

A vida numa casa de pixels



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
ALUNO: PABLO GONÇALO
ORIENTADOR: DENILSON LOPES



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO DE COMUNICAÇÃO

A vida numa casa de pixels

(documentário e subjetividade no Brasil)

Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins

Dissertação de Mestrado

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes, UFRJ

Banca Examinadora:

Professora Dra. Dácia Ibiapuna, UnB

Professora Dra. Andréa Molfeta, USP

Dissertação defendida em Brasília, 10 de dezembro de 2007

Palavras Chaves: Documentário, Subjetividade, Cinema Brasileiro Contemporâneo, Cultura Digital

Keywords: Documentary, Subject, Brazilian Cinema, Digital

Resumo: Ensaio focado na análise de quatro documentários brasileiros: *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, *Santiago*, *Passaporte Húngaro* e *33*. São filmes de auto-retratos e autobiografias, subjetivos. Os ensaios analisam suas relações com a cultura e a história brasileira assim como suas interfaces com a tecnologia digital.

Abstract: Essay that analyses four brazilian documentaries: *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, *Santiago*, *Passaporte Húngaro* and *33*. They are films of self-portrait, autobiographical and subjectives. These essays analyses their relations with the brazilian culture and history and also their communication with the digital technology.

**Para Carlos, meu pai, por me transmitir a paixão pelos livros;
Para Elza, minha mãe, por me legar a paixão pela escrita;
Para Adriana, meu amor, por nossas paixões, nossos
horizontes.**

Sumário

Agradecimentos	Pg 06
Prefácio	Pg 09
Introdução: A casa invisível, a casa em chamas	Pg 12
Capítulo I: O olho de dentro e o olho de fora	Pg 30
Capítulo II: O (auto)retrato: o espelho e seus reflexos	Pg 52
Capítulo III: A elipse e a pós-memória	Pg 65
Capítulo IV: Os jogos (e as máscaras) da subjetividade	Pg 79
Capítulo V: O 'Eu' que corta, copia e cola	Pg 91

AGRADECIMENTOS

Percalços são comuns nas jornadas que envolvem mestrados, doutorados ou aventuras afins. Confesso que não fugi `a regra, mas acho desnecessário enumerá-los. Seria, creio eu, um pouco enfadonho. Prefiro rememorar os indivíduos que exibiram um sorriso sincero quando, com minha voz trêmula, enunciei as idéias centrais, os primeiros esboços da tese que espalhou-se pelos anos e, agora, dissolve-se entre estas letras, essas páginas, essas folhas.

Lembro de um café alongado, numa tarde de inverno paulistano, uma esquina qualquer em Pinheiros, uma prosa com meu amigo Alexandre Kishimoto. Foi uma tarde decisiva e seu conselho era direto: apostava na importância de um projeto de pesquisa sobre documentários brasileiros de auto-retrato. O Alê, um cinéfilo obcecado por todo fotograma que foi filmado no Brasil, me transmitiu uma certeza que ainda hoje carrego comigo. Sem essa primeira conversa eu não teria o fôlego - e nem a teimosia – para escrever o que escrevi.

Outras inúmeras conversas rondaram meu processo de reflexão, pesquisa e escrita. Lembro das madrugadas a discutir individualidades, subjetividades e brasilidades com Ricardo Domeneck, poeta com quem dividi uma ‘república’ por alguns anos. Seus questionamentos, suas provocações continuam a me acompanhar.

Agradeço ao amigo André Kess, esse antropólogo do inefável, por me indicar a trilha Walter Benjamin entre tragos que varavam albas e crepúsculos. Esses momentos, tão paulistanos, guardo-os com muito carinho.

Meu retorno a Brasília foi temperado por outros belos encontros. Junto ao silêncio adusto do cerrado, passei diversas horas de confabulação teórica (felizmente também compartilhada por outras emoções) com a minha querida Tatiana Ribeiral - a quem ofereço meu fraterno abraço.

George da Guia e Elisa Castro, companheiros fieis, leitores, ouvintes e críticos sinceros. Ambos representam a amizade mais profunda que colhi no meu regresso ao Planalto Central. O mesmo comentário estendo ao William Alves, a Noga Ribeiro e a Lara Amorim. Ainda não compreendi bem o porquê, mas esses candangos sempre apostaram nas minhas idéias. Agradeço pela confiança.

Tive a sorte de aguçar minhas pequenas angústias de tese com a Alice Lanari e o Ciro Marcondes. Mais do que ‘colegas de mestrado’, foram amigos que pude contar em momentos cruciais. Supérfluo dizer que os xeroxs, frases, e-mails, mensagens via msn, livros e filmes que trocamos soaram como fundamentais, pois sou daqueles que aposto mais numa boa conversa de corredor do que nas tais bibliografias obrigatórias. Também agradeço ao Getsmane Silva, outro colega que transmite uma rara paixão pelo gesto ético do documentário.

Aos que participaram da minha banca gostaria de agradecer pela paciência e pela atenção. Sobretudo ao Adalberto Muller e a Andrea Molfeta, que leram-me com seriedade e desprovidos de filtros conceituais estanques. Tenho as anotações dos seus comentários, eles formam tópicos dos roteiros das minhas próximas incursões. Gostaria de deixar registrado meu agradecimento a Dácia Ibiapuna que, além das suas observações sobre minha dissertação, me estimulou a lecionar um curso na graduação. Também lembro do Marcius Freire que, numa rápida passagem por Campinas, me emprestou um livro de Michael Renov e da Consuelo Lins que, num Congresso de Comunicação no Rio de Janeiro, teceu comentários importantes do capítulo em que analiso a obra de Jonas Mekas.

Há um tipo de encontro que não é o da amizade clássica, cotidiana e da mesma geração, mas possui sua singularidade. São interações tácitas que reverberam em influências, sugestões e pontos de vista. Encontros que são iniciados virtualmente, por meio de um diálogo que existe apenas entre o leitor e o autor. Pois tive a oportunidade de prolongar essas 'conversas' em alguns cafés e vinhos com Ismail Xavier, numa dezena de cigarros com Jean-Claude Bernardet, tragados sobre as nuvens do trigésimo andar do Copan, e numa tarde nova iorquina com Robert Stam. Três críticos e pesquisadores de cinema essenciais para a minha formação. Essas conversas me indicaram caminhos e sendas. Foi com elas que tive a certeza de certos conceitos, conversas também imprescindíveis para apontar a fragilidade de algumas formulações.

Essa mesma sensação obtive em meus encontros com Jesus-Martin Barbero, George Yúdice, Hermano Viana, Vladimir Carvalho, Octávio Getino e Fernando Solanas. Foi enorme o meu aprendizado ao ouvi-los. Espero corresponder ao nível dos questionamentos que eles compartilharam comigo.

Gostaria de agradecer ao Humberto Viana, ao Sérgio de Sá e ao Carlos Marcelo, jornalistas e editores que me incentivaram nas críticas escritas sobre filmes que entravam em cartaz. Foi da urgência exigida pela crítica jornalística que certos questionamentos afloraram - com tanta força que alongaram-se por alguns parágrafos e capítulos destas páginas.

Também tive a rara oportunidade de conviver com personalidades incríveis no meu ambiente de trabalho, personalidades com um alto grau de elaboração sobre os problemas da cultura contemporânea. Tenho uma estima muito especial pela amiga Isaura Botelho, que sempre me passou raros ensinamentos da arte da política. Algumas prosas com Paulo Miguez, Cláudio Prado, José Murilo Jr, Lia Calabre, Ernesto Valença, Daniel Pádua, o Duende e Alfredo Manevy me abriram certas portas da percepção, sobretudo no que tange a 'cultura digital'.

Agradeço, com muita consideração, aos colegas que me ajudaram a manter o nível do meu trabalho em momentos difíceis. São eles: Aderbal Jr, Wesley Silva, Andréa Silva, Felipe Ribeiro, Gustavo Cocentino e Lorena Martins.

A força desses encontros me estimulou a driblar, com altivez, os percalços que se impuseram no meu caminho. Foram eles que me ensinaram a desdenhar certos vícios acadêmicos, tão nefastos para quem ainda aposta na ética da convicção.

Por fim, gostaria de tranquilizar os leitores. Estas são minhas poucas linhas autobiográficas. Linhas destoantes de uma dissertação sobre a autobiografia, o auto-retrato e os documentários subjetivos no audiovisual brasileiro. Nas próximas, ensaiarei ao menos alguma objetividade.

PREFACIO

Sobretudo ao leitor desavisado, que sacou este volume ao acaso, numa estante qualquer da Biblioteca da UnB. Ou para o leitor da internet que fez o download desta dissertação no tal banco de teses. Advirto, a ambos, que não encontrarão respostas certas às perguntas que tecei ao longo destas páginas. Tive o intento de prolongá-las e equilibrá-las por toda a leitura – e não, de modo algum, de encerrá-las em definições previsíveis.

Por isso, optei pelo ensaio. Ou melhor, um conjunto de ensaios que articulam-se e complementam-se. Minha escolha refletiu uma forma de aproximar-me do meu objeto e chamar os leitores para compartilharmos lentes, filtros e conceitos provisórios.

Esta dissertação teve como ponto de partida – como um certo pretexto - a análise de quatro documentários brasileiros contemporâneos. São filmes singulares, pois adentram algumas sutilezas das biografias dos seus autores. Tanto *Prisioneiro da Grade de Ferro* como *Passaporte Húngaro*, *Santiago* e *33* são documentários autobiográficos, de auto-retrato, com índices subjetivos. Foi por meio da análise desses filmes que trilhei relações da história do audiovisual brasileiro com diversos aspectos da nossa cultura. Também relembro que estas relações são apenas sugeridas... .

Recomendo que o leitor assista a pelo menos algum desses filmes, inclusive por serem obras instigantes, e possíveis de encontrar em alguma videolocadora. Seria a melhor maneira de se contrapor, ou concordar, às minhas poucas assertivas. A leitura, contudo, não será prejudicada caso não se tenha visto aos filmes.

Há um questionamento que ainda me inquieta e talvez também incomode aos leitores que não viram nenhum dos filmes que analiso. Ele diz respeito ao modo como as mídias e os meios de reprodutibilidade técnica invadiram todos os poros de nossas vidas contemporâneas. Eles, hoje, formatam nossa visão sobre o mundo e as maneiras que buscamos para exprimir, inclusive, alguns sentimentos profundos. Pois os filmes que escolhi nos auxiliam a recompormos o histórico – o fio da meada - dessa entrada da mídia em nossas vidas, assim como já prenunciam um futuro não muito distante das expressões subjetivas no âmbito digital e no terreno do simulacro, das virtualidades.

Os ensaios foram encadeados de uma forma que cada um ecoa no outro e o todo, o conjunto – caso seja possível encontrá-lo – dissolve-se em fragmentos esparsos por parágrafos. Após uma introdução que passa pelos principais conceitos dos documentários performáticos, subjetivos, autobiográficos e de auto-retrato, além de uma primeira genealogia dessas questões no audiovisual brasileiro, parto para cada um dos filmes afim de deslindar algumas possibilidades de interpretação. Há um caminho tácito, um roteiro que passa do filme mais coletivo ao mais individual.

Em *O olho de dentro, o olho de fora* tenho como foco o documentário *O Prisioneiro da Grade de Ferro* de Paulo Sacramento. Como sabemos, ele foi filmado por detentos do complexo Carandiru e oscila entre seus auto-retratos e um documentário com resquícios clássicos. Dele, retiro uma série de relações com o histórico de representações e auto-representações no audiovisual brasileiro. Os testemunhos, a indução à subjetividade, as dificuldades que o contexto do cárcere impele à transmissão das experiências. São estas algumas das questões perpassadas. Trata-se do ensaio onde mergulhei com mais força no abismo genealógico. Possui, enfim, uma alta carga histórica.

No ensaio *O (auto)retrato: o espelho e seus reflexos* tenho meu prisma em *Santiago*, de João Moreira Salles, embora também passeie por *Um filme para Nick*, de Win Wenders, *O Homem Urso*, de Werner Herzog, e o curta *Di-Glauber*, de Glauber Rocha. Saio de auto-representações coletivas e busco auto-retratos espelhados. Por isso, tenho o fenômeno da amizade como um ponto de partida, principalmente por perceber os sofisticados mecanismos de projeção que ela desencadeia. Perscruto, portanto, auto-retratos cujas subjetividades camuflam-se e, harmonicamente, revelam-se em momentos fugazes.

A relação entre a subjetividade, a câmera, sua ontologia, e a história tornou-se o principal pano de fundo para o ensaio *A elipse e a pós-memória*. Nele, interpreto duas obras: *Lost lost lost*, de Jonas Mekas, e *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut. Vejo vários pontos comuns entre ambas. Há a diáspora como um contexto premente; há uma especial relação com o tempo, com a lembrança e seus fragmentos de olvido. Nesse intuito, me aprofundei na relação que a elipse, como um recurso de linguagem, sugere entre os documentários e a história. Suas interações com a memória, por outro lado, e sua dificuldade narrativa, principalmente de reconstrução, me aproximaram do conceito de *pós-memória*. O paralelismo desse ensaio buscou tecer outra comparação: a diferença dos filmes subjetivos feitos em película com os realizados já no contexto do vídeo e do digital.

O quarto ensaio, se seguirmos a ordem cronológica, é dedicado a *33*, de Kiko Goifman, e também perpassa alguns frames de *Tarnation*, de Johnathan Caouette. Mesmo que possa ser lido como o filme mais individual e 'subjetivo' dos brasileiros que abordei, *33* também remete a uma vasta rede lúdica. Por ela me embrenhei justamente para tentar desvendá-la. Esse ensaio poderia ser incrementado e complementado com o filme *Jogo de Cena*, último documentário de Eduardo Coutinho para este ano de 2007. Infelizmente, não tive tempo hábil de realizar essa comparação. Fica a sugestão ao leitor.

Minha dissertação possui um personagem – mais do que uma problemática, que desliza, suavemente, por cada um dos ensaios que apresentei. Não foi por acaso que escolhi documentários realizados no contexto digital. Mais do que um suporte, o digital – eis o personagem, instaura uma linguagem, uma nova forma de representar o mundo e de nele estar. Essas suposições, discretamente tecidas, deságuam em *O Eu que corta, copia e cola*. Há, nele, uma inquietação sobre o devir da auto-representação no ambiente digital. Se hoje, inegavelmente, a máquina perpassa todas as relações humanas, temos que nos perguntar o

que ocorrerá com a representação das almas, dos espíritos ou da mera subjetividade neste admirável mundo novo.

Deixo o leitor a vontade para ler esses ensaios da forma que lhe for conveniente. A ordem sugerida não é rígida e eles, os ensaios, podem ser lidos separadamente ou numa nova disposição, conforme o interesse de cada um. Se me for permitido sugerir uma dica, sugeriria que, por trás de todos os conceitos que apresentarei, pensássemos na câmera e suas possíveis relações com o mundo. Nos documentários que analiso, destaco tanto as narrativas urdidas diretamente para a câmera, no seu exato momento de captação, quanto as linhas que teceram uma expressão subjetiva a partir de seqüências já gravadas, no afã de encontrar algum sentido ainda recôndito sob a magia da imagem. Essas duas formas de lidar com a experiência cinematográfica são bem distintas. Elas fundam outras relações com o tempo, a memória, e o que ainda consideramos documentário, ficção e narrativa.

Por fim, um pedido. Escrever sobre obras audiovisuais sempre perpassa um alto teor descritivo, sobretudo na reconstrução de imagens e seqüências. Esforcei-me para também acompanhar esta característica da crítica. Tenho, no entanto, o vício de escrever escutando-me... Ainda que em silêncio. Ainda que acompanhado de música. Prolongo num som imaginário o sentido que as palavras distendem.

Creio que o senso auditivo é pouco explorado pela crítica cinematográfica. Uma pena, já que o som é uma das linguagens fundamentais do cinema. Do pedido, passo ao convite. Meu apreço pela escrita estaria satisfeito caso as próximas páginas fossem lidas como uma voz que se materializasse por meio destas letras. Seja pelas trilhas que indicarei nos ensaios, seja pelos silêncios de alguns parágrafos, ou pelo ritmo de certos conceitos – gostaria de atingi-los pelos ouvidos.

Boa leitura!

Pirenópolis, dezembro de 2007

A casa invisível, a casa em chamas



1 Cenário de Dogville, de Lars von Trier, imagem de arquivo

Shall we forever resign the pleasure of construction to the carpenter? What does architecture amount to in the experience of the mass men? I never in all my walks came across a man engaged in so simple and natural an occupation as building his house.
(David Thoreau)

O cenário de *Dogville* atrai pela sua singularidade. Não vemos muros, nem paredes delimitando fronteiras entre as residências. Mostra-se, sim, uma vila fictícia, escancaradamente imaginária. Não vemos, contudo, a exuberância que caracteriza os filmes de época e as reconstruções históricas. A aposta de Lars Von Trier, seu diretor, reside no minimalismo. O que se oferece ao espectador são indicações, palavras escritas no chão, riscos de giz que denotam o sentido de limites imaginários, alguns objetos e os figurinos dos personagens. Este cenário, por outro lado, torna-se extremamente confortável para o espectador. Ele amplia o deleite do voyeurismo, já que a visão do todo, do conjunto de *Dogville* só pode ser captada por quem não está dentro, para aquele que não mora na pacata cidade.

Embora *Dogville* retrate uma comunidade que viveu nas primeiras décadas do século XX, ele é anacrônico, pois insinua algumas características contemporâneas. O modo como os outros são vistos, a importância que a visibilidade adquire para os sujeitos e a relação íntima que os indivíduos contemporâneos possuem com o meios de reprodutibilidade técnica parecem latentes à concepção desse cenário. Se fosse possível inserir câmeras dentro das casas, como as de vigilância que acompanham a vida de tantos habitantes dos apartamentos das metrópole; se fosse permitido transmitir imagens do mundo externo ou mesmo um diálogo de fotografias e palavras entre anônimos – teríamos algo bem próximo do que vivemos hoje. O cenário de *Dogville* nos mostra um pouco da relação entre interioridade e exterioridade, entre o que vemos e como nos mostramos, sem nos vermos.

A ausência de muros, paredes e portas, no entanto, nos induz ao modo como nos mostramos, como somos vistos e vemos os outros. Atualmente podemos ver o mundo e nos mostrarmos para esse mesmo mundo a partir das imagens técnicas. São duas janelas, duas maneiras distintas do indivíduo se relacionar com as imagens¹.

Basta lembrar das câmeras que nos observam, do modo como observamos os outros – tantos anônimos que tratamos com tanta intimidade. Os *reality shows*, por exemplo, estabelecem uma conexão direta: de casa para casa, de lar para lar, e a presença da câmera dissolvem-se nesse olho que soa onisciente.

Um documentário brasileiro contemporâneo como *Edifício Máster*, de Eduardo Coutinho, parece evidenciar e concretizar essa imaginária *Dogville* digital e contemporânea. O filme, contudo, busca pela singularidade dos indivíduos, entrevistas diretas que tentam flagrar uma subjetividade escamoteada pelo excesso dos meios de comunicação que nos circundam.

¹ Não é por acaso que *Dogville*, e boa parte da obra de Lars Von Trier, são marcadas pela emergência da linguagem digital. Desde o manifesto *Dogma* até a sua última fase o que acompanhamos é uma certa tendência de buscar novas formas de lidar com a imagem a partir desse suporte.

Dogville nos evidencia novas formas de murarmos e revelarmos nossa sociabilidade, nossa visibilidade, o que tornamos subjetivo, privado, entre paredes frágeis, o que tornamos público. A presença das realidades e virtualidades dos meios de comunicação embrenharam-se com tanta força pela vida contemporânea que tornaram-se invisíveis, esfumaçaram-se.

É justamente a partir da articulação entre mídia, interioridade e exterioridade dos indivíduos contemporâneos que, nesta dissertação, analisaremos quatro documentários brasileiros sob uma concepção de autobiografia e auto-retrato – filmes com marcas subjetivas. Lançamos a hipótese que *Santiago*, de João Moreira Salles, *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, de Paulo Sacramento, *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, e *33*, de Kiko Goifman, são documentários que podem levantar consideráveis questões acerca do modo como indivíduos imersos no contexto cultural brasileiro lidam com a linguagem audiovisual. Abordaremos a relação com tal linguagem no sentido mais íntimo, como uma forma de apreender, interagir, e re-apresentar o mundo, o real que lhes circunda.

Investigaremos as sutilezas históricas que levam tais indivíduos, os autores e os personagens dos nossos filmes, a registrarem suas vidas com uma câmera na mão, como partes de seus corpos, a organizar tais imagens e editá-las para imprimirem e expressarem uma pequena narrativa de suas subjetividades. Embora os filmes escolhidos estejam circunscritos ao contexto das últimas décadas, achamos necessário remeter a uma breve genealogia da relação entre a história do audiovisual com o individualismo no Brasil e o modo como culminaram nas expressões das subjetividades, seja as de linguagem (do eu com relação ao mundo), seja as reflexivas (do eu com relação a si próprio). Ao longo dessa dissertação, oscilaremos entre referências gerais da história do audiovisual no mundo e suas repercussões no audiovisual brasileiro, e sua interação com a história, com a cultura brasileira. A genealogia torna-se uma investida que revela novas formas de continuidade histórica. Ela saltará de bitolas, suporte, gêneros e autores os mais diversos para compreender um pouco melhor as mudanças no comportamento e na expressão audiovisual nos últimos tempos.

Pode-se, rapidamente, esboçar um ponto de inversão, a uma inflexão da história dos meios de comunicação. Desde a revolução tecnológica que permitiu leveza e agilidade aos equipamentos de som e `as câmeras (com a difusão das bitolas 16mm e super 8), entre o final dos anos cinqüenta e início dos sessenta, a linguagem audiovisual tonrou-se acessível `aqueles que não necessariamente estavam vinculados aos grandes esquemas da produção cinematográfica. Tais inovações foram imprescindíveis ao surgimento do cinema moderno e `as correntes estéticas como a *nouvelle vague*, o cinema direto e o cinema novo. O cinema, finalmente, saía dos estúdios, saía `as ruas²

Também alcançava as casas e os lares mais remotos. Intensifica-se, nesse mesmo momento de inflexão, a importância do gênero dos filmes de família. Há um boom de produções amadoras e de filmes de viagens a partir de meados da década de cinqüenta que

². MANEVY, (2006)

demonstram claramente a transformação da linguagem audiovisual numa efetiva possibilidade de escrita cotidiana. Um livro dos dias urdido entre imagens e sons.

Essa reflexão remete a algo análogo `as mudanças históricas iniciadas pelo surgimento da imprensa, por Gutenberg³, em que a escrita como linguagem deixa e abandona os muros dos sábios medievais e universaliza-se⁴. Quando os indivíduos contemporâneos começam a ter acesso `as mídias audiovisuais como uma forma de percepção do mundo e de intervenção do real percebemos uma mesma força expressiva que atravessa as cercas das grandes produtoras e distribuidoras⁵– uma força que alcança o indivíduo, forma o homem comum. Trata-se, enfim, de uma revolução nas possibilidades expressivas que não está restrita aos meios audiovisuais e ecoa entre outras áreas de expressão e pensamento. Torna-se turva e confusa, aliás, a tradicional fronteira das linguagens artísticas.

Aos poucos, a comunicação deixa de ser apenas voltadas `as massas e se aproxima de valores que concernem coerência ao individualismo. Emerge uma época bem distinta da propaganda de estados totalitários que caracterizou o período histórico das guerras mundiais, e da ressaca pós-guerra, o período que teve Gobbels, o cinema de Leni Riefensthal e a teoria da indústria cultural da escola de Frankfurt como principais marcos.

Remete-se `a chamada *Era de Ouro*, segundo a classificação de Eric Hobsbawm, em que o consumo engendra estilos de vida e transforma-se, histórica e sociologicamente, numa atividade cultural central, atrelada aos ideais da felicidade, desenvolvimento e bem-estar. É o consumo quem abre as primeiras fendas ao capitalismo tardio e aos preceitos pós-modernos⁶.

Os meios de 'reprodutibilidade técnica', desde tal mudança histórica, não ficam mais exclusivamente restritos aos editores de revista, aos produtores de rádio e cinema. Elas transformam-se em aparelhos do cotidiano. Em termos históricos, basta acompanhar a trajetória da linguagem audiovisual do início do século XX aos nossos dias. Do cinema `a TV; do vídeo ao contemporâneo *youtube: broadcast your self* e `as futuras mídias de celulares, vemos uma drástica reconfiguração da esfera pública `a privada. Ou melhor, um profundo entrelaçamento entre ambas esferas. A mudança não é apenas tecnológica. A linguagem audiovisual, nesse último século, deixou de ser uma atividade estreitamente pública para adentrar diversos nichos privados, íntimos e pautar as imaginações de crianças, adolescentes, homens, velhos, e mulheres. As mídias, as tvs e revistas não são meras visitas das salas de famílias, mas habitantes, companhias do dia a dia que induzem a comentários e opiniões. Orientam as conversas do café da manhã `a sala de jantar,

³ MACLUHAN (1972)

⁴ ECO, (2006)

⁵ Algo muito próximo ocorreu com a literatura após a invenção da imprensa. Ela se dissemina e revisita os seus padrões de linguagem.

