos.

Outra ferrrenha crítica de Bruzzi sobre a metodologia de Bill Nichols concerne o estabelecimento do documentário como uma forma narrativa derivada da ficção; o que explicaria a estrutura dos modos a partir de um modelo de **ficção**³⁹⁶: “como se o real nunca pudesse ser autenticamente representado e que qualquer filme, ficção ou documentário, que tentasse capturá-lo estaria fadado a falhar” (*Ibidem*,p.2). Com isso, Bruzzi não quer estabelecer uma dimensão polar entre as duas formas, mas sim identificar o imbricamento de uma na outra. Há um sentido legítimo nas representações, escreve ela, que não devem ser consideradas apenas como uma versão do real – ao contrário, elas jamais vão apagá-lo, ou mesmo se invalidar enquanto representação. Para a pesquisadora, documentários são filmes predicados entre **aspiração e potencial**; são ao mesmo tempo uma autêntica forma de representação do mundo, e a constatação da impossibilidade dessa representação como uma síntese do conjunto. Bruzzi procura afastar-se de uma relação dialética *baziniana* (onde a realidade é compreendida como matéria passível de registro) e *baudrillana* (a realidade compreendida apenas como mais uma imagem) e estabelecer o centro de sua pesquisa nos níveis de porosidade entre imagem e realidade.

Ao definir o documentário performático, a argumentação de Bill Nichols privilegia a evidência do recorte subjetivo no texto como principal forma de identificação. O uso da subjetividade traz, como principal característica, uma maior liberdade na criação da argumentação – em grande parte, essa criação fica evidenciada no uso de um repertório de

³⁹⁶ Em ‘*Introduction to documentary*’, Nichols começa sua classificação dos modos a partir do modelo de ficção de Hollywood, onde a principal característica é a ‘ausência de realidade’. Podemos supor que o teórico está trabalhando a partir de considerações sobre propostas narrativas.

técnicas e elementos emprestados da ficção. O que levou Nichols a identificar a corrosão de fronteiras entre o documentário e a ficção como característica nesse modo de representação. Assim, encontramos nessa porosidade o principal sintoma da subjetividade na qualidade de figura de estilo da linguagem narrativa – um **tratamento subjetivo da realidade**. Bruzzi, por sua vez, aponta essa diluição menos como uma forma de aproximação subjetiva, e mais como uma necessidade de relativização frente às tantas formas como a imagem está presente em nosso cotidiano. Assim, a um tratamento subjetivo, define os novos documentários como um **tratamento fictício da realidade**.

Para Bill Nichols, a criação dos novos modos corresponde a uma revisão essencial em procedimentos que se auto-desgastam através do tempo, criando uma continuidade coerente entre práticas e propostas, articulando uma ligação entre o universo de produção documentária e o mundo. Já para Stella Bruzzi, novos formatos são menos um resultado do acúmulo de métodos que uma forma de contra-discurso que se estabelece em relação ao momento anterior. O que defendemos neste trabalho é que a definição de Nichols está tão relacionada com o desenvolvimento de uma percepção sobre as imagens do mundo quanto a de Bruzzi; entretanto, a forma de descrição dos filmes a partir de suas características (como o faz Nichols) define-se por como uma abordagem formal da teoria. Stella Bruzzi, por sua vez, acredita que o estudo das formas do documentário só tem sentido quando analisado de maneira conjuntural – ou seja, a partir das condições espaço-temporais onde existe.

O que nos levou especificamente à teoria estabelecida por Stella Bruzzi foi um ensaio específico no livro *New Documentary*, chamado *Documentário performático: Barker, Dineen, Broomfield*. Nesse ensaio, Bruzzi analisa a obra desses 3 documentaristas³⁹⁷ a partir de um ponto de vista particular do que julga ser um modelo performático. Entretanto, sua concepção de documentário performático é radicalmente diferente daquela pregada por Nichols. Para Bruzzi, o sentido da performance está ligado ao movimento da incorporação do documentarista na situação filmada, e à auto-consciência da artificialidade na construção de conceitos de **verdade**. Existe nestes filmes, escreve ela, uma relação inversa entre **estilo e autenticidade**: quanto mais amadores, mais credibilidades têm enquanto registro pessoal. O documentário performático, para Bruzzi, está ligado a uma concepção de registro do improvisado, do momento, da ocasião; “o papel que a performance adquire (...) se tornou, em

³⁹⁷ Os documentaristas são Nicholas Barker, Molly Dean e Nick Broomfield .

inúmeras instâncias, não a morte do documentário, mas uma forma crucial de estabelecer credibilidade”(BRUZZI,2000,p.7) . Sua compreensão de subjetividade está diretamente ligada à invenção do diretor enquanto um personagem frente à tela – é a maneira como se refere a Nick Broomfield³⁹⁸ ao comentar sua falsa engenharia de ‘ingenuidade’ como mecanismo de auto-representação do diretor. A questão da autoridade e da existência de uma mediação entre o relacionamento de quem filma e quem é filmado seriam fatores intrínsecos a esses filmes.

Evidentemente, existem diferenças nas concepções de ‘performático’ dos dois pensadores – a começar pelo próprio sentido da palavra. Para Bruzzi, a questão da ‘performance’ está diretamente relacionada à atuação do documentarista frente à câmera – sua própria auto-representação enquanto personagem. Assim, a auto-inscrição substitui um ato de reflexão; os filmes inexoravelmente são construídos a partir de uma teoria; forma e conteúdo não estão necessariamente conectados; pode-se definir este tipo de filme como um **ensaio** sem muitos prejuízos. Por outro lado, para Nichols, a articulação de um conceito de ‘performance’ corresponde ao próprio documentário enquanto criador da situação auto-referenciada. Não somente a incorporação do diretor é fundamental (mesmo que seja uma incorporação ‘evocada’, expressa a partir do uso de elementos fantásticos), mas linguagem, conteúdo, estratégias e ferramentas estão todas em um mesmo nível.

³⁹⁸ A filmografia de Broomfield é marcada por documentários ‘investigativos’, onde a busca do diretor – registrada em primeira pessoa – constitui o assunto principal do filme. Em *New Documentary*, Bruzzi analisa o filme *Driving me crazy* (1988) e *Heidi Fleiss: Hollywood Madam* (1995)