⁶ HOBBSAWN (2001); JAMESON (2004)

Surgem interações em que os contextos culturais exercitam mediações com os meios⁷. Ou melhor, um suporte ou uma forma de linguagem é extremamente sensível às peculiaridades de um contexto cultural, e constantemente revisto por essa importante variável. Uma relação, como veremos no contexto brasileiro, em que as comunidades interagem a partir de concepções imaginárias – de si, do outro, dos outros vistos em imagens – concepções identitárias que forjam a noção de bem comum.

Esses meios de reprodutibilidade técnica, na instalação de tal guinada histórica, tornam-se caseiros, amadores e imperfeitos. Eles pautam de modo determinante boa parte das artes contemporâneas, sobretudo nas suas buscas por novas linguagens. Inundam as artes plásticas com fotografias, como é o caso da *pop art* e tornam sombria a fronteira entre a imagem plástica e a imagem fotográfica⁸. Impulsionam movimentos *undergrounds* e brincam ironicamente com a indústria cultural.

Tal movimento torna-se cristalino nas obras de Andy Warhol. Quando já incita a uma provocação frente ao impacto da indústria cultural no cotidiano da sociedade norte-americana. O dia a dia das imagens – um bombardeio cinematográfico, audiovisual – é levemente desconstruído. A reprodutibilidade, escancarada. E o papel do artista é visto como uma autômato imprescindível à produção estética do auge da era industrial.

Paulatinamente, os meios de reprodutibilidade técnica transformam-se num fluxo incessante que permeiam as principais atividades dos indivíduos metropolitanos. Os filmes do próprio Warhol são exemplos do encontro contemporâneo entre vida, arte e fluxo dos meios de reprodutibilidade técnica.⁹ Eles duram dezenas de horas. Quando registram o *empire state* e mostram um homem dormindo, com seu filme *sleep* (1963), representam a tal ansia pela apreensão do fluxo da vida, pois as imagens técnicas transformam-se em partes das vidas dos indivíduos.

Embora lenta, a consequência do fluxo da imagem na sociedade pós-moderna leva a um paradoxo: o que não adquire visibilidade midiática padece de falta de existência. Ou, segundo a celebre frase de Warhol, todo o indivíduo terá os seus quinze minutos de fama. Anseio esse tão bem explorado pelos programas de auditório das rádios e Tvs, ansiedade essa hoje levada ao paroxismo pelos *reality shows*.

A música erudita revoluciona-se ao incorporar as possibilidades da mesa de edição¹⁰. Torna-se também fluida e incessante, como as experiências das performances que negam a presença dos palcos e buscam a confusão com transeuntes e os mais comuns cidadãos – algumas vertentes da música erudita chegam a eliminar a importância do músico, do instrumento e do instrumentista. Sobretudo a música eletrônica, que aglutina uma centralidade do papel do compositor, das determinações do autor. Todos os conceitos

⁷ BARBERO (2003). O autor ressalta a influência dos meios massivos na formação das culturas nacionais, sobretudo nos casos da América Latina.

⁸ DUBOIS (1993)

⁹ FOUACULT (1993) O conceito de estética da existência pode ser transposto para compreendermos os entrelaçamentos de arte, ética e vida.

¹⁰ BOULEZ (2002)

clássicos da música, como nota, escrita, partitura, tempo e performance, passam por uma profunda crise. Desde tal revolução tecnológica e estética – e o caso das fitas magnéticas é exemplar, os meios de reprodutibilidade técnica tornam-se um ponto de partida. Eles neutralizam o átomo eletrônico da criatividade musical.

Essas mudanças históricas reivindicam outros paradigmas teóricos. Os conceitos de indústria cultural da Escola de Frankfurt tornam-se insuficientes para elucidar as conseqüências dessas mudanças. Embora coadunem o modo de produção e circulação de mercadorias simbólicas no auge do capitalismo, eles não percebem os meios de reprodutibilidade técnica como elementos positivos, elementos formadores de indivíduos, como articuladores da cultura local com os movimentos globais¹¹. Quando os ouvintes e os espectadores deixam, histórica e teoricamente, de serem considerados passivos ou meros receptores e tornam-se eles próprios constituídos por essas partículas que ecoam das sendas da ‘indústria cultural’ – é preciso buscar novos paradigmas conceituais.

Pouco a pouco, os meios de reprodutibilidade técnica tornam-se ‘naturais’. Constituem uma das primeiras e mais imediatas relações do indivíduo com o mundo. Seja na concepção de tempo ou na abstração espacial, na primeva geografia e infantil, a Tv transforma e influencia profundamente a percepção dos indivíduos no mundo. Consolida-se como espaço privilegiado, lúdico, da esfera pública. Ela instala-se como um dos principais elementos do espaço privado.

Talvez a fronteira entre o mundo externo e o interno torna-se pouco nítida.¹² A TV e o rádio, nesse sentido, são mais que membros e elementos comuns a todas as famílias. Eles transformam-se nas principais janelas que insistem em mostrar qual é o mundo ‘lá fora’.

A rica história dos meios audiovisuais durante o século XX nos leva a uma descentralização do conceito de cinema. Uma descentralização necessária ao nosso objeto. Não podemos compreender o fenômeno das autobiografias e dos auto-retratos contemporâneos se considerarmos unicamente as manifestações cinematográficas oficiais; ou seja, os filmes lançados semanalmente pelas grandes distribuidoras, ou mesmo aqueles que possuem uma circulação restrita aos cinemas de rua e aos shoppings. Não os desconsideramos, obviamente. Mas interessa-nos a interações desses filmes com outras manifestações audiovisuais dos indivíduos. Encararemos o audiovisual como um fluxo de imagens e sons (de diversas proveniências, que geram uma cacofonia simbólica), como meios de reprodutibilidade técnica caseiros e cotidianos cuja linguagem cinematográfica clássica torna-se o principal paradigma.

Talvez estejamos vivendo hoje, no campo do cinema, o que há séculos ocorre no campo literário. Aos poucos, o cinema incorpora a responsabilidade de elaborar o cânone da linguagem audiovisual. Assim como a ‘alta literatura’, é ele quem pauta os rumos estéticos e as principais questões do audiovisual contemporâneo. Essa tendência fica evidente no papel

¹¹ BARBERO (2002); CANCLINI (1997)

¹² SENNET (1974); RIESMAN (2000). Do declínio do homem público `a multidão solitária a mídia desempenha um notável papel histórico.

desempenhado pelos principais festivais internacionais de cinema (como são os casos de Veneza, Cannes e Sundance) onde os filmes selecionados e premiados trazem questões que, direta ou indiretamente, influenciarão cineastas do mundo a fora. Tal centralidade, contudo, não impede, sequer abafa, as outras manifestações audiovisuais, que muitas vezes passam `as margens do renomados festivais internacionais.

Lembremos, uma vez mais, da literatura. Nem todas as formas de escrita almejam ou pretendem a consolidação e o reconhecimento dos julgamentos literários. O mesmo ocorre no campo do audiovisual. Nem sempre filmar significa a busca por por ambições de cineasta. Filma-se, hoje, como outrora escrevia-se. Nos muros, nos guardanapos, nos bilhetes e nas cartas empolgadas. Interessa-nos essa convivência cotidiana com a imagem, como um fluxo incessante muito mais vinculada aos espaços privados e íntimos dos indivíduos contemporâneos. E o cinema, talvez, represente as principais referências de vocabulário, citações e caminhos gramaticais.

Atualmente, o audiovisual permite que investiguemos manifestações paralelas e convergentes, que convivem e se influenciam mais do que se separam, que interagem de uma maneira autônoma e distinta dos conceitos dos acadêmicos, dos pequenos cânones dos críticos e das caixinhas dos burocratas ou gerentes de marketing responsáveis pelo financiamento cinematográfico. A revolução do vídeo foi fundamental para tamanha (e saudável) confusão. Segundo Raymond Bellour, o vídeo encontra-se numa classificação intermediária¹³ em relação ao cinema e `a televisão. Sobretudo nos seus desdobramentos da vídeo-arte, quando é operado por passagens e atravessa os limites da fotografia, da pintura e do cinema. Também impele a novos espaços sociais. Nem público, nem privado, ele consolida-se como *entre-imagens*.

As revoluções da vídeo-arte não significam somente um campo quente de renovação e inquietação da linguagem audiovisual, a despeito da nobreza cinematográfica que respeita os cânones da época clássica, mas também uma forma caseira, independente e individual de realização. Artistas como Bill Viola, Stan Brakhage e Jonas Mekas, como veremos com mais detalhes, representam casos exemplares do modo como o cinema pode engendrar e conotar formas `as experiências vividas.

Do experimentalismo, passamos `a estética da experiência, `a busca por outras formas de narrativas incitadas pelos meios de reprodutibilidade técnica. É com o conceito de experiência, retirado, aliás, do seio da obra de Walter Benjamin¹⁴, que compreenderemos um pouco mais a dinâmica entre a impressão e expressão da subjetividade com os meios de comunicação contemporâneos no contexto histórico brasileiro.

Focaremos, a partir de tal conceito, a relação entre a *Erlebnis* (experiência vivida) e a *Erfahrung* (experiência coletiva)¹⁵. Como se as mídias audiovisuais pudessem articular o complexo elo do sujeito com a história. Das pequenas autobiografias audiovisuais e

¹³ BELLOUR (1997)

¹⁴ BENJAMIM (1986)

¹⁵ Idem

narrativas com os grandes 'movimentos' cronológicos, perceberemos a emergência de novas formas de elaboração e transmissão da experiência. São elas que analisaremos.

É a experiência dos presos do documentário *Prisioneiros da Grade de Ferro (auto-retratos)* que nos suscitará questões sobre a auto-representação, e suas repercussões políticas, no mundo contemporâneo. Enfatizaremos as implicações estéticas, históricas e éticas do fato do diretor Paulo Sacramento passar a câmera para alguns 'subalternos' que estavam encarcerados, cumprindo pena no Carandiru. A experiência do presídio, e seus dilemas, será cotejada como o tipo de subjetividade que tal ambiente compele. Paralelamente, analisaremos os modos como as imagens circulam nesses espaços de reclusão, especialmente na arquitetura do presídio. Como em *Prisioneiros da Grade de Ferro (auto-retratos)* não podemos falar de casa, mas de moradias forçadas, teremos que conotar essas experiências como casos confinados, onde a relação do indivíduo com mundo desafia os ardis da pena carcerária.

São as formulações e transmissões da experiência que perpassam a íntima relação entre João Moreira Salles e o mordomo da sua família em *Santiago* que conformarão o objeto do segundo capítulo. Esse documentário elucida as memórias e as experiências compartilhadas, além das diversas projeções possíveis entre o documentarista e seu personagem. *Santiago* é permeado pela imagem inconsciente de uma casa abandonada, uma casa cujo passado ainda ecoa como uma recordação fundamental `a formação do diretor.

O documentário *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, será lido a partir da elaboração da experiência da memória dos antepassados da diretora e da sua busca pelo posicionamento simbólico da nacionalidade dentro dos dilemas do mundo contemporâneo. Temas como a diáspora, os ardis das identidades nacionais, e a elaboração de si a partir da memória alheia serão norteadores de nossa abordagem. Nesse capítulo, também faremos uma comparação com o filme *lost lost lost* de Jonas Mekas, por compreender que, além de compartilharem experiências de diásporas, ambos os filmes podem atentar sobre as alterações sofridas na linguagem audiovisual nas últimas quatro décadas. Ambos os filmes, por serem urdidos sob o signo da diáspora, tecem uma experiência da dispersão da noção de casa. Um dispersão onde a relação entre a moradia e o exílio torna-se constante, sem fronteiras nacionais, mas prenhe de inquietações individuais.

33 de Kiko Goifman talvez seja o mais radical dos filmes com índice subjetivo que analisaremos. Por tecer referências ao gênero policial, e por dialogar com a grande mídia, tal documentário nos impelirá a um desfecho sobre o modo como o *eu* se constrói e se dissolve nesses filmes. Ele nos permitirá a síntese das principais questões previamente desenvolvidas quando nos questionarmos acerca dos filmes autobiográficos e de auto-retrato enquanto forma. 33 também remete a uma moradia interrompida – trata-se do tabu da adoção – e tenta imaginar uma nova forma de estar no mundo. A partir de uma experiência lúdica, de um jogo que tenta imaginar e vislumbrar outras maneiras, outras possibilidades éticas para o sujeito contemporâneo.

Nesses quatro filmes, o narrar das experiências individuais, íntimas, subjetivas e pessoais adquirem uma moldura estética, histórica e existencial. Não são, obviamente, meros relatos individuais e cotidianos, pois a experiência só se consolida e ganha expressividade quando alcança a organização e reflexão cronológica – sempre a posteriori. Cada um desses filmes suscitará um campo de perguntas e investigações específicas, em que passaremos por diversas mídias (como os jornais, os programas de Tv, videoclips), alguns suportes (como o super 8, 16mm, vídeo, Dvd) e linguagens específicas (como a pintura, a literatura o cinema de ficção, o documentário). Cada filme nos levará a aspectos distintos da realidade e cultura midiática brasileira.

Será sob o foco da relação dos meios de reprodutibilidade técnica com a experiência desse indivíduo que poderemos jogar um pouco de luz na dinâmica entre o sujeito e a história. Simultaneamente à interpretação desses filmes, teceremos uma investigação sobre a relação entre as tecnologias, os suportes audiovisuais e suas conformações das possibilidades expressivas. Não por acaso, os quatro documentários que nos guiarão foram concebidos sob a égide do suporte digital.

Temos a hipótese de que a linguagem digital induz às expressões subjetivas. Talvez por serem de fácil acesso ou encontrarem uma esfera pública específica para interagirem – a internet. Talvez por acentuarem o fluxo das imagens audiovisuais com uma incrível autonomia, desconfiamos que as possibilidades digitais tendem a aproximar os indivíduos da realização de documentários autobiográficos e de auto-retrato.

O filósofo Vilém Flusser afirmava que a máquina fotográfica já contém em si todas as possibilidades de expressão¹⁶. Trata-se da sua caixa-preta. Mesmo que beirando ao infinito, e como uma análise combinatória, as imagens fotográficas nascem pré-determinadas e previsíveis. O fotógrafo, provoca Flusser, seria um autômato dos engenheiros que conceberam a máquina. Haveria, portanto, uma sobreposição das concepções de hardware (engenheiros) frente às de software (fotógrafo). Uma sobreposição que acompanharia não apenas as máquinas fotográficas, mas todas as fabricações industriais que almejam conceber instrumentos expressivos.

O capitalismo tardio ou contemporâneo, por outro lado, é exímio em desenvolver produtos de consumo que servem de artefatos à individualidade. Os walkmans, celulares, I-pods, e Personal Computers (Pcs) são alguns exemplos. O uso e o consumo individual desses produtos estão na fonte de concepções dos seus engenheiros. Assim como na máquina fotográfica, não há como escapar dessa lógica previamente elaborada. Talvez não seja um completo disparate afirmar os usuários e consumidores desses produtos como autômatos de seus projetos iniciais.

Nossa hipótese sugere que a lógica digital, enquanto hardware, impele às expressões subjetivas. Dos PCs passamos aos computadores conectados (CCs) onde a interatividade ganha possibilidades inéditas. Embora devamos ressaltar os inúmeros blogs e

¹⁶ FLUSSER (2002)

fotologs que marcam o momento contemporâneo. Eles indicam como o formato digital capta, reflete, e amplia o anseio das expressões subjetivas.

Talvez as câmeras digitais ganhem uma conotação específica ou mesmo intensifiquem as expressões subjetivas. É uma hipótese. Talvez o próprio digital tenda a individualizar o consumo dos seus produtos – é outra hipótese.

Flusser lembrava que somente os artistas que quebrassem as lógicas pré-determinadas das máquinas expressivas podiam subvertê-las – e encontrarem a singularidade estética. É, de certa forma, o que fazia o artista coreano Nam June Paik, quando interfere nos sinais de transmissão de televisão. Ele desconstrói a finalidade da máquina e busca modos de expressão que não estavam nela contidos ou programados.

As câmeras digitais que passaram pelas mãos de Eduardo Coutinho, pela montagem de João Moreira Sales, pelos prisioneiros do Carandiru, por Kogut e Goifman impelem mais do que uma subjetividade programática. Esses filmes nos convidam para um campo analítico fecundo, em que as questões da reprodução ou subversão da lógica digital serão constantemente enfrentadas.

O 'EU' entre autores e sujeitos

Em *F for Fake* (1974), o falso documentário de Orson Welles, há uma brincadeira com a farsa da autoria dos artistas modernos e contemporâneos. O filme escancara os valores de veracidade que conferem uma certa áurea de autenticidade para os artistas. Clifford Irving, protagonista do documentário de Welles, é um falsificador de quadros de pintores famosos como Matisse e Picasso. Suas reproduções são tão perfeitas que enganam curadores e especialistas e são vendidas por cifras milionárias.

Welles identifica-se com o seu personagem. Por detrás da aparência de verdade há o desvelo dos mecanismos de ilusão, que talvez singularizem boa parte dos artistas modernos. Um dos momentos mais interessantes do filme está no questionamento sobre o que seria arte, estilo ou individualidade. Welles lembra da beleza das igrejas góticas, cujos autores eram anônimos e erguiam pedras sublimes para enaltecerem suas crenças religiosas. O argumento de Welles, no entanto, aponta para o completo entrelaçamento do autor, artista, a originalidade e a estética - entrelaçamentos que não ocorriam naquela época. Tal entrelaçamento, como veremos, é moderno, contemporâneo e possui profundas conseqüências.

Na história da literatura a valorização da originalidade do autor é recente. Há séculos a cópia e a imitação não eram considerados crimes, como hoje o são. Ao contrário, a própria *Poética* de Aristóteles via a imitação como um valor inicial da produção estética. Homero não precisou inventar os mitos que narra. Seu valor como artista é oriundo do modo como dispõe, organiza e narra os mitos. O mesmo ocorre com Shakespeare e Camões. As estórias que os notabilizaram já foram contadas, escritas e narradas inúmeras vezes. Apenas com eles, no entanto, ganham um formato grandiloquente.

Foi na época moderna, após a áurea do gênio do artista desenvolvido pelo romantismo, e a entrada em cena do romance que associaram ao escritor – ao autor, portanto – o total parentesco entre a originalidade de estilo, de temática, do enredo, da criação de personagens. Paulatinamente, a sua assinatura torna-se um valor simbólico, mercadológico e social¹⁷.

Foram Roland Barthes e alguns autores pós-estruturalistas que desconstruíram o papel do autor moderno:

O autor é uma personagem moderna; produzida sem dúvida por nossa sociedade, na medida em que, ao sair da Idade Média com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'. BARTHES (2000, 66)

O filme de Orson Welles compreende perfeitamente a equação entre a autoria e a individualidade. Insere, contudo, o paradoxo da insistência da autoria num mundo em que a cópia, a perda da 'aura' e o total advento da reprodutibilidade técnica tornam-se predominantes. Irving, o seu personagem, talvez seja um dos artistas que melhor aproveita esse movimento; e, cinicamente, brinca com ele.

Brota um contra-senso. O valor da originalidade aumenta na medida em que as cópias e as reproduções das obras de arte, por meio de fotos, por exemplo, ganham uma imensa difusão. A figura do autor adquire reconhecimento legal que passa a regular o mercado de compra e vendas. Os *copyrights* e os direitos autorais são exemplos claros da relação entre artistas, autores e *marchands*.

A história do cinema, por sua vez, sofreu uma profunda influência dessa discussão. Sobretudo no advento da *nouvelle vague* e a notória política dos autores. Bazin, Truffaut, Langlois, Godard e outros célebres críticos elegeram a figura do diretor como o elemento central da criação cinematográfica. Eles foram responsáveis pela difusão do primeiro cânone de diretores da história do cinema. A política dos autores, contudo, também pregava a não separação entre o diretor, o roteirista e o produtor do filme. O autor, como numa atitude de poder, deveria negar veementemente a predominância da figura do produtor que reinava nas grandes empresas audiovisuais. O autor cinematográfico, por esse viés, sempre estará em constante peleja com o teor industrial inerente à sua expressão artística.

¹⁷ Um movimento análogo ocorre na história da música erudita ocidental. Na época barroca havia um espaço nas partituras, pautado pela linha de baixo, para o improviso do músico na performance – era o *baixo contínuo*. Tratava-se de momento de interação artística entre o compositor e o músico. O movimento romântico, no entanto, exacerbou a importância do compositor que, numa cadência progressiva, extirpou a importância estética da performance. Chegando, em alguns casos da música eletrônica do século XX, a retirá-lo completamente do âmbito musical.

A centralidade do diretor aos valores da autoria cinematográfica, portanto, foi uma herança da *nouvelle vague*. Uma herança imprescindível para compreendermos os filmes autobiográficos e de auto-retrato, já que neles o autor e diretor tornam-se explícitos, ganham outras máscaras, ou mesmo deixam que as máscaras pendem para o lado e mostrem outras partes do rosto do autor, do diretor e do personagem.

Linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como 'eu' outra coisa não é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um sujeito, não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para sustentar a linguagem, isto é, exauri-la. BARTHES (2000)

A afirmação de Barthes evidencia boa parte do teatro das representações subjetivas. Seu principal inimigo nesse ensaio, contudo, são os pesquisadores da literatura que possuem o costume de cotejarem a interpretação da obra com a biografia dos autores. Devemos transpor tal problemática para o nosso objeto: as autobiografias e os auto-retratos. Como interpreta-los se deveríamos, segundo Barthes, matar o autor? Como focar única e exclusivamente nos textos e na linguagem autobiográfica?

Essas questões adquirem outras dimensões quando transpostas ao campo do cinema. Sobretudo o dos documentários autobiográficos em que o discernimento entre a pessoa e o sujeito tornam-se turvos, já que os documentários possuem uma alta carga de ilusão de verdade.

Para Phillippe Lejeune, a autobiografia literária é caracterizada pelo encontro e o jogo entre o autor, o personagem e o narrador. Há inúmeras disposições possíveis dessa tríade¹⁸. Nem sempre, por exemplo, o 'eu narrativo' se identifica com o personagem principal e nem por isso, a obra deixa de ser autobiográfica. A enunciação, a identidade e a referência das figuras do autor, narrador e personagem é que configurarão as especificidades do estilo autobiográfico.

Para Lejeune, contudo, a autobiografia precisa ser explícita e clara para que o estilo da sua narrativa torne-se perceptível. É o que ele chama de *pacto autobiográfico*, onde a figura do leitor ganha preponderância. Caso o autor não discursar sobre a sua identidade com o personagem e o narrador, os aspectos autobiográficos estarão fora da obra e serão vinculados à biografia do escritor, justamente o que evitava Roland Barthes.

O leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações em que é feita a escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é

¹⁸ LEJEUNE (1996)

apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços em que é construído o escrito. BARTHES (2000)

Ao centrarmos o pacto autobiográfico nos leitores (e espectadores audiovisuais) estaremos intuindo sobre formas de interação – um encontro – entre a subjetividade do autor com aquela dos seus destinatários. Enfatizaremos o interacionismo simbólico dessa relação em que o jogo de máscaras entre o ‘eu’ do autor, seu personagem e sua narrativa convidam, ludicamente, ao compartilhar virtual das experiências com o leitor e/ou o espectador.

A subjetividade na história do audiovisual e dos documentários brasileiros

As figuras dos personagens e do narrador nos filmes documentários possuem inúmeras peculiaridades. São incontáveis os documentários que buscam o ‘retrato’ de personalidades públicas, famosas, reconhecidas ou grande *status* social. De certa forma, eles substituíram os retratos pintados, cujos bustos de grande figuras públicas alcançavam o simbólico da posteridade.

A história do audiovisual e do documentário brasileiro contou com uma profusão de documentários de celebridades. Se lembrarmos dos cinejornais feitos pelo Departamento de Imagem e Propaganda (DIP) do Estado Novo, veremos um exercício em retratar Getúlio Vargas como um líder popular. O personagem e o retrato do estadista mesclam-se e com tal dinâmica, funda-se um imaginário nacional.

A figura do escritor, inicialmente, intrigou os retratos realizados pelos cineastas brasileiros. Filmes como *O Poeta do Castelo* (1959) e *O Mestre de Apipucos* (1959), ambos de Joaquim Pedro de Andrade são exemplos. Neles, o objeto principal é o registro de escritores que influenciaram o modernismo brasileiro, além de uma interpretação sobre o Brasil, que talvez despertasse mais interesse a Joaquim Pedro.

Há, por outro lado, uma parca realização de retratos de personalidades reconhecidas na história do documentário brasileiro. A própria obra de Joaquim Pedro de Andrade elucida uma vocação em compreender o ‘outro’, uma certa ânsia por um exercício de alteridade. Depois da ficção *Couro de Gato* (1961), Joaquim Pedro filma *Garrincha, a alegria do povo* (1962) em que o personagem retratado é uma figura popular, alguém do povo.

Como muitos dos documentários dessa época, é a narração em *off* que chama a atenção para os aspectos de quem é retratado. Ela indica as características do personagem, discorre sobre a realidade brasileira, e afirma ser o futebol o ópio do povo. A afirmação soa irônica aos espectadores, mas revela uma característica desses filmes documentários da década de sessenta que recuperam alguns estilos dos anos anteriores.

Primeiramente, a busca por lugares e figuras exóticas que pautou não apenas o início do documentário brasileiro, mas as primeiras décadas do gênero no mundo. Num íntimo entrelaçamento com a história etnográfica, os documentários forjaram uma maneira de conhecer, classificar, registrar e dominar os outros.

Refiro-me aqui aos filmes de expedição de Silvino Santos, como *No Paiz das Amazonas* (1922) e os documentários que resultaram do acompanhamento das expedições Rondon feitos por Thomaz Reis.¹⁹ É a descoberta do outro, a partir de um país imaginário, que pauta a inquietação desses cineastas.

É com Humberto Mauro, no entanto, que o documentário brasileiro elabora um primeiro encontro entre retrato de anônimos, narrativa educacional e projeto nacionalista. Mauro realizou 357 curtas documentários, como filmes encomendados pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) da era Vargas. Havia, nos seus filmes, uma predominância de temas científicos, uma preferência pelo perfil de vultos brasileiros além de incursões na cultura popular e no folclore. Altamente influenciado pelos ideais de John Grierson, onde os filmes deveriam orientar os valores nacionais, Mauro fundou a coleção brasileiras que tentava legar às futuras gerações as principais tradições brasileiras.

Essas características, em alguma medida, se mantêm e se reconfiguram com os documentários do cinema novo. Este período é fortemente marcado pela busca de compreensão do *outro de classe*; ou seja, a busca da alteridade passa a ser vista no interior da sociedade. Calcada, contudo, nas distinções de classe, em filmes realizados por indivíduos originários da classe média que buscam compreender o povo, a classe operária, e impeli-los à revolução social²⁰.

Mas é a emergência do modelo sociológico – presentes em documentários como *Maioria Absoluta*, *Viramundo*, *Subterrâneos do futebol e passe livre* - que configura peculiaridade aos filmes da época e mostra a própria distância entre as classes. Ele se transfigura na *voz over* que confere unidade aos argumentos dos documentários e impõe valores àqueles que retrata. O modelo sociológico torna mesmo cristalino alguns preconceitos:

Ora o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, e elabora-las como forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolve-las então ao povo, gerando assim consciência nele. BERNARDET (2003)

Ocorre, nesse caso, algo próximo ao orientalismo decifrado por Edward Said. Ao tentarem retratar os 'outros de classe' tais documentários dizem mais das perguntas e anseios dos seus realizadores do que daquelas realidades que almejavam retratar.

Onipresente, a visão do cineasta não propicia muito espaço àqueles que retrata. Segundo Bernardet, são os filmes que explicitam a *voz do cineasta* os primeiros que se afastam dessa característica. Realizações como *Lavrador*, *Indústria* e *Congo* colocam em

¹⁹ LABAKI (2006)

xeque a pretensa objetividade do documentarista e mostram a força dos argumentos e dos pontos de vista do cineasta.

É, contudo, com o filme *Jardim Nova Bahia* de Aloysio Raulino que temos uma primeira relação direta entre o cineasta e o retratado. Nesse filme, Raulino entrega a câmera a Deutrudes Carlos Rocha e radicaliza as diferenças de classes a partir de seu posicionamento ético.

Este é o ponto limite. Buscando a voz do outro, tentando que se erga o outro – que é objeto no modelo sociológico – negando-se a se afirmar sujeito diante do outro-objeto, questionando a sua posição de cineasta, este (Raulino) entrega a sua câmera ao outro²¹. BERNARDET (2003, 34)

Deutrudes filma cenas cotidianas nas praias de santos, na estação do Brás, nas ruas. Não há imagens de trabalho, como ocorre nos filmes de modelo sociológico. Ao contrário, os elementos de lazer são os enfatizados.

Jardim Nova Bahia é um filme central no nosso projeto. Primeiramente, porque representa o gesto primordial de possibilidades de mudanças éticas e narrativas, na relação entre cineasta e retratado na história do audiovisual brasileiro. Pode-se afirmar que ele beira a um filme autobiográfico, na medida em que o exercício do diretor é o de se anular e deixar claro ao espectador as vozes de quem retrata. O objetivo do filme só não é totalmente contemplado por motivos técnicos, já que Deutrudes, o personagem do filme não dominava os equipamentos – sobretudo o manejo de câmeras - para a realização do documentário.

Aloysio Raulino, num segundo momento – quase quarenta anos após *Jardim Nova Bahia*, torna-se uma figura central para a realização do projeto *Prisioneiro da Grade de Ferro* (2003). Foi ele quem ministrou algumas das oficinas da linguagem audiovisual aos detentos do carandiru, que teceram os seus auto-retratos. Com uma diferença crucial – tônica e temporal – entre os dois filmes: havia no *Prisioneiro* incríveis vantagens do formato das câmeras digitais.

O filme de Raulino também evidencia a ‘crise da representação’ que permeou boa parte da discussão acerca dos documentários daquele período. Em *Moi, un noir* e em *Jaguar*, Jean Rouch já buscava outras formas de inserção como diretor para reproduzir o fluxo narrativo dos seus personagens. São filmes reflexivos no sentido em que evidenciam os meandros da feitura cinematográfica. São, por outro lado, filmes em que a figura do cineasta começa a entrar em quadro, nas narrativas e a interferir ética e politicamente na realidade que retrata.

No cinema brasileiro temos o enigmático *Di-Glauber* de Glauber Rocha em que as figuras do diretor e do retratado - do morto - se confundem completamente. Glauber se

projeta em Di Cavalcanti e nele se inspira para compreender e subverter um pouco da 'cultura nacional'.

Por hora, é preciso enfatizar que a esmagadora maioria dos documentários brasileiros possuem uma preocupação com o espaço público, por questões nacionais que negligenciam os problemas subjetivos e individuais. Foram, no entanto, a emergência do super 8mm e da vídeo-arte os principais focos de filmes experimentais e subjetivos no Brasil. Mesmo tendo iniciado e se consolidado com as experiências plásticas, ele não deixou de trazer elementos fundamentais para a disseminação de uma cultura da câmera com o sujeito.

Principalmente nos anos oitenta, quando toda uma geração foi formada a partir do vídeo, e numa tentativa de interagir com a televisão. Grupos como *olhar eletrônico* e *grupo tudo* são alguns exemplos do ensaio de transmitir as experiências em vídeo para a linguagem da televisão²². Um dos maiores exemplos são justamente a consolidação dos programas *Armação Ilimitada* (1985 / 1988) e *Tv Pirata* (1988 1990).

Não é mero acaso que três dos quatro diretores que analisaremos nesta dissertação tiveram a linguagem de vídeo como *début*. Sandra Kogut, João Moreira Salles e Kiko Goifman realizaram alguns curtas experimentais se utilizando da liberdade que a linguagem do vídeo convidava. Eles já ensaiavam um entrelaçamento da câmera com a subjetividade.

É no corpo, contudo, que percebemos melhor essa interação. Do vídeo *Marca Registrada* (1975), de Letícia Parente, até *Time Capsule*, de Eduardo Kac, a relação com corpo do artista e sua imagem parece passar do analógico para o digital. No primeiro filme, a diretora costura no seu pé a expressão *Made In Brazil*, numa atitude performática do corpo. O segundo filme, por sua vez, realiza a inserção de um ship no tornozelo do artista e capta imagens de 24 horas de perambulação.... .

A TV brasileira entre o público e o privado

A esfera do privado, por outro lado, foi pautada pela maciça presença da televisão nos lares do Brasil. Sobretudo a partir da interação da população com as telenovelas que, desde a década de sessenta, projetavam valores da classe média do Rio e de São Paulo para todo o território. Angustias individuais, valores de consumo, problemas com o amor, o casamento e a ascensão social são algumas das temáticas que pautaram o conteúdo das telenovelas brasileiras.

Pode-se afirmar que a cultura audiovisual no Brasil foi totalmente disseminada pelas telenovelas. E talvez seja este produto que melhor mesclou o ambiente privado e o público com a linguagem audiovisual.

A televisão se constituiu em veículo privilegiado da imaginação nacional, capaz de propiciar a expressão de dramas privados

²² MACHADO (2007)

em termos públicos e dramas públicos em termos privados ¹
HAMBURGER,(1998, 458)

Outro ponto que devemos reter das telenovelas brasileiras diz respeito ao seu alto grau de interatividade. As torcidas por personagens, seu aspecto aberto, que herdou do folhetim, e o apelo melodramático galvanizam as emoções do espectador e inserem as discussões das novelas pelos poros do cotidiano.

A vivência cotidiana das novelas diárias por mais de trinta anos propiciou a participação indireta de espectadores e renunciou os programas interativos e reality shows que capturam a imaginação contemporânea. HAMBURGER,(1998, 486)

No abismo entre as apreensões e representações públicas e privadas do audiovisual brasileiro perambulam os nossos sujeitos e autores, que realizam os filmes autobiográficos. Veremos, como em cada filme analisado, a linguagem audiovisual recupera e transfigura as tradições do documentário e da telenovela. Também inserem novas influências audiovisuais, desencadeadas pelo advento do digital e por outras revoluções eletrônicas.

Da esfera privada, da presença da televisão na sala de tantos lares brasileiros, podemos volta a vislumbrar o imaginário que a noção de casa suscita. Sintomaticamente, todos os filmes que analisamos possuem uma intrínseca relação de conflito com o sentido da casa. São diretores e personagens deslocados ou levemente traumatizados. Seja na moradia forçada que impele o presídio, na casa abandonada que paira em *Santiago*, na diáspora que está por detrás dos movimentos de Sandra Kogut ou pelo tabu da adoção que problematiza e resignifica a casa que acolheu Kiko Goifman. Não são apenas problemas familiares, mas modos de estar no mundo que colocam-se em xeque. Modos que a câmera convida a vislumbrar outras maneiras de significá-los.

Há diversos caminhos, inúmeras sendas para trilhar-se este caminhos. Mesmo que seu imperativo nos seja imposto, com poucas escolhas, seu trilhar tem um passado histórico (e um rumo análogo).

Em *Sacrifício*, de Andrei Tarkovsky, um forte plano seqüência, ao final do filme, evidencia um pouco desses imperativos. Mostra-se, em mais de dez minutos sem corte, a casa da infância do protagonista. O fogo a abraça, e, mesmo aterrorizante, a imagem é curiosamente bela. A casa passa por um incêndio, fica em chamas, e acompanhamos o desespero do protagonista ao perceber que ela desaparecerá.

Os filmes autobiográficos que analisaremos não celebram alegrias, nem se perdem em angústias vãs. Seus autores foram impelidos por incômodos reais, que sacudiam seus fígados. Incômodos que possuem um chão histórico comum e evidenciam os ardis da individualidade e da identidade no contexto contemporâneo.

A imagem de uma casa em chamas, por seu desespero natural, talvez traduza um pouco da agonia de alguns dos diretores e personagens que acompanharemos nessas páginas.



1. O olho de dentro e o olho de fora



2 Imagem do Filme, *O Prisioneiro da Grade de Ferro*.

Ratatatá, mais um metrô vai passar.
Com gente de bem, apressada, católica.
Lendo jornal, satisfeita, hipócrita.
Com raiva por dentro, a caminho do Centro.
Olhando pra cá, curiosos, é lógico.
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
quanto seu celular, seu computador (...)
Mas quem vai acreditar no meu depoimento?
Dia 3 de outubro, diário de um detento
(Mano Brown)

Se há uma marca distintiva, uma singularidade em *O Prisioneiro da Grade de Ferro* (*auto-retratos*) é sua opção narrativa pela alternância e imbricação entre o olhar interno – o ponto de vista dos detentos do Carandiru – com o olhar externo – o discurso sobre esses mesmos detentos. Não é por acaso que em alguns momentos o documentário esbarre numa narrativa oficial, quase institucional. Sobretudo nos trechos em que os presidiários apresentam-se com seus números de protocolos, os funcionários são entrevistados e mostram-se planos gerais sobre o Carandiru intercalados por letreiros que conotam um tom de verdade `a narrativa.

Quando procura-se uma outra voz, distinta, tem-se, paralela e harmonicamente, o contato com tomadas amadoras, turvas, confusas, subjetivas, fugazes e parciais – como seriam as incertezas de um olhar interno. Talvez haja uma contradição intrínseca nesta obra que tornou-se um marco para o documentário brasileiro contemporâneo. É por essa contradição, ou por sua hipótese, que percorreremos esse ensaio.

O início do filme apresenta uma das principais evidências dessa oscilação narrativa. Ao reverter, em câmera lenta, as cenas da implosão que ocorrera em 2001 e deixara do Carandiru cacos de sua memória, fragmentos esparsos ao vento, o diretor Paulo Sacramento convida o espectador para um retorno `as experiências dos 175 mil indivíduos que passaram boa parte de suas vidas entre aqueles pavilhões. Um retorno, em parte, narrado por alguns desses detentos, em primeira pessoa, com câmeras manejadas por eles mesmos. A história, na cadência da implosão pelo avesso, possui tanto uma perspectiva de conjunto, de ‘plano geral’ e cotejamento ao contexto do discurso oficial sobre o Carandiru, quanto de investigação sobre o modo como foi introjetada, vivida e experimentada por alguns desses sujeitos, os detentos que, no filme, tecem seus auto-retratos.

Essa contraposição de discursos torna-se extremamente fecunda ao recuperamos o imaginário social e brasileiro que circundou o Carandiru desde da trágica chacina dos 111 presos em 1991 até a ressaca simbólica causada pela sua implosão. As imagens e significados veiculados pela mídia sobre esse tipo de episódio são notáveis. Os presos, afinal, só ganham visibilidade quando mortos. Sempre mudos, mesmo quando esboçam uma organização política. Suas imagens são silentes, suas representações escamoteadas. A cobertura midiática do cárcere reitera um espaço de criminosos e indivíduos que já nasceram talhados para uma cadeira elétrica camuflada, por hora não legalizada.

Usemos um pouco da nossa memória. Alguns anos após a eclosão da chacina estrearam uma série de lançamentos da indústria cultural brasileira sobre o episódio. Os dois principais estão entrelaçados. O best-seller *Estação Carandiru*, do médico Drauzio Varella foi adaptado para o cinema e transformou-se no filme *Carandiru*, dirigido por Hector Babenco, e distribuído pela Warner. Tornou-se um dos principais recordes de bilheteria do cinema brasileiro. Em alguma medida, o que outrora fora trágico transmutava-se em espetáculo²³.

²³ Há uma certa tentação em contrapor *Carandiru* com *O Prisioneiro*. Tenho a opinião, contudo, que tal comparação seria inócua, já que ocorre um inevitável abismo entre o formato e a recepção da ficção e do documentário. O problema da comparação seria lidarmos com um maniqueísmo rasteiro. Cada um

Além dessa transformação da dor dos outros em *blockbusters* e *best-sellers*, toda a cobertura midiática e os demais lançamentos da indústria cultural elucidam um pouco da tradição brasileira de *falar sobre* o outro. Uma tradição que deve ser recuperada e desconstruída. No campo audiovisual, na história do documentário brasileiro e das novelas podemos perceber uma série de recursos de linguagem, de estereótipos, maneiras de classificar e lidar com o *outro de classe*²⁴ que foram configurados ao longo das últimas décadas. São eles que chamamos como *O olho de fora*.

Esse discurso *sobre o outro*, contudo, não ocorre sem reverberação, tampouco ausente de uma contraposição enfática. Em muitas ocasiões, até mesmo esse discurso midiático é traduzido, decodificado ou contraposto por outras visões culturais, comunitárias e subjetivas. É o caso do clip *Diário de um Detento* dirigido por Mauricio Eça e Marcelo Corpani que entrava no ar, via MTV, em 1997. A música e o clip do grupo de rap Racionais Mcs elucidavam uma voz interior, uma voz de um sujeito que realmente viveu a experiência do presídio, a passagem pela Casa de Detenção. Uma voz que ruminava a experiência do massacre dos 111. As imagens do cotidiano, exibidas pelo clipe, com jogos, vendas de cigarro, rodas de capoeira e partidas de futebol evidenciam homens 'comuns'. Homens que, embora criminosos, sobreviviam no 'inferno'. As métricas de Mano Brown, autor da música, poetizam as fraquezas desses homens. Elas enfatizam o medo, a angústia, e a raiva de estar ali, como sentimentos que permeiam o seu diário, ou mesmo o dia a dia de quem passara pelo Carandiru.

Essa voz interior possui ecos na busca por uma auto-representação que permeou a história audiovisual e midiática no Brasil. Nossa análise, portanto, deverá percorrer e auxiliar a interpretação do filme de Paulo Sacramento, quando esses pontos de vista internos serão lidos como testemunhos audiovisuais. Ela se encontrará na seção *O olho de dentro* e terá o papel de nos esclarecer um pouco dos dilemas éticos, estéticos e políticos que perpassam toda auto-representação de sujeitos coletivos.

A última parte deste capítulo estará atenta a um ator que paira implícito, discreto, quase invisível na dinâmica entre a representação e a auto-representação. Trata-se do mediador e do intermediário cultural²⁵. Embora atuando nos bastidores, ele tem um papel central na aproximação e no distanciamento que muda, constantemente, os significados de ver o 'outro' e as possibilidades do 'outro' mostrar-se a partir da linguagem audiovisual. Trata-se dos significados submersos nas máscaras da mediação. Esta seção, intitulada *Olhares compartilhados e auto-retratos induzidos*, terá como foco principal a análise das

desses filmes movimenta tradições distintas da representação brasileira. São elas o foco da minha análise.

²⁴ BERNARDET(2003). Esse conceito, de certa forma, mescla a noção de alteridade e classe social. Ele aborda o discurso e o olhar formado por diretores que retratam indivíduos que não são da sua classe.

²⁵ FEATHERSTONE (2003)

oficinas de imagens populares que, desde a década de oitenta, tornaram-se características da relação entre o intermediário cultural e o *outro de classe*²⁶.

É pela imagem que *O Prisioneiro da Grade de Ferro* explicita sua alternância de pontos de vista. São recorrentes, no processo de montagem, a complementaridade das cenas que mostram os detentos filmando e, logo em seguida, as imagens que foram filmadas por eles mesmos. Num misto entre o que é visto e o que se vê. De um olhar onisciente e um ponto de vista individual. As subjetividades, a partir do exagero desse recurso, tornam-se coletivas. Importam tanto as referências de quem filmou como os resultados sensoriais das imagens.

Precisamos, por outro lado, lembrar que os detentos resguardam uma relação peculiar com o universo e os significados da imagem. Em parte por estarem forçados a um exílio interno, forçados, dentro de sua própria 'terra'; em parte pelas imagens condensarem seu principal – e quase único – modo de interação com o mundo além muros. As fotos, cenas de revistas e as transmissões de Tvs são elementos de interação cotidiana, significados que convivem com suas angústias e os seus silêncios. O afastamento e o exílio, portanto, têm como contraponto a interação diária com imagens virtuais, intocáveis, fetichizadas²⁷.

Lá fora. É uma expressão recorrente de quem é entrevistado nos pequenos documentários que compõem o conjunto de *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. A expressão evoca o imaginário sobre o mundo que está além das grades do Carandiru. Mais; ela conota uma relação de tempo e espaço, de realidade e imaginação. Podemos afirmar que os detentos convivem com os fluxos das *paisagens midiáticas*, conforme a definição do antropólogo indiano Arjun Appadurai:

..uma série de elementos (tais como personagens, enredos e formas textuais), dos quais podem ser formados scripts imaginarias baseadas no próprio ambiente dos espectadores que vivem em outros ambientes. Esses scripts podem e realmente ficam desagregados em conjuntos complexos de metáforas por meio das quais as pessoas levam a sua vida, uma vez que contribuem para narrativas do 'outro' e protonarrativas de vidas possíveis, de fantasias que podem se transformar em preâmbulos ao desejo de aquisição e de movimento.¹
APPADURAI (1999, 316)

Talvez essas paisagens midiáticas sejam a maior janela para o mundo que é ofertada aos detentos. Isto os colocaria numa posição delicada. O ambiente externo e as vidas imaginarias dos seus cotidianos ganham luzes e sombras nessas paisagens midiáticas,

²⁶ O *outro de classe* é um conceito utilizado por Jean-Claude Bernardet (2003), ele explora as formas como a classe média anulava-se ao retratar o que chamava de povo.

²⁷ As imagens de mulheres nuas espalhadas pelo presídio são um dos símbolos que reforçam esse viés fetichizado de relação dos presos com a imagem. Elas concretizam algo que não podem tocar, que, devido ao regime da exclusão, não fazem parte do cotidiano do preso.

tornam-se companhias. São formadoras, inclusive, de seus repertórios de referências audiovisuais.

Os presos, contudo, também se cercam por uma miríade de imagens produzidas por eles mesmos. São desenhos, fotografias, pinturas de paredes, tatuagens, ícones religiosos, rabiscos que tentam vocalizar e expressar algo. Das imagens mostradas pelo filme, vale a pena salientar a importância que as paisagens, as figuras naturais com campos ermos, adquirem no imaginário de alguns detentos. São os casos de Adilson, que desenha montanhas entre nuvens por meio de canetas bic, e de Marcos, o 'cabelo', que mostra uma foto de uma colina; uma foto, como ele mesmo diz, que só faria sentido para quem está na cadeia. Das paisagens midiáticas – do mundo que chega fetichizado – passamos `as paisagens almeçadas – imagens proibidas, distantes, intocáveis.

A alternância narrativa de *O Prisioneiro da Grade de Ferro* repercute em diversos níveis. Camadas que envolvem os paradoxos da circulação, interação e expressão de imagens e símbolos no ambiente do Carandiru. As imagens por trás dos muros, que chegam via satélite e os signos do mundo provenientes de diversas outras fontes da indústria cultural. As imagens que tentam evocar o contexto do Carandiru, o rap que canta-o e fixa-o numa forma narrativa que se comunica com o imaginário da periferia de todo o país.

De certa forma, o olho que está fora das grades é o do vigia. Enquanto o olho de dentro é cerceado; suas evocações terão que transgredir ou sublimar as grades que tolhem sua interação com o mundo. Há, no entanto, uma relação entre ambos. Quem olha, vigia e pune exerce um discurso sobre o que podemos chamar de *subalterno*²⁸. Este, por sua vez, é observado, classificado, sob a égide do olhar que vigia, e reencaminhado `a normalidade. Características que nos levam a um dos principais efeitos do panóptico, conceito cunhado por Foucault:

Cada um em seu lugar, está bem trancado em sua cela de onde é visto de frente pelo vigia (...). É visto mas não vê (...). A multidão, massa, compacta, local de múltiplas trocas, individualidades que se fundem, efeito coletivo, é abolida em proveito de uma coleção de individualidades separadas (...). uma solidão seqüestrada e olhada. (...) Bentham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. Visível: sem cessar, o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado, mas deve ter certeza de que sempre pode vê-lo(...). O panóptico é uma máquina de dissociar o par ver - ser visto : no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto. FOUCAULT (2005, 173)

A alternância dos pontos de vista de *Prisioneiro da Grade de Ferro* não é casual. Ela possui uma íntima relação, uma afinidade ontológica com os princípios das prisões modernas elucidado por Foucault. São eles que revelam os ardis da auto-representação, as dificuldades da construção de auto-retratos. Afinal, que tipo de individualidade e subjetividade é permitida e conquistada pelos detentos? Quais são as características da

²⁸ BEVERLEY (2004)

experiência do cárcere? Ou melhor, do Carandiru? São narráveis? De que forma? São históricas? Como o fato de passar as câmeras aos detentos lida, enfim, com o histórico brasileiro dos estereótipos audiovisuais e com as formas de subvertê-lo?

O olho de fora

*O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como o dono do olhar do espectador*²⁹ (Laura Mulvey,).

Embora circunscrita ao contexto do olhar masculino, esta epígrafe elucida e esclarece as formas como poderes consolidados formatam o olhar, o prazer visual e o voyeurismo no fenômeno cinematográfico. Com um leve e minucioso desvio, poderíamos deslocar esse conceito para o campo dos estereótipos que circundam os presidiários e os detentos. Seja no modo como são vistos e aparecem entre as imagens técnicas e reproduzíveis, seja na forma como essas imagens conectam os conceitos morais e seus inevitáveis preconceitos.

Poderíamos, caso encontrássemos material suficiente para a análise da representação midiática dos detentos. Tal frustração nos leva a outro pequeno desvio, outra sedução metodológica. Ao invés de buscarmos pela representação e o olhar midiático sobre os detentos, o que mostrou-se inviável, focaremos na vasta história da representação audiovisual do *negros* no Brasil. O motivo? Nada além que uma fria e estonteante estatística: 80% da população carcerária no Brasil é classificada como negra³⁰... .

Pois bem, quando desbravamos a história do negro no cinema podemos destacar três momentos distintos. Há, primeiramente, uma completa invisibilidade nos filmes realizados ainda no início dos anos cinqüenta. Atores e personagens negros, até esse período, apareciam apenas em situações esparsas e inconstantes. Nessas obras, o discurso apresentado pelos diretores de cinema, um pouco antes do advento do sonoro, retirava o protagonismo do negro na luta pela sua liberdade, na busca pela sua emancipação; velava o espírito guerreiro das inúmeras revoltas contra o regime escravocrata que rondaram nosso período colonial e monárquico³¹. Havia, nessas primeiras representações sobre este *outro de classe* – e *outro de cor*³², uma visão extremamente paternalista da condição do negro, sobretudo na produção de documentários oficiais realizados pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), sob a batuta de Humberto Mauro. Nesses filmes, os negros aparecem como se fossem incapazes de qualquer iniciativa histórica³³.

²⁹ IN: XAVIER, ORG (1983)

³⁰ RODRIGUES (1988)

³¹ Espírito esse que só aparecera em esparsas obras e quando surgia vinha embrenhado de tons pejorativos.

³² A expressão *outro de classe* é oriunda da obra de BERNARDET(2003)

³³ RODRIGUES (1988, 36): “Produção do Instituto Nacional de Cinema Educativo durante o Estado Novo, o **Despertar da Redentora** (Filme de Humberto Mauro, 1942) é quase transparente ao transmitir sua mensagem oficial, ingênua, paternalista e reacionária. Segundo ela, o negro nada fez para emancipar-se, sua liberdade é um ato de magnanimidade da raça branca.”³³

Esta ausência de protagonismo obteve novas matizes e foi incorporada de uma forma inusitada, prenhe de sutilezas, a partir da busca do *Cinema Novo* pela representação do universo cultural dos negros. Mesmo como tema e assunto, a figura do negro aparece vinculada ao folclore, ao exótico. Desde o documentário *Aruanda*, de Linduarte Noronha, certos curta-metragens de *Cinco vezes Favela*, passando pelo retrato *Garrincha, a alegria do Povo*, de Joaquim Pedro de Andrade, até *Barravento*, de Glauber Rocha, esses filmes – e cineastas – buscaram na ‘temática’ negra alguns elementos para deslindar aspectos da realidade brasileira.

Há, sem dúvida, uma primeira aproximação entre realizadores brancos e os ardis dos representados, do outro lado, pelo viés do tal ‘outro de classe’, da face outra do outro de cor. Atores negros tornam-se protagonistas, indivíduos negros emergem como personagens principais de documentários, ganham retratos dignos, obtêm abordagens respeitadas. Podemos afirmar que é nessa época que o negro ganha um mínimo de visibilidade cinematográfica – uma visibilidade inserida numa dinâmica temática – e é este o segundo momento de configuração histórica da representação dos negros no audiovisual brasileiro.

Há, por outro lado, neste mesmo *cinema novo*, um distanciamento que leva a uma relação muito especial entre o intermediário cultural e o ‘outro de classe’. Não por acaso, o negro aparece como um dos problemas da nação brasileira e sempre vinculado ‘a alienação e ‘a irresponsabilidade’³⁴. Se as obras em película optam por evidenciar a imagem do negro, não o fornecem, em contraposição, uma voz política. Esse diagnóstico é válido sobretudo nos documentários, onde a voz sociológica, que esquematiza uma relação entre os ‘cineastas e o povo’, insere a temática negra como um dos elementos do problema do subdesenvolvimento brasileiro. No caso dos documentários brasileiros da década de sessenta ocorre uma sobreposição de poder. A voz *over* desses documentários, numa postura prepotente, sociológica, está acima, em outro nível hierárquico, daqueles que são entrevistados. Elas são a *voz da experiência*³⁵:

A postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação ‘a experiência. Justifica, e mais: torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar a partir de sua superfície BERNARDET (2003, 18).

O terceiro momento da história da representação do negro no audiovisual brasileiro está diretamente vinculado ‘as telenovelas. Sobretudo por ser óbvio que as escolhas estéticas das telenovelas – e de todo o conjunto da indústria cultural brasileira – tinham o padrão euro-americano como principal referência, como único paradigma racial:

³⁴ RODRIGUES (1988)

A existência de uma representação afro-descendente estereotipada, deformada e que está presente nos diferentes produtos da comunicação de massa. Essas representações, por sua vez, influem na construção de imagens que os brancos fazem do negro e que estes acabam por fazer de si mesmo.

ARAUJO (2000, 12)

A ideologia do branqueamento, o mito da democracia racial e a valorização da mestiçagem cadenciaram capítulos, dias, seriados, personagens e enredos das telenovelas no últimos quarenta anos. O estereótipo da *negra mãe*, da negra como um figura naturalmente preche de maternidade, do negro presente estritamente em papéis subalternos, em profissões desvalorizadas, ou como sinais de desagregação das famílias brancas foi uma tônica constante na dramaturgia das telenovelas brasileiras que passaram pela Tv Tupi, Globo, Excelsior e Manchete.

Esse terceiro momento evidencia a consolidação e o esfacelamento dos estereótipos construídos durante décadas pelas telenovelas. Ele revela o colapso da representação dos autores desse digno herdeiro dos folhetins. A presença dos negros nas telenovelas brasileiras, nesse sentido, adquire outra face quando a abordamos pelo viés da audiência. Elas revelam muito sobre uma tácita interação: as tentativas de cunhar uma identidade por parte dos autores e, por outro lado, sua recepção pela sociedade brasileira, pela comunidade negra no Brasil e pelo movimento negro; movimento que a partir dos anos setenta é ampliado e proporcionalmente legitimado.

Da atuação do jogador Pelé na novela *Vidas em Conflito*, da TV Excelsior, em 1969, quando interpretava um escritor que via seres extraterrestres, até Milton Gonçalves assumir o papel de psicanalista, o primeiro negro com terno e gravata numa novela, em *Pecado Capital* (1975), a figura do negro fugiu do estereótipo 'clássico' e transitou entre novos paradigmas de representação.

O auge dessa guinada ocorre com a valorização da temática da libertação dos escravos que despontou entre os anos setenta e oitenta, e foi chamada de *O ciclo abolicionista* pelo pesquisador Joel Zito Araújo. Novelas como *Senhora* (1975), *A moreninha* (1975), *Escrava Isaura* (1977), *Sinhazinha Flô* (1978), *Sinhá Moça* (1986) e *Pacto de Sangue* (1989), oscilaram da completa apatia política dos negros – sob o espectro simbólico da escravidão - até o enaltecimento do orgulho da libertação negra, ocorrida sobretudo em *Pacto de Sangue* (1989), quando comemorava-se o centenário da abolição da escravatura.

Após essa importante mudança no padrão da representação das telenovelas brasileiras, os desafios e os modos de intermediação também foram renovados. Os negros alcançaram o *status* de uma família de classe média comum, trabalhadora e com ambições análogas às famílias brancas na novela *A próxima vítima* (1995). Foi apenas nesse curto período, curtíssimo quando o comparado com o restante dos quarenta anos de telenovela

brasileira, que a imagem do negro obteve certa dignidade na sua representação cotidiana via televisão.

Dignidade, no entanto, fugazmente maculada pelo conhecido episódio de *Pátria Minha* (1994), quando a entidade Geledés / SOS recorre à justiça contra os autores dessa novela acusando-os de ferirem a auto-estima da comunidade negra³⁶. O episódio obteve larga cobertura da mídia e transformou-se numa polêmica nacional. De um lado, os autores defendendo a liberdade de expressão e refutando a intervenção da sociedade sobre o enredo da novela, prática, aliás, que ocorrera comumente na história das novelas brasileiras.

De outro lado, o *Núcleo de Consciência Negra da USP*, a *Pastoral do Negro* e o *Instituto de Pesquisas das Culturas Negras do Rio de Janeiro* esquentavam o debate jurídico e rebatiam as respostas conservadoras da opinião pública. Trata-se do primeiro momento em que o movimento negro exerce um contraponto no discurso hegemônico da representação do negro no audiovisual. Desde então, a mediação das telenovelas brasileiras passou a ser negociada – ainda que tácita e indiretamente, deixou de exercer um viés unilateral.

Com *Pátria Minha*, a telenovela brasileira, um gênero que se renovou constantemente por ser aberto às pressões de sua audiência, passou também a incorporar a ação militante das organizações políticas que começam a dar visibilidade, na ficção, a um sentimento crescente na população negra: o desejo de ver valorizado o seu processo de auto-estima e de conscientização racial ARAUJO (2000, 274)

Dos anos setenta aos noventa ocorrem processos crescentes de valorização da cultura negra e um prenúncio das novas vozes políticas oriundas da abertura democrática e do ocaso do ufanismo militar que inoculou duas décadas de nossa história. Eles apontam para uma mudança significativa nos modos de representação do outro, nas novas formas de mediação.

Guardemos, portanto, as três principais formas de representação do negro que foram consolidadas na história audiovisual brasileira. Há, primeiramente, sua invisibilidade. A partir do cinema novo, a figura do negro emerge como tema; ou seja, um problema, representado pela *voz sociológica*, um entrave ao desenvolvimento, uma questão – assim como analfabetismo, a fome ou a reforma agrária – a ser superada. Após a consolidação de estereótipos sobre *negros* nas telenovelas, as relações de audiência forçaram a uma revisão da forma como eles são representados. As formas de mediação foram postas em suspeita. Por um motivo de ênfase, chamaremos essa terceira fase de *a negação da mediação*.

A invisibilidade, o tema, a voz sociológica e a lenta, gradual negação da mediação... Ao vermos as imagens sobre o Carandiru, as imagens sobre os detentos, ou as imagens feitas

³⁶ ARAUJO (2000, 272).

por eles, temos uma obscura sensação. Embora tacitamente, as formas de representação do outro de cor, consolidadas historicamente, parecem ecoar no manejo dessas câmeras. Como fantasmas, sombras. Ou meros pesadelos.

O olho de dentro



O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos) possui uma seqüência reveladora. Trata-se da entrevista de William Guimarães de Souza à Comissão Técnica de Classificação que é responsável pela avaliação do detento e tem o poder de encaminhar sua redução de penas, até mesmo sua liberação do presídio. O abismo existente entre o discurso *sobre* o outro - o olhar de fora – e o discurso por si – o olho de dentro - fica cristalino neste trecho. É nele que, abafadamente, William reivindica o regime semi-aberto. A câmera registra a entrevista. Vemos o preso, de frente à câmera. Pelas costas, o profissional faz perguntas frias e impessoais: nome, número do prontuário, pavilhão, artigo em que foi incriminado, a idade em que largou as fraldas, se já teve ataque epilético, se frequentemente tinha pesadelos, se já fizera algum tratamento psiquiátrico, neurológico ou psicológico, se teria algum amigo muito importante (*como a Madona ou o Bill Clinton*) e se já teve alguma visão fora do normal. Curiosamente, mal ouvimos a voz de William. Os *Jump cuts*, essas elipses minúsculas, laminam suas respostas. Fica implícito que elas eram monossilábicas. Ou que o profissional não as escutava. O recurso da montagem é enfático. Após a entrevista, lê-se o 'laudo'. O regime semi-aberto é indeferido. Os motivos são esdrúxulos e completamente subjetivos por parte do entrevistador. Aleatórios, eles indicam um suposto egocentrismo e improváveis distúrbios psíquicos do preso. Razões, segundo a 'autoridade', suficiente para negar o pedido.

Esta talvez seja uma das seqüências que melhor explicita o estado de completo silêncio a que é submetido o subalterno. Ele não consegue falar, ter uma voz política. Mesmo. E quando fala não é ouvido. Essa constatação leva a uma importante pergunta: poderia o subalterno representar a si próprio? Poderia, no sentido de ter poder para tanto. Quais seriam as possibilidades de obras de subalternos serem reconhecidas, ouvidas e vistas por demais entes da sociedade?

.... a representação não é somente um problema de 'falar sobre',
mas também de 'falar por' BEVERLEY (2004, 24)

Há um inevitável questionamento ético. Seja nos perigos de falar sobre os outros, seja nas armadilhas de falar pelo outro, ou, como investigamos aqui, falar por si mesmo. Um questionamento atenuado quando se evidencia o local da fala. Poderíamos, uma vez mais, buscar algumas experiências de auto-representação realizadas por *subalternos*. Voltaríamos os olhos para os filmes feitos por diretores negros e encontraríamos *Pista de Grama* (1958), a primeira película brasileira realizada por um negro, dirigido por Haroldo Costa. *Na Boca do Mundo* (1979), de Antonio Pitanga, seria a segunda da lista. Este filme aborda a complexa relação amorosa onde 'um jovem negro garagista que acaba perdendo a vida ao envolver-se com uma branca rica e inconstante, e uma mulata ambiciosa sem escrúpulos'³⁷. Sobre os diversos filmes realizados por negros, o pesquisador João Carlos Rodrigues destaca:

De maneira geral, encontramos na produção dos cineastas afro-brasileiros traços psicológicos e/ou espontaneístas, autocomplacência e/ou autodepreciação RODRIGUES, (1988, 64)

Deve-se salientar que o recorte do autor restringe-se ao cinema e aos filmes realizados até os anos 80; ou seja, antes da abertura democrática e do fortalecimento do movimento negro no Brasil. Ainda assim, é importante observar a obra autobiográfica *Um crioulo brasileiro* (1979), dirigido por Joaquim Teodoro, conhecido por Quim Negro, que foi um ex-interno da FUNABEM. O filme, segundo Rodrigues,

(...) é cru, direto, primitivo, autobiográfico e interessantíssimo. Consta apenas de um breve depoimento off do autor sobre sua movimentada vida(...). A mensagem é direta e brutal, tornando este filme um dos poucos no Brasil onde o papel do diretor foi ocupado por alguém da classe dominante, e não da dominada. RODRIGUES (1988,65)³⁸

É necessário observar que toda essa produção realizada por diretores negros não obteve uma ampla circulação. Não apenas como consequência dos empecilhos econômicos pelos quais padecem todas as cinematografias imersas em países subdesenvolvidos, mas, principalmente, pela ausência de meios e poderes para ecoar essas obras dentro da indústria cultural brasileira.

Voltemos ao *Prisioneiro da Grade de Ferro*. As perguntas sobre as possibilidades de expressão dos subalternos são centrais ao projeto desse filme. Elas, no mínimo, estranham o fato do diretor passar as câmeras digitais para os detentos. Este mero fato não seria

³⁸ Infelizmente, não obtive acesso a esta cópia o que impossibilitou uma interessante comparação entre este filme e os testemunhos que compõem *O Prisioneiro da Grade de Ferro*.

suficiente, não se justifica por si próprio. Mais do que linguagem, representação e estética audiovisual, os detentos devem procurar um *motivo*, uma necessidade, um impulso qualquer que os leve a representar suas vidas pelas câmeras. Quais seriam? Se os detentos não estão mudos e querem se mostrar, como podem alcançar uma voz política? Há um desejo de fala que não se concretiza como tal, mas desencadeia balbucios de auto-representação³⁹. Balbucios esses que formam os trechos mais interessantes.

É o testemunho que une, tece e harmoniza os auto-retratos do filme. Na literatura, boa parte dos testemunhos são deflagrados por situações extremas, situações onde o sujeito se vê acolhido. O holocausto ou as ditaduras emergem como paradigmas, pois não há outra possibilidade de construção e passagem da memória, da experiência dos indivíduos, que não seja pelo testemunho. Uma segunda característica é o tom coletivo e sombrio do testemunho:

Quem sobrevive a um campo de concentração, sobrevive para
testemunhar e assume a primeira pessoa dos que seriam os
verdadeiros testemunhos, os mortos SARLO (2007, 87)

Mesmo a voz mais subjetiva de um testemunho, portanto, está intimamente entrelaçada ao contexto histórico, coletivo e local - o local donde emerge e brota a experiência que leva ao testemunho. Resguardadas as proporções e singularidades, a convivência diária com a morte no Carandiru aproxima-se dos espectros dos campos de extermínio do holocausto⁴⁰. Qualquer testemunho desse presídio perpassa pelas vozes dos seus mortos.

Certamente é a figura do fotógrafo Nal quem melhor explicita essa condição dentro do filme *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Os retratos oficiais e os retratos do submundo são bem evidenciados por ele, que registra tanto os momentos de encontro das famílias, nos dias de visita, como os de morte e assassinato de seus colegas. As fotos mostram cenas brutais de cadáveres decepados, como as que frequentemente tornam-se capas de jornais brasileiros sensacionalistas... . A montagem parece indicar o paradoxo entre o teatro dos dias de visitas e as fortes cenas de morte, nas noites em que os acertos de contas invadem as celas. Nal, contudo, evoca uma voz subjetiva e coletiva quando se aproxima dos seus amigos assassinados com a sua lente, sua objetiva e sua câmera. As fotos, em alguma medida, testemunham pelos mortos.

Nal comunica o que vive. O testemunho, nesse sentido, culmina numa relação entre a experiência vivida (*Erlebnis*) e a experiência elaborada (*Erfahrung*). Uma relação que possui várias camadas, pois nem sempre há uma passagem direta entre essas esferas.

³⁹ Me utilizo do conceito de balbucio cunhado por ACHUGAR (2006).

Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum. SARLO (2007, 24)

Testemunho, experiência, linguagem e narração, portanto, formam elos de uma mesma corrente. Elos que elaboram a síntese da importância histórica e existencial do ato e gesto do testemunho. São os hiatos entre essas três instâncias que caracterizam os balbucios narrativos de alguns trechos de *O Prisioneiro*.

Lembremos do documentário sobre *A Pastoral*. Sobretudo no momento em que a câmera adentra as celas de castigo, isoladas, onde vemos dezenas de detentos encurralados sem espaço para deitarem e ficarem em pé. O aspecto de denúncia desse trecho mescla-se com um ímpeto de testemunho, pois há uma indignação e uma solidariedade pelos outros detentos que fizeram o documentário. Há, no entanto, um limite em absorver, filtrar e transmitir os principais significados de tal experiência. Se esta seqüência é a que mais se aproxima de um olhar interno sobre o presídio, um olhar proibido inclusive para alguns detentos – o brilho deste olhar, contudo, é ofuscado pela precária situação humana que revela. A experiência das celas isoladas soam tão perturbadoras que sequer são ou podem ser comunicadas. Elas possuem uma enorme dificuldade em esboçar algum tipo de balbucio... .

Esta seqüência também elucida uma clara distinção entre os testemunhos audiovisuais e os literários. A principal diferença refere-se ao tempo e às relações que ambos constroem com a memória. O testemunho escrito recupera os fatos no ato da escrita, a própria noção de experiência passa por novos filtros para ser inscrita no papel. Ela ocorre a posteriori e oferece uma noção de presente ao leitor. É o que faz, por exemplo, Primo Levi em *É isto um homem?* quando narra os acontecimentos do holocausto após, é claro, a sua sobrevivência e rememoração de tal experiência. Sua narrativa, sua linguagem, no entanto, provocam uma profunda imersão do leitor nos detalhes do campo de concentração.

O testemunho com câmera possui outras silhuetas. Embora de uma forma ilusória, a câmera capta um presente constante. As cenas que o espectador observa parecem congeladas na linha do tempo e tem-se a impressão de que elas ocorrem veridicamente, naquele momento que a retina capta como único. A memória de quem testemunha, no entanto, possui maior influência nas pontas da filmagem. Ou antes, ou depois de sua realização. De certa forma, é uma necessidade de compreender ou comunicar uma determinada experiência que leva o autor de um testemunho a filmá-la. Muitas vezes, esses testemunhos são comunicados de outras formas, principalmente a partir da sua relação com a edição e a montagem. Ou seja, a passagem da *Erlebnis* para a *Erfahrung* é realizada a posteriori, na ilha de edição, quando ocorre a formatação final do filme e recupera-se a memória. Por isso as vozes *off* e *over* – tão importantes para filmes como *33*, *Santiago* e

Passaporte Húngaro - conotam a transmissão da experiência de quem a viveu para quem a vê no filme, ou no vídeo.

Os principais testemunhos, olhares internos ou auto-retratos do *Prisioneiro da Grade de Ferro*, ocorrem no trecho intitulado *Joel e Marcos*, quando esses dois detentos filmam-se dentro da cela, na passagem, lenta, da noite ao amanhecer. Trata-se, sem dúvida, da principal seqüência do documentário. Ali temos o ápice das possibilidades da câmera digital, pois somente essa tecnologia poderia entrar na cela daquela maneira. Apenas naquela situação as confissões poderiam ser tão diretas. O espectador encontra-se imerso⁴¹. Passa uma noite no Carandiru.

É também a maior seqüência do filme. A noite alonga-se. Com o ritmo da televisão ligada, a observação das vizinhas, distantes, o olhar sobre a avenida paulista ('já comemorei muita vitória do corinthians ali', diz uma das vozes), o acompanhar de fogos de artifícios, que opõe a alegria exterior à situação carcerária. A imagem é acompanhada por uma voz *off*, 'ao vivo', o que conota um corpo-câmera, como se a subjetiva fosse de fato ora o que Joel, ora o que Marcos, que ambos, viram e sentiram. Naquele momento, os dois detentos lembram das diversas noites que passaram no Carandiru e tentam, por meio das filmagens, transmitir essa sensação ao espectador.

O auge do auto-retrato, no entanto, está nas fotos que Marcos mostra para a câmera. É o trecho mais subjetivo. Ele narra momentos felizes de sua vida. São fotos na praia em que ele bebe cerveja, junto como irmão. Dias em que se declarou como feliz. A lembrança que emerge da fotografia o leva ao fato de, naquele contexto da sua biografia, ele ter entrado no 'mundo do crime'. A memória individual torna-se coletiva, pois remete aos momentos felizes de vários detentos.

Curiosamente, essa é a única seqüência em que a montagem no filme torna-se discreta, quase imperceptível. Não é mero acaso que também seja o ápice dos auto-retratos e testemunhos. Essa seqüência representa o maior entrelaçamento de um personagem, narrador e autor em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*. Nos demais momentos do filme, esse triângulo que compõe as autobiografias – auto-retratos e testemunhos – é constantemente desequilibrado. Certamente porque a noção de autoria, as motivações que levam os sujeitos à câmera, ou a elaboração da experiência, via edição, concentrou-se nas mãos do autor-narrador, o intermediário cultural... . Essa constatação fragiliza o ímpeto de olhar interno que o filme apregoa. Por isso, teremos que focar nossa atenção entre o olho do intermediário cultural e sua relação com os olhares internos que são suscitados e os e externos que despontam.

É sintomático e simbólico que no fim do trecho que Joel e Marcos filmam, logo após o amanhecer, eles mostrem o espelho como uma forma de comunicação. O reflexo da luz externa chega a outras celas, outras retinas. Não diz muito, não tem um significado decifrável. Mas chama a atenção. Chama o olhar de fora para observar quem encontra-se

dentro da cela. Chama, e refletindo-se, espraia entre o concreto, as grades e janelas o que pulsa - dentro de suas retinas, para além das celas.

* * *

O *Prisioneiro da Grade de Ferro* também é composto por diversos retratos de detentos. Desses, o do poeta Claudinho é sem dúvida o principal. Talvez por ser um 'trovador', carismático, ele seja esse um dos motivos que levava Paulo Sacramento a tal escolha. Seus versos traduzem em rimas as angústias coletivas do presídio. Do retorno do crime, do tempo que passa entre as grades, entre os anos que o deixara – a ele e seus companheiros - taciturno, sem esperança. Não por acaso, Claudinho também é um cantor de rap. Assim como Mano Brown, ele orquestra em versos as vozes que ouve, todo dia, balbuciando reclames sobre a Casa da Detenção.

Durante o filme, vemos vários credos, ideologias, ou formas de conotar sentido ao contexto do cárcere. A igreja evangélica, a católica, a umbanda, o candomblé, a capoeira, o boxe e o futebol. Não são apenas atividades ou formas de passar o tempo, mas maneiras de ser, modos de comportamento dentro do Carandiru. É o rap, contudo, o único elemento narrativo, simbólico e institucional que possui um vínculo direto com o imaginário do presídio. Os poetas do rap acolhem e tecem a narrativa da experiência coletiva de estar ali no Carandiru. Boa parte de suas longas letras não apenas evidenciam o local de fala para os emissores que estão fora do presídio, mas conotam coerência histórica e simbólica para os que se encontram ali dentro.

O rap e o movimento hip hop possuem uma importância especial para a compreensão das auto-representações, este olho de dentro. Eles, primeiramente, recusam os intermediários culturais, mesmo quando optam pelo caminho da indústria cultural. São também o elemento propulsor de uma série de narrativas – dança, música, poesia, grafitti e literatura – que têm orgulho da origem negra e periférica.

Este mesmo rap, no entanto, possui o mundo marginal, do crime, tráfico e do presídio como principal espectro. Ele não o recusa nem o enaltece; encara a violência do seu dia a dia; ela é seu ponto de partida. Lembremos que a *cultura da morte* que paira na periferia – esse cosmos, hoje globalizado - é a mesma, embora menos intensa e concentrada, da que transita nos corredores do Carandiru.

Olhares compartilhados e auto-retratos induzidos

No clássico *Cineastas e Imagens do Povo*, o crítico Jean-Claude Bernardet, após diagnosticar a *voz sociológica* dos documentaristas do cinema novo, se debruça sobre os documentários que esboçaram tentativas de dar voz ao outro. É quando ele analisa os filmes *Tarumã* (1975) e *Jardim Nova Bahia* (1971), ambos de Aloísio Raulino. Esses filmes partem de pontos de vista daqueles que são os personagens dos documentários. Em *Tarumã* temos

um depoimento – e não uma entrevista – de uma mulher que quer desabafar para a câmera. *Jardim Nova Bahia* é o (auto)-retrato de Gertrudes, um lavador de carros que mostra seu cotidiano, e que filmou cerca de um terço das imagens que compõem o filme⁴². Trata-se do primeiro caso, radical, em que um diretor passa a câmera aquele que documenta. O olhar, contudo, a motivação, o argumento e a autoria ainda estavam estritamente concentrados nas mãos do diretor:

O cineasta tenta fazer com que a mulher (de Tarumã) se apodere do filme e o torne seu próprio veículo de expressão, é isto que o filme significaria: o cineasta se apaga em favor da voz do outro de classe, que se torna o sujeito do filme. Mas o olhar continua sendo o do cineasta. BERNARDET (2003, 139)

As imagens filmadas por Gertrudes, em *Jardim Nova Bahia*, são as principais evidências do tom de olhar distinto. Até mesma a qualidade das imagens é distinta. Os planos filmados pelo próprio diretor são cheios, com closes, aproximando os personagens, enquanto as tomadas registradas por Gertrudes mostram-se vazios, amplos, largos, sem muito foco. Emerge, nessa simples entrega da câmera, a questão da profissionalização, da linguagem e da técnica cinematográfica.

Esse é o primeiro obstáculo no qual esbarra o projeto de Raulino: mesmo segurando a câmera, Gertrudes não consegue se afirmar e se expressar. Na confrontação do saber cinematográfico de Gertrudes com o do cineasta, quem supera o outro? BERNARDET(2003, 132)

Gertrudes filma cenas cotidianas nas praias de Santos, na estação do Brás, nas ruas. Não há imagens de trabalho, como ocorre nos filmes de modelo sociológico. Ao contrário, os elementos de lazer são os enfatizados. Seu olhar, de certa forma, surpreende, é inusitado. Ele é compartilhado e justaposto ao do diretor.

Jardim Nova Bahia é um filme central para a nossa pequena, breve genealogia. Primeiramente, porque representa o gesto primordial de possibilidades de mudanças éticas e narrativas, na relação entre cineasta e retratado na história do audiovisual brasileiro. É um filme, por outro lado, que já antecipa as principais questões sobre o compartilhar das câmeras, atitude que tornou-se freqüente após o advento do vídeo e das tecnologias digitais.

Curiosamente, é o mesmo Aloysio Raulino, num segundo momento – quase quarenta anos após *Jardim Nova Bahia*, quem assume a direção de fotografia de *Prisioneiro*

⁴² “Este é o ponto limite. Buscando a voz do outro, tentando que se erga o outro – que é objeto no modelo sociológico – negando-se a se afirmar sujeito diante do outro-objeto, questionando a sua posição de cineasta, este (Raulino) entrega a sua câmera ao outro” BERNARDET (2003, 149)

da *Grade de Ferro* (2003). Foi ele, também, quem ministrou algumas das oficinas da linguagem audiovisual aos detentos do Carandiru, que teceram os seus auto-retratos. Com uma diferença crucial entre os dois filmes: havia, além da mudança do suporte: de película para o digital, o acúmulo histórico de novas formas de relação entre o intermediário cultural e o 'outro de classe'. Passemos, rapidamente, por esse histórico.

Junto ao desejo por novas vozes políticas, a década de oitenta reivindicou um novo anseio por representação audiovisual. Ela condensou as vozes dos movimentos populares e estreitou sua relação com os meios de comunicação, com a indústria cultural. Num curioso contraponto a esta trilha da história, alguns intermediários culturais alteraram profundamente seu discurso político frente à linguagem cinematográfica e a representação do 'povo'⁴³. Tratava-se, neste período, nesta guinada, de compartilhar os meios de produção – as câmeras, realizações de discursos e representações e descobrir novos olhares. O 'povo', retoricamente, passa de retratado a sujeito.

Esta transformação política foi acompanhada pelo advento do vídeo e sua ampla disseminação como um instrumento de intervenção no contexto histórico, social, simbólico e comunitário. O suporte do vídeo, nesse caso, absorve uma conotação completamente distinta da obra de um artista como Rafael França, ou de todo o movimento da vídeo-arte no Brasil⁴⁴. Ele está mais próximo dos ardis que acompanham a auto-representação de sujeitos coletivos, sujeitos de comunidades ou sociedades consideradas subalternas⁴⁵.

Em 1984, surge a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), que frutificou o intercâmbio junto aos movimentos populares despertados pelo processo de reabertura democrática. A ABVP reuniu diversos movimentos sociais dessa época e tinha o objetivo de incentivar suas filmagens, suas iniciativas de auto-representação por meio do vídeo. Ela focava na distribuição, capacitação e informação dos movimentos para que eles mesmos fossem os sujeitos políticos.

Os quase quinhentos vídeos realizados pela ABVP podem ser, de um modo bem genérico, agrupados em dois perfis distintos: *filmes de denúncia* e *filmes de luta*. Os primeiros estavam focados em situações de miséria, opressão e violência – experiências vivenciadas e relatadas por essas comunidades, por esses movimentos. O segundo grupo de filmes evoca uma participação mais aguerrida desses movimentos políticos. Eles enfocam os registros de greve, ocupações de terra e outras experiências, outras ocorrências em que as comunidades não se retratavam como vítimas de um sistema, mas, sobretudo, como sujeitos históricos ativos⁴⁶.

⁴³ Preciso esclarecer que não me utilizo da noção de classe média numa acepção econômica e/ou marxista. Ao contrário, por classe média compreendo a noção de mediador cultural (talvez o mais adequado seja eu me basear na leitura de Stuart Hall sobre Gramsci).

⁴⁴ MACHADO (2007)

⁴⁵ O vídeo para além da videoarte, o vídeo como um suporte que aguçou diversos elementos da cultura audiovisual, este poder histórico do vídeo ainda está por ganhar um estudo digno da influência que despertou.

⁴⁶ OLIVEIRA (2001) . Revista SINOPSE, Volume 3, número 07, 2001. A maior parte das minhas observações sobre o movimento dos vídeos populares provêm deste pequeno artigo.

Duas situações se desdobram: os procedimentos pelos quais indivíduos e grupos se tornam sujeitos e os procedimentos que devem pautar as suas ações. Tornar-se sujeito: vincular-se às lutas sindicais. OLIVEIRA (2001)

A participação torna-se um imperativo. Seja nos *filmes de denúncia*, seja nos *filmes de luta*, que evidenciava um pouco da cultura política e histórica do momento em que foram realizados. Esta inquietação participativa impelia a uma transformação na qualidade da existência dessas comunidades.

No vídeo popular típico, o território da existência diagnosticado como processo, em geral, remete ao mundo do trabalho e o sujeito da ação é invariavelmente um sujeito coletivo: ele se configura como agente por pertencer a uma organização que o unifica e potencializa a sua ação, daí resultando que as reuniões e assembléias sejam lugares recorrentes. Pela organização o sujeito toma consciência da possibilidade de agir e de transformar. OLIVEIRA (2001)

Embora essas transformações sejam significativas, elas também apontaram para uma importante continuidade: o conceito de consciência política ainda é muito próximo da noção que pairava entre os anos sessenta e setenta. Trata-se de uma acepção marxista, na qual a classe para si transforma-se em classe em si, e, no êmulo deste movimento, os sujeitos adquirem a consciência de classe.

Os intermediários culturais, os mediadores simbólicos, portanto, mudam a sua estratégia política – passam a câmera aos movimentos populares – mas ainda mostram-se confiantes na sua finalidade, no seu objetivo: educar para civilizar, civilizar para retirar esses movimentos do seu contexto de alienação política.

Curiosamente, o Brasil abriga, nesta mesma época, inúmeros movimentos da sociedade civil concentrados nas Organizações Não Governamentais (ONGs), cujos princípios defendiam novas formas de participação política. Os movimentos ambientais, culturais e sociais inauguram uma outra fase histórica. Eles passam a angariar recursos financeiros de governos locais, estaduais, federais e, principalmente, de empresas multinacionais que, numa lógica de marketing, decidem investir em projetos sociais para aprimoram a imagem pública de suas empresas.

O diagnóstico, a análise das conseqüências das ONGs no cenário político possui diversas entradas. Elas, por um ângulo, permitiram a consonância de inúmeras reivindicações políticas e de representação que não possuíam uma voz perante o espaço público do estado. As ONGs, sim, incitaram novas maneiras de organização social; maneiras

leves, contemporâneas, que adensaram o sentido da participação política. Seu principal mote pregava o protagonismo político das comunidades e dos movimentos.

Foi a criação dessa esfera pública contemporânea que levou, por exemplo, aos processos judiciais dos movimentos negros contra a novela *Pátria Minha*. Boa parte, portanto, da reivindicação pelo protagonismo político resvala no que chamamos aqui na crise da representação.

Neste mesmo contexto de amadurecimento político, emerge uma nova relação dos intermediários simbólicos, que inauguram outras interações com os movimentos sociais. Os principais motes dessa guinada evidenciam-se em outras dependências, outras aproximações, outros distanciamentos. Surge um novo modelo de agenciamento por recursos financeiro, nos quais os movimentos sociais que seriam incentivados emergem, sintomaticamente, como um argumento para serviços, empregos e profissionais de um terceiro setor que possui justos intuitos políticos. Há, portanto, uma mútua projeção. Os movimentos sociais reivindicam novos espaços políticos. Os intermediários culturais reconhecem-no e até se projetam neles para a renovação do seu discurso político. Como troca, como escambo e contrapartida, há uma partilha desigual dos recursos financeiros e simbólicos.

No cinema, a crítica mais ferina às ONGs foi tecida por Sérgio Bianchi no seu filme *Quanto Vale ou É por Quilo?* Nesta obra, o diretor costura um paralelismo entre os movimentos de emancipação e de luta por alforria dos negros escravos e as artimanhas das ONGs. Mesmo quando reivindicavam a compra das suas liberdades, eles solicitavam empréstimos à classe média que, num jogo irônico, angariava recursos financeiros razoáveis com os centavos economizados pelos escravos. Bianchi alude a uma continuidade histórica entre esta prática e os modelos de agenciamento engendrados pelas ONGs. Para ele, as novas organizações 'políticas' mascaram uma forma contemporânea de exploração social.

Exageros à parte, as críticas às ONGs elucidam um pouco da remodelação pela qual passaram os movimentos de imagem popular e os grupos da classe média contemporânea, logo após o advento da tecnologia digital. As oficinas audiovisuais para as 'periferias' foram uma das principais inovações dos fins dos anos noventa e do início deste milênio. Tornaram-se moda. Embora tenham a experiência do Kinoforum como um referencial pioneiro, as oficinas audiovisuais alastraram-se por diversas regiões do Brasil⁴⁷. O foco das oficinas concentrava-se na formação de olhares e no ensino da linguagem audiovisual, sobretudo para jovens.

São, de fato, 'linhas de fuga' das mais interessantes que se podem observar no cinema atual pois, pela primeira vez, apresenta-se uma possibilidade maciça de inclusão de classes desfavorecidas na esfera da produção e do pensamento cinematográfico brasileiro. A prática é variada no que diz respeito aos métodos

⁴⁷ OLIVEIRA (2005)

e resultados; as iniciativas são articuladas às associações de moradores, associações culturais, ONGs – algumas vezes subsidiadas por empresas privadas, através de parcerias ou financiamento OLIVEIRA (2005, 181)

A primeira distinção entre os vídeos realizados no contexto da ABVP com esta recente onda de oficinas encontra-se neste ponto: da consciência política passa-se à uma atividade privilegiadamente pedagógica. As oficinas possuem o objetivo de fecundarem olhares que, por meio da educação audiovisual, obtenham um maior censo crítico frente aos bombardeio cotidiano de imagens midiáticas e televisivas. A formação, segue-se um projeto de alinhar novos sujeitos, novos produtores, técnicos e diretores, que estão fora, na verdade, bem distantes, dos meios que legitimam os profissionais audiovisuais. O foco dessas oficinas possui um teor muito mais vinculado a um novo e emergente contexto produtivo do audiovisual, próximo à publicidade, que recorre a filmes institucionais para sobreviver, saboreia a empolgação após o peculiar *boom* do cinema brasileiro da retomada, além de alimentar-se simbolicamente de uma rede nacional e internacional de circulação de curta-metragens e festivais que aumentara nos últimos anos.

Paralelo a este intuito pedagógico, surge um novo marketing político. Não por acaso, boa parte dos organizadores das oficinas são oriundos de ONGs e os recursos para sua realização provêm de empresas, prefeituras e outras entidades do Estado. O mote de olhares da periferia transformou-se num marketing eficiente para angariar novos financiamentos. As centenas de filmes produzidos, principalmente os de curta-metragem, adquirem inúmeras feições estéticas e políticas que merecem uma análise minuciosa. Focarei apenas na nova relação buscada pelos realizadores das oficinas audiovisuais por meio dos atores sociais oriundos da periferia.

Junto ao eficiente marketing, sobressai uma outra curiosidade. Os olhares adquirem uma dupla feição. Não se referem apenas a um olhar interno das comunidades periféricas, mas também a uma vontade dos intermediários culturais olharem por olhos que não são os seus. Um voyeurismo político no qual a diferença e o diálogo ocorre por meio da câmera compartilhada. Esse voyeurismo alastra-se pelo imaginário dos espectadores contemporâneos, que se interessam por um 'olhar interno', 'puro'. Trata-se de uma nova forma de incorporar e interagir com o exótico. Não mais o exótico retratado, mas, sobretudo, o exótico fluído, que provêm da auto-representação de sujeitos coletivos – temáticos – ou de subjetividades peculiares, individualidades anônimas, sem nenhuma moldura, sem nenhum pretexto temático. Esse novo paradigma de espectador é aquele que procura os *reality shows*, compartilha blogs, descobre nichos de mercado – é, enfim, completamente distinto do espectador do broadcasting ou do voyeur clássico tão bem estudado pela crítica cinematográfica.

O projeto *EuDoc*, realizado por Renata Svartman com jovens do grupo Nós do Morro, é um desses casos. Ele possui uma peculiaridade que, particularmente, nos interessa. Trata-se de uma oficina de audiovisual realizada com jovens dos morros cariocas.

Um dos seus principais exercícios da oficina incentivava os alunos a produzirem auto-retratos de três minutos. Os temas, 'obviamente', eram 'livres'. Os resultados – assim como as próprias filmagens de Deutruedes e *Jardim Nova Bahia* - surpreenderam as expectativas. Não havia muita referência à violência da vivência no morro, nem às situações de trabalho. Os filmes falavam de amigos, famílias e angústias mais pessoais.

O conjunto dessas oficinas mostra uma sintonia, um anseio em possibilitar auto-representações às 'comunidades tidas como 'carentes'. São objetivos políticos, cujo foco está centrado no ideal de deixar de 'falar sobre' e permitir que os sujeitos dessas comunidades possam falar por eles mesmos. Ou, por outro ângulo, uma tentativa velada de falar com eles, de compartilhar câmeras, olhares e perspectivas.

Essa temática da auto-representação é recente. Ela é decorrente de inúmeras vertentes teóricas. Vertentes como os estudos pós-coloniais, que foram bem aproveitadas e balizaram as práticas das políticas afirmativas. É curioso, no entanto, perceber como tais correntes foram ampliadas e perfeitamente traduzidas na utilização das câmeras digitais e na emergência desses novos voyeurismos, quando os anos noventa, por sua vez, são pautados pelo multiculturalismo, a busca por vozes comunitárias e a completa descentralização política⁴⁸.

Sim, ensina-se a linguagem audiovisual para que os sujeitos da periferia possam abordar as suas realidades. Ocorre, por outro ângulo, uma vontade de ver uma realidade da periferia que os olhos da elite nunca conseguirão alcançar, pois estão instituídos em outro contexto simbólico, bem distinto daquele que vive entre tiros e balas perdidas.

Esse novo tipo de voyeurismo, essa nova forma de 'falar com' e de evitar o 'falar sobre', a busca por maneiras mais 'verdadeiras' de representação, o advento das câmeras digitais, a enfática recusa da interferência direta dos intermediários culturais, a importância da criação de uma esfera pública de participação política – todo esse caldeirão contemporâneo levou a uma nova valorização da forma do testemunho.

Sob essa perspectiva, poderíamos rever, resignificar ou esboçar uma outra análise, da seqüência que Joel e Marcos, no *Prisioneiro da Grade de Ferro*, quando eles tecem seus auto-retratos à noite, trancafiados, à espera do amanhecer. Não seria um tipo de voyeurismo? Certamente. Um voyeurismo negociado, compartilhado, permitido e incentivado tanto por Joel quanto por Marcos. Um voyeurismo para todos aqueles que não tiveram o deleite de passar uma noite no Carandiru. Entre aqueles que olham por dentro das celas e aqueles que vêm por meio das imagens filmadas por Joel e Marcos há, inevitavelmente, um enorme abismo social.

São por esses motivos que ficam algumas perguntas. Não seriam esses auto-retratos frutos de uma indução dos intermediários culturais? Uma indução análoga a que vimos em *Jardim Nova Bahia*, nas oficinas da ABVP e nas recentes oficinas de imagem

⁴⁸ Embora no campo da ficção, o filme e a polêmica Cidade de Deus é um bom exemplo dessa tendência contemporânea. O argumento publicitário da autenticidade dos atores do filme, que foi possível graças a oficina *nós do morro*, é somado a um desejo de ver a realidade da periferia sem a contaminação de qualquer outro intermediário.

popular. Uma indução, sim, já que nem a inquietação inicial nem a formatação final passa por aquele que filma a si mesmo, `a sua realidade, `a sua experiência. Suspeitamos, por enquanto, do valor – hoje naturalizado - da autenticidade desses auto-retratos e preferimos classifica-los como *induzidos*.

* * *

Apêndice: *Por fora e por dentro do digital*

Dos subalternos, passemos `a citação de um voyeurismo dos intermediários culturais sobre eles mesmos. Em agosto de 2007, o Multishow, como um canal por assinatura, chamou o diretor Andrucha Wadigton para coordenar o programa *Retrato Celular*. Sob o slogan de ser *a primeira série feita em celular do país*, o programa, conforme mostra o seu site <http://www.retratocelelular.globolog.com.br/>, foi realizado por jovens brasileiros de diversas regiões que filmaram suas vidas.

O primeiro ponto a observar é a presença de uma equipe de roteiristas, cuja função é rastrear sujeitos, indivíduos e personalidades que seriam midiaticamente interessantes para cunharem seus auto-retratos. Tampouco há uma participação dos indivíduos no momento da edição. Esta é delegada `a direção. Esses jovens, portanto, não seriam induzidos `a fabricarem seus auto-retratos? A indução não estaria se transformando num recurso recorrente, aguçada pelo âmbito digital?

Um segundo ponto torna o programa ainda mais atento `as ferramentas contemporâneas de expressão audiovisual. O celular não é apenas um aperfeiçoamento do aparato da câmera digital. Mais; ele vincula, de forma umbilical, o indivíduo com a apreensão e expressão audiovisual do mundo que o circunda... .

Talvez a indução torne-se um procedimento estilístico freqüente e recorrente. Com a profusão dos modos de captação da imagem digital os programas, roteiros e filmes podem optar por delegar o ato da filmagem com a finalidade de induzir ou tentar alcançar outros olhares, outras formas de mostrar uma realidade, um objeto ou mesmo um argumento.

Passamos, atualmente, por uma extrema valorização do olhar do outro. Uma valorização que deve ser compreendida dentro desse contexto histórico; que deve ser criticada para melhor aproveitá-la. Se esta profusão de subjetividades induzidas se confirmar no cenário da indústria cultural brasileira, teremos uma profunda reconfiguração da relação entre anonimato, estrelato e qualquer outra forma de interação realizada pela mídia.

2. O (auto)retrato: o espelho e seu reflexos



*Si on me presse de dire pourquoi je l'
aimais, je sens que cela ne se peut
exprimer, qu` en repondant: "parce que
c`etait lui, parce que c`etait moi"⁴⁹
(Michel de Montaigne. Da
Amizade)*

⁴⁹ Esta frase de Montaigne está inserida num contexto no qual ele narra sua profunda amizade, amor e admiração por seu amigo Étienne la Boétie, autor de *O discurso sobre a servidão voluntária*, e morto precocemente.

A expressão *Eu é o outro* tornou-se famosa no campo dos estudos de documentários⁵⁰. Ela demonstra uma relação bem explorada pela antropologia: a alteridade; o choque cultural e o impasse simbólico suscitado pela diferença das visões de mundo. As identidades coletivas, nesse movimento de *anthropological blues*, são colocadas em xeque. Mais do que projeções ou identificações, o que vemos é uma suspensão provisória dos valores entre aqueles que tecem o documentário e os que são retratados.

Nos documentários subjetivos, nos filmes que exploram auto-retratos, ou nas obras que buscam no ensaio uma inspiração para a sua inserção no mundo, percebe-se um movimento distinto. O *Eu* torna-se reflexivo. Não é a diferença que pauta a dinâmica entre quem documenta e quem é retratado. Pelo contrário, a diferença é arrefecida, transforma-se num elemento fundamental para conotar a troca, o diálogo e a confluência das visões de mundo. Estamos, portanto, distantes, `a léguas dos reflexos trazidos pelo olhar sobre o exótico. Mais próximo, é claro, de uma projeção na qual a identidade de idéias e valores levam tanto o sujeito quanto o seu objeto a vislumbrarem sobre um fenômeno comum, sobre algo que ocorre de modo semelhante – sobre o mesmo chão cultural, talvez - ao redor do documentarista e de quem é documentado.

Filmes como *Nick's movie*, de Wim Wenders, *Di-Glauber*, de Glauber Rocha, *O Homem-Urso*, de Werner Herzog e *Santiago*, de João Moreira Salles, precisam do outro para falarem de si, e, numa ânsia de *blow up* digital, contemplarem silhuetas de seus próprios rostos. Trata-se de uma subjetividade compartilhada. Ou de uma equivalência das vozes estéticas entre quem fala, entrevista e escuta. Há, sem dúvida, uma identificação. Um encontro que não é mais pautado pelo exótico, pelo tema, ou pela voz sociológica da representação do outro. Tampouco existe um compartilhamento de uma problemática e uma inquietação coletiva ou social⁵¹.

Embora tacitamente, esses filmes elaboram inúmeras projeções. Seja entre quem entrevista e é entrevistado; entre quem fala e escuta; ou entre quem monta e é filmado. As projeções possuem diversas naturezas. Podem revelar opiniões, visões de mundo, concepções estéticas, éticas e ideológicas. Ou ainda compartilham memórias - individuais, familiares, coletivas, - memórias que reivindicam o diálogo com o outro para obterem uma feição distinta dos vazios e fragmentos que apresentam. São essas as projeções que desenham os traços, a textura, a profundidade e a tonalidade de cada um dos singulares auto-retratos que analisaremos neste capítulo.

Curiosamente, os filmes de Wenders, Glauber, Moreira Salles e Herzog possuem uma íntima relação com a amizade e o tempo. Eles realizam retratos de amigos, ou encontros notáveis que atravessaram esses autores. Encontros de diversas naturezas; encontros cujos filmes buscam perpetuar, rememorar, escavar as reminiscências e congelar o âmago do seu significado. Encontros que são desmascarados ou resignificados pelo

⁵⁰ DELEUZE (1990), EDUARDO (2005)

⁵¹ Como ocorre em *O Prisioneiro da Grade de Ferro*

espectro da morte. Passemos, portanto, rapidamente por esses filmes para, em seguida, deslindarmos seus formatos e suas implicações.

'Pedaços de carinho'⁵²

Talvez a amizade tenha três tempos: o encontro, a despedida e a lembrança. Tempos mistos, é claro, embora cadenciados por outros três fenômenos distintos: a vida, a morte e a memória.

A amizade; ou a interação mais profunda com o 'outro', uma troca na qual nos projetamos e temos emoções, idéias, sensações e visões do mundo em nós também projetados. A amizade e o encontro dois a dois – permeado por contextos da história - que sintetizam, que aguçam algumas experiências preciosas.

Podemos afirmar que os tempos e as situações das amizades ganham novos formatos desde o advento dos meios de reprodutibilidade técnica. Sobretudo quando esses meios encontram-se resguardados sob o manto da intimidade, sob o véu da subjetividade. Uma simples foto pode remeter a um primeiro encontro, uma despedida, uma lembrança. Ou, por outro viés, um filme pode evocar esses momentos, suscitá-los, buscar uma certa imagem-tempo cuja vivência fora apagada pelo passado.

Nick's Movie (1979), filme de Nicholas Ray e Wim Wenders é um desses exemplos. Mesmo que a morte do cineasta Nicholas Ray, a filmagem de sua aproximação da morte, seja o mote mais conhecido desse filme, é o encontro, a troca entre Wenders e Ray que emerge como uma das principais novidades. Um encontro que possui o ato da filmagem como o elemento central de interação. Uma amizade – desde o início - permeada pelo fenômeno cinematográfico, já que Wenders conhecera Ray por meio de seus filmes, que incluem uma longa lista, de *Juventude Transviada* até *Johnny Guitar*. Wenders, por sua vez, na época em que Ray o conhecera, emergia como um dos mais respeitados cineastas alemães. Os dois realizaram juntos *O Amigo Americano* (1977). Ray como ator, Wenders como diretor – e o filme sacramentou a amizade do alemão com o estadunidense.

Na sua narração *over*, Wenders confessa que não tinha certeza sobre o motivo que o levou àquela filmagem. Sabia que Ray estava com câncer e o vira, numa ocasião anterior à realização de *Nick's Movie*, já bem debilitado pelo tratamento para apaziguar o avanço do tumor. Tinha noção, portanto, da proximidade da morte do célebre diretor. Os dias que Wenders, Ray e as câmeras passam juntos propiciam um acirramento da amizade desses dois diretores.

É o cinema quem os une. Arte, estética, representação e morte são seus principais assuntos de conversa. Um dos títulos do filme – *Lighting over Water*, aliás, é o projeto, o roteiro e o prenúncio de uma filmagem que realizariam juntos. Relizariam, caso Ray não estivesse flertando com a morte. Uma filmagem hipotética que recebe algumas imagens

⁵² Expressão de Nicholas Ray, numa entrevista em *Nick's Movie* de Wim Wenders.

aéreas. O projeto de *Lighting over Water*, portanto, transforma-se num devir, sempre incompleto, e pode simbolizar a passagem da vida para a morte... .

Podemos afirmar que metade do filme é performático, ficcional, enquanto a outra metade são entrevistas, com um viés mais documental. Não é por acaso que os trechos de representação explícita são captados em película, enquanto os depoimentos, e boa parte das principais falas tenham sido realizados em vídeo. `A película, aglutina-se beleza, mis-en-scene e glamour. Já as imagens do vídeo mostram um fluxo ininterrupto e outra relação com o tempo.

Mais do que a morte de Nick, o filme de Wenders evidencia a morte de um tipo de cinema⁵³. As cenas do filme *We can't go home again* (1976), exibidas numa palestra de Nick para uma universidade, mostram-se distantes, distintas, como se fizessem parte de outra maneira de ver, fazer e sentir cinema⁵⁴.

Talvez seja esse o motivo da insistência de Wenders em não filmar a morte física de Ray, mas a sua morte pela imagem. Tal dinâmica torna-se clara em dois momentos. Numa narração *over* em que observa as imagens filmadas, Wenders sente que Ray está morrendo para a câmera. É pela imagem que se vê e se percebe, de um modo frio e objetivo, seu afastamento da vida, uma observação dura para o próprio Wenders. Na sequência mais forte do filme, ele pede a Ray que diga 'corte', *cut*, de frente para a câmera⁵⁵. Será sua despedida. Seu réquiem. Não temos mais imagens de Nicholas Ray depois que ele disse *cut*. É pela imagem que ele morre. Depois que ele olha de frente para a câmera, depois que fala *cut*, a cena, o fotograma congela por alguns segundos – como se fosse uma máscara mortuária. Em seguida, voltamos a ver alguns dos planos de *Lighting over Water*, filmes que Wenders e Ray faziam juntos. Há, portanto, uma elipse⁵⁶. É entre os dois planos, implicitamente, que ocorre a morte física de Nicholas Ray. Essa elipse aponta para a morte.

Nick's Movie é também um documentário sobre a experiência da morte. Ao acompanharmos parte do sofrimento físico e psicológico de Ray, passamos pela angústia universal de estar morrendo. Esse movimento do filme elucida uma projeção imaginária. Ao olharmos a morte do cineasta, vislumbramos nossa própria morte – e, por extensão, a morte de um tipo de cinema.

O filme, no entanto, encadeia outras projeções. Sobretudo entre Wenders e Ray. Não apenas a projeção entre o projeto desse filme, que ocorre por meio da metalinguagem. Projeções de idéias e referências. Há também a projeção de Ray em Wenders, como se o passado de um tipo de cinema apontasse para o futuro de outro. Esta interação entre gerações, esta passagem de concepções de cinema ocorre por meio do diálogo de amigos, da relação entre dois artistas. Mais do que cúmplice, a câmera nos coloca no seio das

⁵³ Nesse sentido, seu filme *Chamber 666* (1982) é uma continuação desse tema, já que ele busca perguntas sobre o fim do cinema para vários diretores do Festival de Cannes daquele ano, 1982.

⁵⁴ XAVIER (1991).

⁵⁵ Curiosamente, essa sequência é filmada em película, como se fosse uma despedida de um diretor embalsamado nesse formato, nessa linguagem do cinema.

⁵⁶ O conceito de elipse para os documentários será melhor desenvolvido no cap. XXX.

experiências compartilhadas por esses dois amigos, por esses dois cineastas. Seus autores, seus retratos, compartilham pedaços de carinho com os espectadores.

Podemos, sim, afirmar a existência de um breve auto-retrato nesse filme. Tudo aquilo que não mais pertencerá ao mundo de Ray passa ao de Wenders: a vida, o cinema contemporâneo, as reflexões metafísicas, o futuro e o convívio com seu devir individual. Não são apenas alguns momentos da voz *over*, mas também os trechos dos diários de Ray lidos por Wenders. Durante alguns instantes, não sabemos de quem são aquelas reflexões. Nesse momento, quando torna-se fluída a fronteira entre o eu e o outro – como dois amigos, dois indivíduos, a noção de autoria perde importância. É a amizade e o seu compartilhar o que solta as categorias de identidade. Ao falar de si, ao falar do outro, fala-se de todos⁵⁷.

O (auto)retrato do artista quando morto

É a imagem do pintor Di Cavalcanti morto, já bastante desfigurado, o primeiro impacto, um retrato forte, causado pelo curta *Di-Glauber*. A câmera, nesse filme dirigido por Glauber Rocha, parece íntima ao caixão, ao corpo do morto, a áurea do próprio velório. A morte física que não era vista em *Nick's Movie*, mas imaginada, torna-se o ponto de partida desta obra. Uma morte incômoda, que suscita as reminiscências do amigo Di Cavalcanti, sua passagem pela vida. A câmera impregna-se a experiência do velório. Ou melhor, de um tipo de velório possível, um ritual distinto do judaico-cristão, um gesto fílmico, uma intervenção social⁵⁸.

Além de emblemático e enigmático, *Di-Glauber* tornou-se um filme polêmico. Não apenas pela censura que privou sua circulação entre as redes culturais brasileiras, mas, sobretudo, pelo seu teor anárquico e subvertedor das formas de significarmos a morte. O curta possui um raro tom de humor, na maneira como desponta a narração *over* do diretor, no encadeamento da montagem com a música – um tom que remete muito mais a um carnaval do que a um enterro.

Vale uma breve descrição. Esse filme possui três tempos distintos. Temos, primeiramente, o tempo do próprio velório e do enterro. Do acompanhamento do corpo de Di no Museu de Arte Moderna, durante um dia e uma noite, até o seu enterro no Cemitério São João Batista. Um começo, meio e fim pautado sobretudo pelo último fim – a morte.

A segunda tessitura temporal remete à memória de Di. Um poema de Vinicuis de Moares é recitado por Glauber. Ele evoca os grandes momentos de alegria, júbilo, viagens e arte que foram vividos entre o pintor e o poeta. Os versos enaltecem o encontro, as lembranças, o projeto de um país modernista, da grandeza de um Brasil que, no momento da morte de Di – os anos de ditadura, pareciam arrefecidos. Esse segundo movimento temporal é quase nostálgico. Ele poetiza as perdas, os escapes da grandeza de uma obra, de um projeto estético, de um encontro. Após o poema *Balada para Di Cavalcanti*, é a voz de

⁵⁷ TARKOVSKY (1998)

⁵⁸ MATTOS (2004)

Glauber que lembra do encontro entre esses artistas. A uma memória, soma-se outra. `As projeções dos rostos do pintor, refletem-se as do poeta e do cineasta. Elas tornam-se múltiplas. Ganham contrapontos e harmonias edulcoradas pelo tom nostálgico.

O terceiro guia temporal remete `a feitura do próprio curta⁵⁹. É a metalinguagem, o tempo presente, onde o filme remete a uma ilusão de que *DI*, o pintor que acabara de morrer, ainda pulsa vivo entre a película e as retinas dos espectadores. Essa constatação do aqui agora que o filme traz, pode levar a uma interpretação de Glauber tecer um velório técnica e simbolicamente reprodutível. Nada mais mágico e ambicioso – é a câmera quem traz esta ilusão de tempos presentes. Uma câmera que leva ao encontro de desconhecidos com um importante pintor brasileiro. A câmera quem evoca a lembrança e um reencontro imaginário entre os amigos. Tempo e corpo presente regem o filme. Como se Glauber, Vinicius e outros tantos estivessem num boteco qualquer bebendo a morte do pintor, ritual informal muito comum nos bares interioranos que circundam os cemitérios.

Esses três ritmos entrelaçam não apenas passados e presentes, mas também as inúmeras projeções entre os artistas – sobretudo do cineasta em relação ao pintor. Ao retratar a morte do pintor *DI*, Glauber retrata sua própria concepção estética, os reflexos e as imagens de um Brasil modernista que perdia um dos seus últimos guardiões. Ao retratar a máscara mortuária do pintor, ele retrata a si próprio, e ao seu país.

Nesse precioso curta, portanto, as experiências são compartilhadas de diversas maneiras. Há, uma vez mais, a transmissão de uma certa herança artística. De *Di* para Glauber. Do modernismo aos dias contemporâneos ao filme. Há a projeção – e o medo – da morte de ambos projetos. Há, por fim, a retomada da experiência de uma idéia de Brasil que fora levado a cabo pelo projeto modernista. *Di* significava a grandeza de um país levantado por Getúlio e Juscelino. Ao retrato desse artista, soma-se um auto-retrato sobre temáticas coletivas. Temáticas embaladas por rompantes éticos, políticos e estéticos.

Di-Glauber retrata amizades que são envolvidas em projetos geracionais. Como se fossem amigos da *polis*. Companheiros nas trajetórias estéticas, cujas companhias evidenciam-se em afinidades eletivas. Amigos, no sentido mais profundo, num sentimento comum, numa forma ética em lidar com o mundo.

Quando o ‘outro’ engole o ego

Como conhecer as coisas senão sendo-as?
(Jorge de Lima)

O primeiro ponto que chama a atenção em *O Homem Urso* é o modo como Werner Herzog, diretor do filme, ‘conheceu’ Timothy Treadwell, que torna-se o protagonista desse documentário. O famoso ecologista norte-americano fora eleito como personagem desse documentário por ser completamente devoto e apaixonado pela vida que os ursos levam. Curiosa e sintomaticamente, Treadwell é devorado pelo urso que mais gostava. Sua morte

⁵⁹ XAVIER (2001)

leva Herzog a revistar um dos principais temas da sua cinematografia: a tênue fronteira entre o eu e o outro, o homem e a natureza.

Não houve um conhecimento físico, face a face, de Herzog com Treadwell. Foi a imagem, portanto, a câmera, o meio de reprodutibilidade técnica quem permitiu uma certa interação entre o documentarista e o seu personagem. Uma interação imaginária, posterior, pois ocorreu após a trágica morte de Treadwell. Um tipo de diálogo extremamente contemporâneo, sobretudo se lembrarmos das relações virtuais que aproximam 'estrelas' de fans, bate papos e relacionamentos amorosos pela internet. São interações onde as noções de aqui e agora são distendidas e permeiam outras formas de expressão e apreensão dos sentimentos, onde o outro torna-se conhecido e cognoscível por meio da câmera.

O modo como as imagens e os sons transitam neste filme são extremamente singulares. Treadwell não era apenas fanático por ursos, mas também por filmar – tinha, portanto, dois fascínios compartilhados por Herzog: os limites da natureza e a linguagem cinematográfica. Treadwell sempre levava consigo, em suas imersões pelo verão do Alasca, uma câmera portátil, quando gravava os seus ursos. O interessante é que ele se comportava como um apresentador de um programa de TV. Embora não tivesse audiência, nem sequer uma equipe de filmagem. Sua relação acontecia entre ele, sozinho, sua câmera e seus ursos, que recebiam nomes, características, e formam um cosmos isolado. É este Treadwell, no seu isolamento do mundo humano por meio da câmera e da imagem, que encanta Herzog. Uma câmera, como realça a *voz over*, que lida diretamente com suas alegrias, suas tristezas e suas angústias.

Não poderíamos, portanto, falar de amigos neste peculiar filme, mas de diversas projeções que ganham o enredo, o argumento e a narrativa. A primeira projeção, a mais óbvia, ocorre internamente `as imagens que vemos: Treadwell se identifica e se projeta nos ursos que filma e com os quais também convive. Ela trata do limite entre o homem e a natureza. É a narrativa em *voz over* final quem salienta essa característica. Ela tenta ser compreensiva e analítica.

A segunda é exterior, refere-se `a projeção de Herzog com relação ao seu personagem. Da compreensão ele passa `a identificação. Como se Treadwell fosse um protagonista já pronto, `a espera do encontro com seu verdadeiro diretor. Há o encantamento com a persona e a performance do ecologista. Há, também, um redimensionamento das fronteiras entre a cultura e a natureza, o homem e os demais animais, a convivência pacífica e o instinto de sobrevivência. O encanto de Herzog é perceber em Treadwell uma vontade de anular-se e reencontrar-se por meio da sua imersão na floresta e por meio das suas filmagens. Simbólico o fato de ser comido pelo urso. Como se fosse a exata antípoda, e complementaridade, do afã do antropófago⁶⁰. Ao ser devorado pelo urso, ele torna-se outro, além do homem, além da natureza – e anula-se.

Este tema da anulação do ego e da cultura é magistralmente desenvolvido por Herzog em *O Enigma de Kasper Hauser*. Como se o extremo da alteridade não fosse apenas

o encontro com o exótico, mas o vazio simbólico, a ausência de parâmetros e explicações para aquilo que a cultura não conota, tampouco classifica. Treadwell transita com a sua câmera, desesperadamente, por essas fronteiras.

Ele filma o seu processo de isolamento e anulação. Ao trabalhar as suas imagens, ao editá-las e tentar compreender este outro que o surpreende, Herzog parece traçar um gesto análogo ao do seu personagem. Ele comunica a experiência limite da anulação do ego. Seja o seu, como diretor, de Treadwell, como seus personagens, ou dos espectadores, já sem parâmetros para saber quem é sóbrio nos personagens que desfilam e passam pelo filme.

Um reencontro impossível

*de modo que meu espírito
ganhe um brilho definido
tempo, tempo, tempo*
(Caetano Veloso)

Cada um dos três filmes que rapidamente analisamos possuem características que reverberam em *Santiago*, documentário de João Moreira Salles, que tece um retrato do mordomo da casa da sua família, da sua infância. Todos esses filmes possuem um estilo que oscila - ora revelam-se, ora escondem-se - um estilo que precisa do outro para falar de si próprio.

Ao retratar Nicholas Ray, Wenders refletia sobre os seus caminhos éticos, estéticos e imagéticos; ao retratar *Di*, Glauber retrata-se como um artista tão 'brasileiro' como o pintor; ao recuperar as imagens gravadas por Treadwell, Herzog explora um pouco mais a sua obsessão sobre as fronteiras do ego, a cultura e o 'outro'. São três personagens, três protagonistas de documentários que compartilham experiências e sentimentos subjetivamente expressos pelo diretor. Sintomaticamente, esses três filmes são marcados pela morte, o encontro e a amizade... .

Algo muito parecido ocorre em *Santiago*. No resultado final do filme, não foi apenas o retrato do mordomo que interessou ao diretor. Pelo contrário, João Moreira Salles traçou um filme relacional, que funda a sua intervenção, sua subjetividade frente aquele que retratava. Santiago, o mordomo que trabalhou mais de trinta anos na sua casa, que acompanhava o seu pai em suas viagens internacionais, que compilava mundo afora as histórias de famílias da aristocracia universal, e organizava os melhores arranjos de flores para a mãe – este mesmo Santiago, contudo, trazia reminiscências de um passado. Em todos esses atributos delineados, essas características, emerge uma memória da infância, da adolescência, da família de João Moreira Salles. Talvez seja na sua relação temporal onde encontramos o cerne da projeção. Um tempo onde as dimensões do encontro, da despedida e da memória ganham novas matizes.

Lembremos, primeiramente, do encontro entre Wim Wenders e Nicholas Ray. Ou melhor, das projeções éticas e estéticas. Da câmera que acompanha alguns dos últimos dias, da elipse final, do *cut*, que aponta para a morte. O próprio encontro já é em si uma despedida, para a câmera, para Wenders, para o espectador. A morte ocorre implícita, na elipse entre duas seqüências e o filme é cadenciado por uma imanência do tempo presente, do tempo da câmera.

Recordemos a cadência dos tempos e da montagem em *Di Glauber*. Parte-se da morte, nesse filme, para reinventar outra forma de celebra-la. Um ritual para a câmera onde o tempo do enterro, o tempo da memória sobre Di e o tempo do filme mesclam-se. Se há

alguma elipse, ela ocorre entre a câmera e fenômeno impalpável da morte. São as inúmeras projeções que levam à lembrança, no entanto, algumas das principais características desse filme. Sobretudo no modo como evoca-se a memória de um Brasil modernista. Precisa-se do outro para rememorar. Precisa-se dessa experiência que esvai-se para engendrar outras, vindouras, transformadoras – como é a do próprio filme.

O principal ponto que precisamos salientar em *O Homem Urso* é a sua interação a *posteriori*. A câmera, nesse movimento, e as imagens gravadas por Treadwell, transformam-se numa herança, num legado que acaba por redimi-lo da morte bárbara que obteve. É ela que permite o encantamento de Herzog, sua projeção aos ideais de Treadwell, e a reconstituição da biografia do seu personagem. Trata-se de uma interação virtual, onde a impossibilidade do toque e do conhecimento face a face, é sublimada pela magia da imagem, da montagem e do cinema.

Voltemos a *Santiago*. O tempo nesse filme possui um pouco das características dos outros três. Precisamos, primeiramente, lembrar como foi o processo de filmagem e finalização desse documentário- um processo essencial para a sua compreensão. Em 1994, João Moreira Salles passa cinco dias na casa de Santiago, gravando seus depoimentos com uma grande equipe de filmagem. Seu projeto original era unicamente o de retrata-lo e incluía uma série de imagens ficcionais com o intuito de melhor expressar a psicologia desse personagem. Ocorre que o filme não encerra-se, não convence o diretor no momento de monta-lo.

Alguns anos após a filmagem, Santiago morre. Não haveria mais possibilidade de realizar outra sessão de captura de imagens, outros takes ou um novo tratamento, um novo argumento do roteiro. Em suma: as imagens de 1994 tornam-se póstumas. Foi somente no ano de 2006, cerca de 12 anos após a realização da filmagem iniciada, que João Moreira Salles volta a encarar o seu material, o seu projeto de filme e a montagem final.

Mais do que qualquer outro, *Santiago* é um filme que resolveu-se e ganhou um formato completamente distinto na ‘mesa’ de montagem. Foi durante esse processo essencial para a finalização do filme que surgiu um novo personagem: o próprio João Moreira Salles. Ele, ainda que timidamente, decide assumir uma subjetividade que estava camuflada sob o manto da linguagem objetiva, do paradigma do documentário de observação. Com essa inserção, os sentidos temporais dilatam-se e as mútuas projeções entre universo do autor e o do protagonista, que estavam latentes, transformam-se numa das principais tônicas da narrativa.

Santiago possui diversas elipses. A mais óbvia remete aos treze anos que separam o material filmado ao material editado. Ela é explicitada na narrativa do filme e, de certa forma, lembra a guinada de um documentário como *Cabra Marcado para Morrer*⁶¹. Mais do que um novo projeto, o que leva à decisão por outro rumos da expressão cinematográfica é um hiato, um vazio simbólico entre o material coletado e o que ele deveria significar. Pode-se afirmar que há um abismo entre a experiência vivida por João Moreira Salles – seja em

⁶¹ Ainda que este filme tenha na filmagem, e não na montagem, o *locus* da sua guinada estética.

relação aos anos de convívio com o seu mordomo e os dias de filmagem – e a experiência anos depois elaborada e resignificada⁶². É por ela que *Santiago* caminha, por meio de sua narrativa *over* e as imagens captadas, entre o tempo perdido e o tempo redescoberto.

Temos, portanto, três ritmos, três características temporais que brotam dessa primeira elipse. Há, como em *Nick's Movie*, um acompanhamento e uma certa despedida, como uma câmera presente. Trata-se justamente dos cinco dias em que encontraram-se o diretor, Santiago e a câmera. Esse primeiro tempo não deixa de desencadear um certo reencontro assim como uma certa despedida. Ele tece as projeções, que logo analisaremos.

É pela imagem, contudo, e sua inserção de um tempo virtual de interação que funda-se o segundo movimento. Algo análogo ocorre em *Homem Urso*, quando Herzog conhece Treadwell pela imagem e com ela, por meio dela, interage e se projeta em seu personagem. *Santiago*, nesse sentido, é muito parecido. Refiro-me à relação entre o diretor e o seu personagem, sobretudo nos treze anos que os separam da filmagem inicial à edição final. Trata-se de uma elipse entre o tempo da filmagem e o tempo virtual. Essa interação, ainda que virtual, ainda que Santiago esteja morto nela, foi fundamental para a configuração do documentário. Ela funda a relação entre o diretor e o seu personagem, uma relação que torna-se explícita e é esteticamente explorada.

Santiago, no entanto, é principalmente um filme de memória. Nesse sentido, ele se aproxima de *Di Glauber*, que buscava as lembranças dos encontros entre o diretor e o cineasta com o pintor e nelas, por meio dos seus lapsos, seus fragmentos, sua perda e seu reencontro. Uma memória simultaneamente individual, comunitária, social, cultural e nacional. No filme de João Moreira Salles, diferentemente, são evocadas as memórias familiares. As lembranças estão concentradas na casa da gávea.

Curiosamente, um dos poucos trechos coloridos do documentário é uma imagem de arquivo, uma seqüência caseira, filmada em super 8mm. A mãe, o pai, os irmãos e o próprio diretor, ainda meninos, estão lá. Eles brincam à beira de uma piscina. O momento é lúdico. Nostálgico, sem som. A montagem mostra-o como se fosse uma epifania, uma imagem involuntária, um lapso vivo da memória, um simulacro, aliás, dessa mesma memória.

Santiago é a reminiscência concreta que desperta essa memória em João Moreira Salles. O diretor precisa do seu personagem para retornar às suas lembranças. Há, por outro lado, uma distinção entre as memórias buscadas pelo ato de filmagem e as que surgem durante o processo de montagem e são consolidadas na voz *over*. Elas não apenas refletem a mudança estética e ética do diretor, nem a elipse e suas distintas elaborações da experiência, mas, sobretudo, uma ânsia pela emergência de novas memórias.

São, no entanto, memórias projetadas. O mordomo e o filho do seu patrão não compartilham apenas afetos, embora cindidos pela diferença de papéis sociais que cada um representa. Eles compartilham imagens do passado. Há as lembranças que foram emanadas pelo roteiro. São as que levam Santiago à reza em latim, às falas sobre a vida, a morte, a estética e o convívio íntimo com os pais. Nesses momentos, o diretor trata seu personagem

⁶² Trata-se da distinção entre a *Erlebnis* e a *Erfahrung*, que já citamos.

como um títere. Ele, inclusive, insiste nas repetições, nas regravações dos takes para buscar e fixar o mais ‘verdadeiro’.

Repetições evidenciadas pela montagem, pois poderiam – e para uma certa ética de um tipo de documentário – deveriam ser escamoteadas. É nessa mesma montagem, portanto, que o diretor decide escancarar as falhas do seu projeto inicial, mostrar-se títere, expressar a sua busca, por meio de Santiago, por um espaço recôndito da sua vida. Ocorre, nesse processo, um outro tipo de memória. Trata-se de uma subjetividade momentânea, evidenciada durante a *voz over*, rimada e ritmada com as imagens que surgem na tela.

Essas duas naturezas de memória só podem acontecer graças `as projeções, sobretudo `as do diretor frente `as declarações, os depoimentos, gestos, falas e a própria memória do seu personagem. Mais do que nunca, é a existência de Santiago que permite recuperar o elo entre o tempo perdido e um certo tempo redescoberto. É o elo concreto que arrefece os vazios da elipse histórica.

Há, contudo, uma distinção entre as projeções que delineamos nos outros três filmes analisados neste capítulo e *Santiago*. Em *Nick’s Movie*, *Di Glauber* e *O Homem Urso* vimos uma relação entre amigos, que projetam anseios estéticos e filosóficos semelhante. Também vemos essa projeção no filme de João Moreira Salles, por, retoricamente, colocar em dúvida tanto o valor das compilações de Santiago quanto o resultado e a finalidade de seus filmes. Ambos seriam tão inúteis, mas belos porque encadeiam sentidos, significados para a vida e o cotidiano.

A distinção das projeções entre aqueles filmes e *Santiago* é resultado do abismo de classe, a diferença social entre o diretor e o seu personagem. *Santiago nunca deixou de me tratar como o filho do patrão*, confessa a *voz over*, e o próprio diretor nunca deixara de tratá-lo como seu mordomo. Este hiato, este intervalo social torna-se claro durante a projeção do filme, sobretudo nos imperativos da assistente de direção que insiste em dar ordens a Santiago. Se há a opção por esclarece-lo, há também uma certa *mea culpa* por parte do diretor ao compreender melhor o jogo de poderes, ainda que implícito, que pairava durante as filmagens.

Este jogo de poderes lembra uma dinâmica da cultura brasileira cunhada por Gilberto Freyre em *Casa-Grande e Senzala* e *Sobrados e Mucambos*. Embora estejamos analisando o auto-retrato de uma família da elite e, por que não?, da aristocracia brasileira, o que vemos é uma relação de intimidade – e este é o cerne do argumento de Freyre – uma intimidade entre o universo do patrão e o do empregado. Não se trata apenas da miscigenação sexual, tampouco de um equilíbrio de antagonismos entre os mundos dos patrões e o dos servos. Mais, trata-se da fidelidade que desenha as décadas da vida compartilhada entre as casas. Talvez não seja apenas ocasional o fato das imagens do filme contraporem a amplidão da casa da gávea, e o seu vazio, com o estreito apartamento onde viveu Santiago. Essa contraposição é um dos principais argumentos sobre a distância da classe.

Voltemos a analisar essa intimidade compartilhada. Ela complementa projeções distintas. O olhar de Santiago – assim como de todos os serviçais, é externo. Ele observa a família Moreira Salles sem pertencer a ela. Ainda que compartilhe sentimentos e se projete inteiramente no tom aristocrático que convivia. O mordomo, por exemplo, narra, com alegria, o dia em que fora organizada na casa da gávea uma festa em que teve um momento para sua homenagem, quando os convivas fizeram um brinde em sua homenagem com o melhor champagne do mundo. É neste rápido momento em que ele é tratado como um igual. Momento que talvez justifique os demais dias e anos em que prevalece a desigualdade. Tampouco é mero acaso o fato dele vislumbrar na casa da gávea um palácio aristocrata europeu, palácio pelo qual possui orgulho em caminhar e morar. A relação de Santiago com a aristocracia é completamente imaginária. Mesmo que resignado com sua atuação, ele gostaria de fazer parte dela.

Sua projeção, no entanto, repercute de um modo interessante quando transmite valores aos filhos desta mesma aristocracia. É o que ocorre quando *a voz over* narra uma certa noite em que Santiago tocava piano de fraque e dizia para o menino que aquela música merecia respeito, cerimônia, apenas pelo fato de ser Bethoven... . E o filme realça essa recepção da projeção e imaginação de Santiago reverberando na educação e nos valores do diretor.

As projeções, portanto, são mútuas. Mesmo ocorrendo, elas não impedem um certo ruído nos diálogos. São esses intervalos de comunicação, descaradamente assumidos, que regem a principal singularidade do filme. De certa forma, o filho do patrão não consegue se comunicar diretamente com o seu mordomo. Seus desejos de buscar uma memória perdida são tão fortes que, em alguns momentos - momentos que beiram ao autoritarismo, ele chega a esquecer das singularidades do seu personagem.

Montaigne afirma que *a palavra é metade de quem a pronuncia, metade de quem a escuta*. De certa forma foi o que o aconteceu na relação entre Santiago e João Moreira Salles. Ela é interrompida. Do início ao fim. Não poderia ser plena, pois calcada no abismo da desigualdade.

Santiago não é apenas a tentativa de buscar memórias e identidades projetadas, mas um ensaio sobre a busca de uma compreensão entre dois indivíduos. Ainda que num tempo virtual, por meio da imagem, da sua opacidade, sua transparência, distante da vida concreta, trata-se da busca pelo resguardo de um carinho e uma delicadeza essencial – a dos amigos de classes e origens distintas.

3. A elipse e a pós-memória



Ilustração 1 Lost Lost Lost, de Jonas Mekas.

*La vida, como un comentario de outra cosa que no alcanzamos, y que está ahí al alcance del salto que no damos.
La vida, un ballet sobre un tema histórico, una historia sobre un hecho vivido, un hecho vivido sobre un hecho real.
(Rayuela, 104, Julio Cortázar)*

Um dia, num lugar qualquer. Um desconhecido filma. Sem objetivo algum. Sem nenhuma finalidade. Liga a câmera: o que vê? (O que vemos?). Algo fora de foco, algo que escapa às classificações da retina. Uma imagem suspensa, talvez, entre as fendas do *cogito*. Alguns segundos, minutos, que nos chegam aos ouvidos, aos outros sentidos, suscitam memórias, lembranças pessoais. E o desconhecido apenas filma. Filma isto que viu, (isto que vemos) - aquilo que somente a câmera pôde captar.

Que chamem vida ou realidade. Pouco importa, os filmes de auto-retrato e autobiográficos articulam o fluxo da experiência E compartilham-no com outros desconhecidos: os espectadores. Como documentários, preñes de peculiaridades, esses filmes sintetizam algumas interações entre o sujeito e a história. O modo como tal dinâmica é permeada pela linguagem audiovisual, a maneira como dois indivíduos – Jonas Mekas e Sandra Kogut - elaboraram e transmitiram seus dilemas decorrentes de centenas de êxodos e migrações do século XX – será o foco principal deste ensaio. Em análise, dois filmes: *Lost Lost*, de Mekas e *Passaporte Húngaro*, de Kogut. Deles, portanto, à história (e vice-versa).

Jonas Mekas tinha 27 anos quando desembarcou em Nova York. Veio fugido dos campos de trabalho forçado do regime nazista. No caminho à América comprou uma câmera super 8mm com a qual registrou sua chegada e a adaptação de sua comunidade lituana ao 'novo mundo'.

Essas imagens datam de 1949 - 1960 e compõem *Lost lost lost*, um filme diário que registrou poeticamente parte da vida de Mekas, de sua família e de sua comunidade. Após a 2ª guerra mundial, o lituanos foram acoplados ao regime socialista da União Soviética. Houveram fugas, inúmeros inconformados, na busca de novos horizontes, outros países. Este contexto pulsa, latente, em cada fotograma de *Lost lost lost*.

I had nowhere to go, como enuncia o título do livro diário do próprio Mekas. Não tinha para onde ir, mas adquiriu uma câmera. Pois Mekas viveu (e filmou) o processo de migração e exílio – ou, por outro ângulo, o que se chama de diáspora: o espairar de uma nação em várias comunidades pelo mundo afora, em outros continentes e países. Conturbam-se, na diáspora, as referências das culturas de origem e as comunidades permanecem deslocadas. Nem completamente adaptadas, tampouco indiferentes às influências das culturas para onde imigram.

Cortemos para os anos noventa. Após a queda do muro de Berlim e a derrocada da URSS vieram à tona inquietações oriundas do contexto político pós 2ª guerra mundial. Foram heranças às novas gerações. Nascida no Brasil, Sandra Kogut é descendente de judeus (e húngaros), outro povo que espalhou-se pelo mundo em decorrência da situação política européia do início do século XX. Uma diáspora famigerada.

Provocando um dilema de identidade, Kogut buscou a dupla nacionalidade. Sua peleja pela mesma naturalidade legal dos seus avós foi filmada (e vivida) em *Passaporte Húngaro*, uma das poucas obras abertamente autobiográficas do cinema brasileiro.

Além do teor subjetivo, o que há em comum entre os filmes de Kogut e Mekas? São, sim, autobiografias e auto-retratos cunhados em dois momentos distintos da história ocidental e do audiovisual.

Mais do que sofrerem consequências das diásporas do século XX, o que realmente permite uma comparação entre esses dois filmes? Como eles podem elucidar um pouco da relação entre o sujeito e a história?

* * *

A elipse temporal, ou diegética, é uma figura de linguagem amplamente utilizada pelo cinema. Nos filmes de ficção, ela corresponde a inúmeros saltos cronológicos (que envolvem desde *flashbacks* e *forwards*) onde os personagens, o enredo e a narrativa proporcionam novas perspectivas ao espectador.

Na elipse ficcional suprime-se alguns elementos da representação. Desde cenas banais (como a abertura de uma porta e a entrada de personagens em quadro) até elementos imprescindíveis à narrativa tornam-se presentes pela ausência⁶³. Aos espectadores, a partir desse recurso, cabe a imaginação, a suposição mental sobre aquilo que ocorreu e o diretor optou por não revelar. A supressão, enfim, é restrita a acontecimentos narrativos.

Nos documentários, ou filmes de não ficção, a elipse tangencia outras questões. Em *Ana dos 6 aos 18*, filme de Nikita Mikahlov, o diretor russo entrevista a sua filha entre doze anos de suas vidas. Trata-se do período da *perestroika*. Momento histórico lido e sentido por uma criança que, paulatinamente, transforma-se numa adolescente. Obviamente, o filme não é fiel ao fluxo temporal que apresenta ao espectador. Realiza, portanto, inúmeras elipses, que são cadenciadas pelos aniversários da filha.

Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho, também se constitui a partir de uma elipse de vinte anos. Tempo este que resignificou os principais personagens, as posições políticas do diretor e o próprio processo de elaboração do filme. As filmagens tiveram início no prenúncio da ditadura (sendo interrompidas pela radicalização do golpe de 64) e, sintomaticamente, retomadas no período em que o governo militar apontava um processo de abertura democrática.

A mera sinopse desses filmes já indica o papel da elipse nos documentários. Trata-se, pois, de acontecimentos históricos latentes que, direta ou indiretamente, permearam a vida dos indivíduos filmados (e, em alguma medida, a vida dos espectadores).

Em ambos os filmes, as biografias entrelaçam-se com 'grandes' acontecimentos históricos. Acontecimentos políticos que abordam as decisões estatais, governamentais e as

⁶³ *Brokeback Mountain* (2005) de Ang Lee, por exemplo, é um filme que abusa da elipse temporal. Até o assassinato de um dos protagonistas é suprimido. O que acarreta uma constante pergunta do espectador: o que de fato aconteceu?

amplas regras sociais daqueles períodos históricos. Quando um documentário realiza uma elipse ele não retrata diretamente esses eventos históricos, mas as suas influências e conseqüências no cotidiano dos personagens em foco. Tais acontecimentos são traduzidos em pequenos atos. Silêncios, segundos de reflexão.

As vidas ali apresentadas, nos filmes de Mikahlov e Coutinho, ganham uma maior nitidez cronológica. É o hiato temporal quem conota, por exemplo, o amadurecimento da filha de Mikahlov e a velhice da camponesa protagonista de *Cabra Marcado para Morrer*⁶⁴. A elipse, enfim, inscreve-se na face (sem maquiagens), nas rugas dos personagens. Mesmo suprimida, a verve impalpável do tempo torna-se sensível aos espectadores.

Talvez a elipse suscite um pouco da intimidade do documentário com a história:

O documentário re-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele representa o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da re-apresentação sustenta o argumento ou perspectiva da representação. NICHOLS (2005, 67)

Mesmo como índice do mundo histórico, o documentário não foge da representação (caso contrário seria um documento audiovisual, um mero *registro*) e o próprio recurso da elipse, como ensaiamos, é uma maneira riquíssima de *mímese* do tempo.

* * *

Documentários singulares, *Lost lost lost* e *Passaporte Húngaro* são formas poéticas de interagir com a história. Uma interação introspectiva em que, assim como nas elipses daqueles filmes, os grandes acontecimentos históricos reverberam em atos banais.

Talvez seja a diáspora o grande contexto histórico que unifica ambos os filmes. Pois as vivências de Mekas e Kogut podem ser lidas como decorrências de diásporas do Século XX por articularem uma complementaridade entre condições individuais - como a migração e o exílio - e contextos comunitários, sociais, históricos.

Para o antropólogo James Clifford, a diáspora posiciona-se contra os conceitos de estado-nação e de povos autóctones⁶⁵. Não respeita fronteiras nacionais, tampouco restringe-se ao nomadismo local. Existiriam, segundo Clifford, duas diásporas paradigmáticas: a judaica e a do 'Atlântico Negro'⁶⁶, que remete à movimentação dos escravos africanos pelos países coloniais e escravocratas. Afora suas particularidades históricas, ambas emergem de contextos políticos opressores. Neste ponto, distinguem-se

⁶⁴ Vale a pena lembrar de *Nick's Movie* em que Win Wenders, ao filmar o processo de morte física de Nicholas Ray, comenta o modo como a câmera, ao decorrer dos dias, apreendia a morte do protagonista.

⁶⁵ CLIFFORD (1997, 250)

⁶⁶ IDEM (249)

das migrações, pois podem ocorrer voluntária ou não necessariamente atreladas a uma situação política.

A dispersão em duas ou mais localidades, a permanência de símbolos mitológicos da cultura de origem, uma não identificação frente aos costumes da nação acolhedora, e uma idealização de retorno à terra natal - formam algumas características recorrentes. Características que circunscrevem o conceito de diáspora⁶⁷.

As diásporas, enfim, instilam uma sutil e angustiante noção de *não-lugar*.⁶⁸ Trata-se de um conceito que situa-se entre fronteiras, onde as identidades tornam-se fragmentárias e incompletas. Também possui uma acepção política, pois foca veementemente nas tensões que comprimem-se entre o homogêneo e o heterogêneo⁶⁹.

No século XX, foram os contextos da 2ª Guerra Mundial junto às lutas de emancipação política das colônias dos países imperialistas que incitaram inúmeras diásporas. Tanto o contexto do pós-guerras quanto o do 'pós-colonialismo' formam o solo histórico das últimas diásporas.

Da diáspora aos sujeitos: as biografias de Jonas Mekas e Sandra Kogut possuem relações diretas e indiretas com o contexto da 2ª Guerra Mundial. Afetaram, certamente, parte de suas relações com o mundo. Talvez por conviverem em *não-lugares*, esses dois cineastas transmitiram um pouco da experiência de suas formações subjetivas e culturais que, em algum grau, foram cadenciadas pelas ondas e incertezas que só a diáspora conota.

Interessa-nos, neste ensaio, a diáspora na micro-história. A que se propaga no cotidiano, nos bancos de praça das grandes metrópoles. Por melhor descreverem os sujeitos deslocados, sujeitos balbuciantes entre a casa e o exílio.

* * *

Antes do filme, a vida:

Eu não sei o que isso expressa sobre o atual momento que vivemos, ou sobre o meu local de origem, mas a maioria dos protagonistas da minha infância estão mortos. Prematuramente mortos. MEKAS (1991, 18)

Os personagens da infância de Jonas Mekas foram mortos por dois agentes históricos. Ora os alemães nazistas, ora a polícia secreta russa. Tal contexto criou inúmeros empecilhos aos lituanos e cerceou as poucas possibilidades de resistência política. Mesmo assim, haviam dois movimentos alternativos na Lituânia da época. Um defendia os soviéticos. O outro era nacionalista.

⁶⁷ BUTLER (2001) Pg. 100. O autor cita a classificação de William Sarfán

⁶⁸ Nos apropriamos aqui do conceito de Mar Augé (1994) em que há uma contraposição entre a noção da antropologia clássica de lugar e identidade, cunhada Marcel Mauss e Émile Durkheim, com outros mecanismos arquitetônicos e simbólicos da 'supermodernidade'. A noção de diáspora instala algo parecido, algo tornar turvo os parâmetros clássicos de identidade.

⁶⁹ CLIFFORD (1997, 205).

Mekas, no sua afã juvenil de ser poeta e de participar ativamente da situação política de sua terra natal, publicou um poema anti-stalinista o que o afastou completamente dos lituanos que defendiam os soviéticos.

O jovem poeta tampouco se identificava com os nacionalistas por perceber que esse movimento também não se afastaria totalmente dos preceitos nazistas ou soviéticos. Nem tanto ao estado nação, nem tanto à terra natal – Mekas, aos 22 anos, partiu por uma peregrinação que durou meia década.

A saída do país de origem, enfim, foi decorrência de um perigoso contexto político. Amigos, parentes e conhecidos eram constantemente assassinados. A passagem por campos de trabalho forçado; a viagem por países europeus completamente destruídos; e a convivência com pessoas simbólicas, espacial e culturalmente deslocadas levaram Mekas a escrever um diário. Uma forma de filtrar, de significar a experiência que viveu.

Esses antecedentes – históricos e biográficos – formam a teia dramática da chegada de Mekas a Nova York. E se o diário foi a sua maneira de atribuir significado à sua peregrinação pela Europa devastada pela guerra, ao desembarcar no ‘novo mundo’ Mekas trazia consigo um outro – e também novo - meio de expressão: o cinema.

* * *

Durante a vida, o filme:

A voz over de Mekas evoca o mito de *Ulisses* logo no início de *Lost lost lost*. A identificação com *Ulisses* é diretamente relacionada ao tema do exílio, do desterro e da imigração que o próprio Mekas viveu. Mais do que o anseio pelo regresso, é o processo mental do desejo pelo retorno que conotam a contingência entre a *Odisséia* e *Lost lost lost*.

As primeiras imagens do filme são precárias e a presença da câmera – totalmente evidente – realça o potencial do novíssimo instrumento de registro. O encontro de uma nova ferramenta de escrita – que combina celulóide com sal de prata - de uma outra maneira de se inscrever no mundo. Mekas e seu irmão fazem caretas, alguns truques que lembram Meliès e apenas filmam os transeuntes, como faziam os irmãos Lumières.

As primeiras imagens são quase opacas, misteriosas, e tangenciam uma sensação solitária. *O ano era 1949*, como enfatiza o letreiro. Vê-se gotas de chuva numa poça d’água, imigrantes chegam, pessoas andam na rua, imagens de prédios – enquanto o letreiro anuncia que aquelas são as primeiras imagens gravadas de Nova York, como se fossem preciosidades memorialísticas. Quando, finalmente, vê-se uma multidão patinando no gelo. É o olhar do imigrante quem guia a cadência das imagens. A mistura do fantástico, da liberdade e da solidão.

Existe para Jonas Mekas uma relação essencial entre a experiência do exílio e a do cinema. A barreira da língua, os alentos de solidão, a rejeição insidiosa pelo país de adoção, condena o estrangeiro à superfície dos seres e das coisas. Mas essa superfície, ele vai percorrê-la, observá-la com a atenção

exacerbada daquele que nada pode além de interrogar as aparências. ROLLET (2002, 198). Tradução minha

Discreta, sua câmera transforma-se num livro dos dias. Trêmula, como a incerteza de palavras novas numa língua estranha - é lírica. Essa característica do modo como a câmera é manipulada, aliás, se harmoniza com o tom nostálgico e declamatório da voz *over* de Mekas em torno do próprio material que filmara. *Vocês nunca saberão o que uma pessoa deslocada pensa*, proclama a sua voz.

Entre cenas de ruas vazias, e suas andanças por elas, Mekas mostra uma praça com *Velhos lituanos sonhando sentados*, conforme indicação do letreiro, *sem memórias*. Aos poucos a câmera de Mekas se aproxima da comunidade lituana: mostra crianças, sanfoneiros e velhos na rua.

É na rua, sobretudo, que ocorre o elo da solidão individual de Mekas – tão realçada no começo do filme – com a solidão dos outros habitantes de Nova York. A montagem tece essa relação. Um crescente retrato das pessoas deslocadas que vivem nessa cidade, uma paulatina luta da comunidade lituana e do seu processo de adaptação aos Estados Unidos.

É assim que ele mostra o primeiro salário de um parente, o seu irmão trabalhando como coveiro num cemitério. Um batismo, um casamento lituano, um picnic, festas e danças típicas da terra natal além de encontros nas casas de amigos onde iam artistas, intelectuais da época e da comunidade. Percebe-se, nessas cenas, uma forte fraternidade, uma luta pela manutenção dos valores da cultura original, e a união interna da comunidade

O contexto de exílio e deslocamento torna-se claro, no entanto, quando ocorre a visita de uma delegação soviética aos Estados Unidos. *I was there*, como indica a voz *over* de Mekas. Estava lá com a sua câmera para *registrar a dor das pessoas deslocadas* e o seu *ódio contra os grandes países e as grandes idéias*. Vê-se imagens de desfiles e cartazes com protestos contra a política de extermínio de Stalin.

Talvez esta sequência elucide um pouco da luta daqueles indivíduos lituanos com o contexto histórico. Talvez seja a passagem em que a situação das pessoas deslocadas torna-se mais forte aos espectadores. As reuniões e conversas com as autoridades russas parecem pouco alterar a situação daqueles lituanos. E o ódio de Mekas demonstra a rejeição política ao contexto histórico que o obrigou a se retirar da sua pequena comunidade.

Lost lost lost, por esse viés, torna-se um documentário que observa a perambulação de pessoas completamente deslocadas. Os lituanos parecem um pouco alienados frente à sociedade norte-americana, tampouco se identificam com os rumos políticos de sua terra natal. Situam-se numa fronteira. Em algum *não-lugar*, talvez. Como outras comunidades diaspóricas.

Salientemos o modo peculiar como Mekas transmite tal deslocamento. A intervenção de um dos letreiros é sintomática: *I am trying to remember*. É o esforço da memória que

entrelaça as imagens, as palavras e a voz *over*. Este tom autobiográfico só ganha força dramática quando vincula a memória individual com a memória coletiva⁷⁰.

Tal dinâmica perpassa três características inerentes ao documentário: o registro, a persuasão e a força da expressão⁷¹. Características intrinsecamente relacionadas à autobiografia, já que Mekas registra cenas que de fato vivenciou, o que acaba por reforçar seu poder de persuasão e, conseqüentemente, o seu lirismo.

Filma-se algo que foi vivido e transformou-se numa imagem qualquer. Anos depois, como quem procura refletir sobre a vida, revê-se tais imagens. Inevitavelmente, elas suscitam cheiros, vozes, ângulos, cores e lembranças. É na montagem, portanto, que Mekas tece seu sentido de memória. Na subjetividade como forma efetiva do conhecimento. Desconsidera-s no entanto, a centralidade que a memória adquire nas imagens que revê e, a partir da voz *over*, transmite significados.

Mekas se expressa por meio de imagens documentais, imagens que re-apresentam o mudo vivido. Essas imagens, no entanto, são representadas pelo seu crivo exclusivamente individual. Sua verve autobiográfica.

Há quem aproxime Mekas de Montaigne, pelo teor reflexivo do 'eu', pela radicalidade cética que vislumbra apenas a subjetividade de Mekas. Percebemos, no entanto, preocupação mais próxima ao processo autobiográfico e histórico de *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust. Sobretudo na interpretação que Walter Benjamim faz dessa obra:

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois BENJAMIM (1985, 37)

Benjamim elucida um pouco da relação entre a palavra, o texto, a memória e imagem em Proust. É o ato da recordação que o escritor francês também buscava. A partir de inúmeras correspondências, como a famosa sinestesia olfativa que traz lembranças da infância, a poética em Proust é a obsessiva busca por uma estética que propicie a emergência de imagens involuntárias.

Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). BENJAMIM (1985, 37)

⁷⁰ LEJEUNE,(1996)

⁷¹ RENOV (2000)

A urdidura estética de Mekas elabora o processo inverso da escrita de Proust. Ainda que intimamente relacionada, a memória de Mekas é permeada por uma imagem cinematográfica. Objetiva, portanto, que por si só já é uma *imagem involuntária*.

O poeta lituano parte de imagens exteriores para buscar a sensação viva da memória, enquanto o escritor francês articulava lembranças interiores para, na síntese sinestésica, eclodir a imagem viva do passado.

O espectador de *Lost lost lost* é o principal elo do processo de busca da memória em Mekas. A partir da glosa *I am trying to remember*, Mekas convida o espectador a buscar as suas próprias imagens involuntárias. Que esta imagem – não mais cinematográfica – seja intensa e suscite sensações estritamente individuais. É justamente esta a aposta estética de Mekas.

Para poetizar e expressar a vivência dessas pessoas deslocadas Mekas, enfim, desloca-se no tempo, já que monta *Lost lost lost* décadas após as filmagens. Desloca-se para configurar uma narrativa. Para transmitir uma experiência⁷² única, a partir da relação imediata da música, do letrado e da voz *over* – do anseio de reavivar as *cinzas das horas*. Para expressar os deslocamentos daqueles lituanos, no Brooklyn daqueles anos.

* * *

É importante ensaiar uma outra elipse. Atentar aos recortes temporais, às montagens dos filmes que analisamos. Pois tanto *lost lost lost* como *Passaporte Húngaro* articulam relações peculiares com o tempo. Seja o tempo histórico, seja o cinematográfico.

As elipses tecidas por Jonas Mekas cristalizam décadas. As imagens, ainda que resultantes de gravações *diárias*, não são demarcadas por dias ou meses. Mekas restringe-se a delimitar seu filme por anos e épocas, como a primavera e o verão. É no pulo abrupto – e invisível – de dias, meses e anos que ele constitui sua autobiografia.

Há ainda uma segunda elipse que este ensaio pretende esboçar. Uma elipse chã que atravessa as quatro décadas entre Mekas e Kogut. Um considerável hiato. Concretizado na passagem da celulóide ao píxel. Das influências do vídeo no cinema. Da repercussão das novas mídias na expressão de subjetividades e, no nosso caso, no modo como o vídeo afetou a feitura de filmes autobiográficos.

Essa elipse também leva em conta os filhos e netos das diásporas da 2ª Guerra Mundial. Outros *não-lugares* foram instalados por essas décadas. Novos deslocamentos, novos dilemas de identidade. Não mais apenas migratórios, os movimentos diaspóricos são políticos. Reivindicam direitos, clamam por reconhecimento e buscam um convívio real com os países, as nações e as economias que ajudaram a construir. À elaboração da memória vieram outros desafios. À imagem, novos sentidos.

* * *

⁷² Por experiência deprendemos o conceito de Walter Benjamin (1985, 114-122) onde as heranças históricas e culturais constituíam elaborações narrativas. Discordamos apenas que essas formas narrativas estejam apocalípticamente em declínio. Ao contrário, elas atualmente passam por um complexo processo de reformulação. E os filmes autobiográficos que analisamos representam alguma dessas tentativas.



Foquemos nas disjunções decorrentes das diásporas. Elas são quase totais: deslocam famílias, comunidades, e indivíduos tanto temporal como espacialmente. Esses deslocamentos impelem à necessidade de novas conjunções para significar e transmitir parte vivência da diáspora.

Passaporte Húngaro, de Sandra Kogut, é um filme que busca a síntese desse esforço. Kogut é descendente de um avô húngaro que, por ser judeu, teve que abandonar a Europa e o seu país para não ser vítima do anti-semitismo.

No filme, ouvimos a estória pela sua Avó que a articula conforme as indagações da neta e diretora. A história também se esconde, opaca, quando o passaporte dos avós são lidos como documentos dos movimentos de outrora.

Pois Kogut inicia o filme na procura dos consulados húngaros para reivindicar o direito de obter a mesma nacionalidade e cidadania dos seus avós. É a sua luta contra os preceitos burocráticos e estatais, a tentativa de recuperar as estórias que foram escamoteadas, estórias que permearam seus avós, a Hungria e a Europa.

É um filme em que a memória de uma família torna-se de imediato uma memória-mundo.

LINS (Galáxia 7)

As inúmeras fragmentações históricas levam Kogut a tentar recompor informações e dados esparsos para a melhor compreensão do que de fato aconteceu. Em alguns momentos, a sua busca parece recorrer a procedimentos de detetives. Indaga parentes e burocratas, vasculha documentos e se coloca *in loco*, passando muito além de uma observação participante, vivenciado inúmeras situações peculiares.

Bem distinto de Mekas, o seu trabalho com a memória é de descoberta, pois não viveu aqueles acontecimentos. Contudo, a partir do argumento da busca do passaporte, Kogut procura compreender um pouco da realidade e do contexto que perpassou os seus avós, seus pais e culminou em sua existência. Trata-se de uma busca atávica, de uma genealogia.

A memória, portanto, é aos poucos construída pelas entrevistas com os avós e os tios-avós. São eles que soltam e conduzem a narrativa. Descobre-se a perseguição dos judeus, a mudança dos nomes, os verdadeiros sobrenomes dos seus antepassados, o signo *K* na capa do passaporte que impedia o retorno ao país, o trajeto da fuga dos seus avós para chegarem ao Brasil, as humilhações que passaram.

Aos poucos, a memória é imaginada por Kogut. Vê-se imagens de linhas de trens na Europa, denotando caminhos, o mar de Recife, onde seus avós desembarcaram, além de fotos e documentos que não emergem com *inserts*, mas são mostrados pelos próprios personagens que viveram aqueles dramas. Essa imaginação do que de fato aconteceu é realçada em imagens amplas e poéticas que convidam o espectador a também imaginar.

Como se o processo de transmissão e construção da memória fosse necessariamente coletivo e perpassasse os cônsoles, burocratas, os avós, a cineasta e os espectadores.

Devemos, contudo, abordar os movimentos de Sandra Kogut e sua câmera como uma busca por um relato de pós-memória.; ou seja, por uma narrativa atávica que não foi vivida nem poderia por ela ser experimentada⁷³. Por isso sua narrativa é imaginária. Ela busca reconstituí-la, a partir dos fragmentos que lhe foram oferecidos casos, estórias, percalços do passado que são fundamentais para a sua inserção no mundo.

A câmera, por outro lado, torna-se um elemento central, é cúmplice da diretora. Ela está sempre ao seu lado e os entrevistados dirigem-se a ela frontalmente. Há um argumento bem claro que guia o documentário – a busca por outro passaporte, de certa forma, emerge uma performance no decorrer da luta de Kogut pela obtenção da nacionalidade húngara. Ela suscita situações e estabelece um jogo no decorrer da *mis-en-scène*⁷⁴. É por isso que *Passaporte Húngaro* talvez possa ser classificado como um documentário performático:

Os acontecimentos reais são amplificados pelos imaginários. A combinação livre do real e do imaginado é uma característica comum do documentário performático (...) A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, incluindo o cineasta.

NICHOLS (2005, 170)

Ao provocar tais jogos e propiciar conjunções históricas da memória de sua família e da 'memória-mundo', Kogut também desarticula todo o discurso nacionalista. Ao adquirir o documento que a transforma em Húngara - ainda que somente por um ano, ela é parabenizada por familiares e burocratas. Como se antes fosse impossível obter esse reconhecimento durante a sua luta. Torna-se óbvia a crença na legalidade e na racionalidade burocrática. É irônica – numa palavra - a importância desmesurada da declaração oficial de sua nacionalidade.

O termo passaporte, que intitula o filme, também remete às dificuldades da livre passagem entre estados, nações, línguas e culturas. Trata-se de outro momento vivido pelas comunidades diáspóricas. Não mais o espalhar-se pelo mundo, mas a tentativa de urdir raízes políticas para o seu deslocamento. Um afã que os estados nacionais, no modo como estão atualmente configurados, são incapazes de sustentar.

Kogut sofre na pele distinções sutis. É a partir de insígnias inscritas nos passaporte, no corpo, na fala, no desconhecimento da língua - insígnias quase invisíveis à câmera,

⁷³ SARLO, (2007, 102)

⁷⁴ LABAKI (2005, 144-145).

pequenos elementos que a burocracia húngara identifica e que talvez impeçam o fácil reconhecimento da outra nacionalidade. Kogut será perpetuamente deslocada. Suas insígnias são atávicas.

A montagem, sutilmente, arrefece o argumento pela busca da nacionalidade. O que torna esse filme mais interessante, pois ele foca nos elementos e nas pessoas que mobiliza – na memória da diáspora. É quando o documentário apreende um pouco da história.

* * *

Mekas costumava afirmar, com certo charme, que não sabia se vivia para filmar ou filmava para viver. A frase é enigmática. Não apenas pela sua proposital confusão entre causa e consequência, mas por enfatizar a preponderância da imagem na vida contemporânea.

Conscientes desse aspecto, a frase e a obra de Mekas exacerbam a consciência da influência do cinema – e da imagem numa maneira geral - na elaboração de trocas e valores que constituíram o século XX.

Lost lost lost tece um sutil contraponto ao discurso das grandes nações e ideologias totalizadoras. Reaviva os acontecimentos – e não os fatos - históricos e individuais que permearam a sua vida e a da comunidade lituana que migrou para Nova York naquele período.

Com Mekas, o cinema adquire uma maior capilaridade. Retorna ao simples cotidiano histórico captado pelos irmãos *lumières*. É a partir do cinema que ele radicaliza a subjetividade e interpreta dilemas da diáspora que viveu. O cinema, enfim, é imprescindível como filtro e expressão da experiência.

Já em *Passaporte Húngaro* raramente a câmera está no ponto de vista de Sandra Kogut. Ela é cúmplice e ajuda a diretora na elaboração e reconstrução da memória. Desafia os *não-lugares* contemporâneos.

Seu auto-retrato, como uma árvore genealógica, é constituído por pedaços de história, entre estórias narradas e escutadas. Casos que refletem signos e sentidos há muito escamoteados. O cinema de Kogut busca concretizar a experiência. Torna-la transmissível. Ou simplesmente possível.

Há, por fim, uma diferença crucial entre ambos. Sobretudo quando relacionamos essas obras com a noção de pós-memória. O que Mekas realiza é um forte testemunho sobre os anos que viveu. De certa forma, ao editar seu filme, ele transmite essa memória para gerações futuras. Ele pode, portanto, fundar um discurso de pós-memória.

Passaporte Húngaro, por outro lado, tenta justamente encontrar os lapsos dessa narrativa de pós-memória. Ele passeia por seu anseio, por sua incompletude, pela vontade de encontrar uma narrativa sobre o passado dos seus avós, húngaros e judeus, que tornou-se esparsa, fragmentária, com um risco de esvanecer.

Talvez esses cineastas - e esses filmes - sejam afoitos em buscar novas formas de transmissão da experiência. Seja entre celulóides, que reportam gritos de alguns deslocados. Seja nos píxels que costuram retalhos das diásporas de antanho. As experiências da história no sujeito e do sujeito na história ganham uma impressionante expressividade nesses filmes autobiográficos.

4.

Os jogos (e as máscaras) da subjetividade

De todos os filmes analisados nesta dissertação, *33* é certamente o mais pessoal. Tanto o tema quanto o argumento do documentário tocam diretamente o universo particular do diretor, dizem respeito à sua origem, aos fatos que envolveram o seu nascimento. O enredo é simples e direto: filho adotivo, Kiko Goifman filma a busca pela sua mãe natural durante trinta e três dias. É o que ele chama de 'projeto' e para alcançar seu objetivo aciona uma gama de indivíduos diretamente relacionados aos primeiros meses de sua vida— sua mãe adotiva, sua família, o médico da sua mãe natural e sua parteira - assim como anônimos que, por meio da indústria cultural contemporânea - programas de Tv, blogs, *chats* e até mesmo a simples presença de uma câmera digital— entram na busca encarada pelo diretor.

Embora extremamente pessoal, *33* é o documentário que analisamos com mais regras pré-estabelecidas: 33 dias para encontrar a mãe, a atuação como um detetive, etc... .Regras que possuem um diálogo direto com o cinema de gênero, e soam tão esdrúxulas, rigorosas, quanto castradoras. Kiko Goifman, incrementando as suas regras cênicas, escolheu justamente o estilo *noir* dos detetives, optou por uma fotografia em preto e branco, com um alto grau de contrastes e sempre apresentou a sua auto-imagem, entre espelhos, portas, closes e sombras. Sua relação com a câmera, seu enfrentamento pessoal com a própria imagem, portanto, adquiriu uma feição peculiar.

Contemporâneo, o tempo presente pauta e cadencia este filme. Não por acaso, o espectador acompanha justamente os trinta e três dias da busca do diretor, dias que possuem o gosto de *agora*. Seu filme transita pelos ardis do devir. Remete a uma possibilidade: o encontro com a mãe natural. Desafia a previsibilidade de boa parte dos filhos adotivos que preferem não enfrentar essa condição (*ser filho adotivo é um tabu*, diz o próprio Kiko). Instila-se no espectador uma curiosidade típica dos filmes de detetive: será que ele encontrará sua mãe natural?

Contemporâneo também historicamente, *33* bebe em diversas características do que se convencionou chamar como pós-modernidade: a performance, as tecnologias da indústria cultural, as tecnologias digitais, a revisão de gêneros historicamente consolidados, além de colocar em xeque a própria existência do indivíduo e do sujeito. Ele busca, no manejo da imagem, uma reconstrução fugaz da própria identidade pessoal, e, de certa forma, de uma identidade coletiva – se movimenta entre os valores da família brasileira bem constituída.

Podemos afirmar que *33* é um auto-retrato frustrado e, de certa forma, saudavelmente frustrante. Frustrado, pois sua força motriz é um trauma, a busca pela mãe verdadeira, que não é psicanaliticamente resolvido. Tal frustração leva a inúmeras conseqüências e confirma o trauma alongando-se para além do tempo do filme. Durante a projeção, contudo, o que vemos é um diretor enfrentando ou remoendo o seu trauma com a

câmera em punho. Frustrante, pois o espectador não se satisfaz com o fato de Kiko não encontrar a mãe, o que também evita um final piegas e melodramático ao filme.

Trata-se de um filme diverso. Subjetivo, performático, sedutor, inquietante, com influências tanto da videoarte quanto do cinema de gênero, *33* mostra-se híbrido. É, contudo, um filme lúdico, que convida o espectador a um jogo cujos dados, embora extremamente previsíveis, nunca abolirão o acaso.

Um falso mentiroso



Somos talvez precipitados ao supor que o sorriso do bebê não é uma simulação? – E em que experiência se baseia nossa suposição?

(Mentir é um jogo de linguagem que deve ser apreendido como qualquer outro)⁷⁵

(Ludwig

Wittgenstein)

⁷⁵ WITTGENSTEIN (1999)

Na entrevista que encontra-se no *extra* do dvd comercial de 33, Kiko Goifman confessa para a câmera que mentiu pouco neste filme. Em seguida, revela sua principal mentira: o fato de colocar a cena da cartomante com a sua babá num dia em que ela não ocorreu. Foi a cadência da montagem, revela Goifman, que o levou a tal decisão. A regra de aumentar o suspense e seguir a tônica dos filmes *noirs*, uma imposição estética que o próprio Goifman determinou, o orientou à essa mentira. Pode-se afirmar, portanto, que a este imperativo estético – e performático – o diretor induz outro movimento ético: o jogo. Seja o de detetive, de pistas falsas e de trocas de impressões subjetivas com os entrevistados e espectadores, Goifman, ao montar seu filme, explora e desperta uma dimensão lúdica.

Fortemente influenciado pelo ritmo dos filmes *noirs*, 33 é montado, em termos genéricos, pela composição de três grandes movimentos narrativos. Há, primeiramente, a apresentação das regras do jogo: os trinta e três anos de vida do autor, o fato de sua mãe adotiva ter nascido no ano de 1933, e a escolha por encontrar a mãe natural em 33 dias. Além, é claro, de realizar tal busca simulando uma investigação detetivesca⁷⁶. A apresentação das regras segue-se a apresentação dos personagens: os detetives, a mãe adotiva, a tia, a babá e o próprio Goifman, cuja *voz over* inicia-se impessoal e, pouco a pouco, atinge uma perspectiva mais subjetiva, mais confessional.

De certa forma, o filme oscilará entre os pólos despertados por essas regras. Joga-se com os dias, no intuito de aumentar o suspense. Joga-se com o personagem do detetive, encarnado pelo próprio diretor, como se fosse um pretexto para abordar o projeto de encontrar a mãe natural. Joga-se, enfim, com as ilusões do espectador, dos entrevistados e do próprio diretor que, aos poucos, parece ele mesmo estar completamente imerso nas regras que se impôs.

O segundo movimento narrativo é justamente o desenho da *mis-en-scene* do autor-personagem. Após apresentar os principais entrevistados, Goifman interage com eles, atua, tece sua performance. São os momentos em que surgem os locais e os contextos, os principais resultados de sua busca: o prédio onde foi realizada a sua adoção, o hospital onde nasceu, as proximidades de encontro com a ‘verdadeira’ mãe. Essa *mis-en-scene* ocorre tanto no ato da filmagem, nos momentos das entrevistas, como nos comentários da *voz over*. Concentraremos nossa análise do filme no detalhamento dessas oscilações do segundo movimento.

Nele, Goifman pontua, coloca-se subjetivamente em todas as entrevistas que realiza. O caso dos detetives é exemplar. Se, num primeiro momento, ele deixa os detetives discorrerem sobre as suas certezas - e essas entrevistas lembram, inclusive, uma reportagem televisiva com seu clássico argumento de autoridade; logo em seguida, Goifman discorda veementemente ou interage com essas opiniões. Com este vai e vem, com tal

⁷⁶ É curioso observar como o misticismo das diversas evidências do número 33 levam, em contraposição, a um extremo racionalismo: as regras precisam ser obedecidas.

movimento, que é repetido no filme – e sempre ocorre antes ou após as entrevistas – Goifman mostra uma máscara, a do documentarista clássico, para depois contestá-la e evidenciar uma segunda máscara, a do documentarista subjetivo, que se coloca em primeira pessoa. Entre ambas, há somente o vínculo da performance.

Afora a oscilação entre as formas de documentários, este segundo momento convida o espectador ao suspense, a compartilhar a procura pela mãe natural. Ele, certamente, é o cerne do filme. Ocupa a maioria dos trinta e três dias, a maior parte da montagem, e evidencia os percalços da busca, as principais pistas, suas revelações, ilusões, suas falsidades. As verdades e mentiras, enfim, despertadas pelas regras jogadas pelo autor-personagem deste filme.

Como ocorre nas narrativas clássicas, o terceiro movimento refere-se justamente ao desfecho da busca do diretor. Acabam-se os trinta e três dias. Kiko sai de Belo Horizonte, volta para São Paulo. Findo o que era extraordinário, a busca de um filho adotivo pela sua mãe natural, retorna-se ao cotidiano, à normalidade do dia a dia. O fato de abrir a privacidade com espectadores anônimos, a partilha de um problema, um trauma subjetivo, também se encerra. Curiosa e sintomaticamente, Kiko, no fim do filme, dedica-o à Berta, sua mãe adotiva. Em seguida, segue sua vida. Por ora, longe das câmeras.

Apresentação, tensão e desfecho, portanto, formam a espinha dorsal da cadência da montagem. Ditos genericamente, esses três movimentos, revelam muito pouco sobre a peculiaridade do filme. O que distingue, neste caso, 33 dos demais filmes noirs? Além de ser um documentário radicalmente subjetivo, o que o diferencia dos demais filmes que analisamos?

Todo o jogo desempenhado por Kiko Goifman em 33 lembra, sob diversos aspectos, a teia desenvolvida por Orson Wells em *Verdades e Mentiras*. Embora classificado como um falso documentário, esse filme de Wells possui a performance como principal elemento. A performance, diga-se, da criação e desconstrução de um personagem que é tido justamente como um falsário notável e exemplar: Irving, o grande falsificador de quadros de Picasso e Matisse. Um falsário, pois, exímio na arte de enganar, suas reproduções foram, inclusive, vendidas a museus importantes como o MOMA. A performance, nesse filme, agrega-se um jogo com o espectador, cujas regras, ou segredos, só serão revelados ao final... .

O jogo de Goifman é semelhante, embora ele antecipe o que Wells esconde. As regras estão claras desde o início e o deleite para o espectador é justamente a tentação de lidar com o imprevisível – ‘será que ele realmente encontrará a sua mãe?’. Uma pergunta retórica, de montagem, já que ao editar o filme, o próprio Goifman sabia qual era a resposta. Quis somente prolongar a pergunta para o espectador.

A performance, no entanto, possui o mesmo intuito em ambos os filmes: despertar a ilusão do espectador, brincar com ela, explora-la até o limite. Outro ponto em comum é a forma como esses filmes passeiam pelos discursos. Todas as entrevistas realizadas durante esses documentários são postas em xeque. Os autores desconfiam das respostas dos seus personagens, dos seus depoentes, e essa desconfiança é compartilhada com o espectador.

Essa característica, em Goifman, torna-se mais aguçada, pois está legitimada pela máscara do detetive que o diretor escolheu para si.

A voz *over* de Goifman desconfia da sua mãe natural, de todos os detetives, da babá, da tia, do médico – de quase todos os depoimentos. Como se eles fossem pistas falsas. As suas desconfianças, no entanto, tecem um outro documentário dentro do grande mote da busca pela sua mãe natural. Trata-se da revelação do teor do discurso desenvolvido por esses personagens. Ou melhor, da rica imaginação de todos esses entrevistados. Ao desconfiar de seus depoentes, Goifman mostra como elas são fantasiosas.

Imaginárias em dois sentidos. Primeiramente, para aquele grupo mais distante, que não pertence ao círculo da família, por supor situações inusitadas. Os detetives, uma vez mais, como um exemplo. Cada um cria um personagem para a mãe natural de Goifman. Eles supõem motivos, características, teses históricas, sociológicas e psicológicas. O mesmo ocorre com a parteira, com o médico e com todos os demais que Kiko Goifman envolve. Por se tratar de um tema obscuro, todos se sentem à vontade para tecerem palpites. Eles cogitam o que teria ocorrido com a mãe verdadeira de Kiko: de onde veio, quais eram os seus problemas, se era pobre ou rica, etc... . Em determinado momento do filme, por exemplo, o fato dela ter sido uma empregada doméstica, imaginação suscitada tanto pela tia como pela babá, torna-se uma pequena verdade.

O segundo círculo, o da família adotiva, sugere uma relação entre memória, esquecimento, imaginação e mentiras. A passagem de exatos trinta e três anos e o tabu da adoção são os principais elementos que levam ao entrelaçamento de todas essas instâncias. A mãe e a tia não se recordam com precisão dos detalhes da adoção. Elas mostram-se apreensivas, pois querem ajudar, mas não sabem como, já que elas mesmas apagaram os detalhes da adoção. Goifman, a partir da voz *over*, desconfia. Principalmente da tia. Em diversos momentos, ele afirma que ela poderia estar escondendo algo. Mentira e verdade, portanto, são relacionais, são lidas e interpretadas pelo próprio autor-personagem.

É o jogo de cartas com a babá, contudo, que evidencia com mais força o delírio, a suposição, a imaginação histórica, a tentativa de adivinhar os motivos psicológicos que levaram a mãe natural de Kiko a abandoná-lo. Trata-se de uma das melhores seqüências do filme. Nela, Kiko condensa racionalidade, destino, suspense, misticismo e uma fecunda imaginação sobre o que teria de fato acontecido.

Esses dois sentidos das imaginações dos entrevistados são extremamente saborosos para o espectador. Eles possuem portas de entrada para a sua projeção. Trata-se de um dos principais motes, somado aos elementos *noirs* e ao tema da adoção, de teor lúdico para o espectador. Diferentemente do que ocorre com *Santiago*, que é extremamente fechado no universo que mostra e tenta apaziguar uma falha de comunicação d' outrora; distintamente do que ocorre nos 'auto-retratos' de *O Prisioneiro da Grade de Ferro*, cujos discursos são lidos como pontos de vista de uma realidade complexa; e de *Passaporte Húngaro*, cuja busca pelo passado acaba por considerar seus depoimentos como pistas de verdades sobre a histórica -33 urde uma rede de desconfianças. Quase uma contestação

adolescente sobre discursos adultos; discursos que envolvem a 'verdade' sobre a 'verdadeira' mãe do autor. Num jogo nietzschiano, Kiko Goifman acaba por desconfiar da própria noção de verdade sobre o que de fato aconteceu. É por este abismo de discursos que o filme torna-se interessante.

Quando passado e imprevisível desafiam um 'dispositivo'

Os recortes e as regras impostas pelo próprio Goifman poderiam ser interpretadas pelo conceito de dispositivo; ou seja, um recorte, uma forma de buscar uma entrada temporal, um argumento, com algumas determinações precisas, que induz ao encontro entre os autores, personagens e entrevistados dos filmes⁷⁷.

Dispositivo é (...)um procedimento produtor, ativo, criador, - de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele . LINS (2007)

Os dispositivos desencadeiam situações, impelem a jogos, levam o diretor `a ação para criarem as suas histórias, suas ficções, mesmo que estejam dentro de um viés de documentário. O conceito remete a uma porta de entrada e uma síntese das principais intenções e objetivos de 33. Se inserirmos, contudo, a variável tempo a este conceito, ele torna-se mais complexo.

(...) podemos falar de um presente absoluto que se dá quando o dispositivo está em ação. O que está sendo narrado, documentado, não existe fora do momento de ação do dispositivo. Não tem futuro, nem passado. Dissolve-se quando o dispositivo é desarmado.... . A criação de dispositivos se propõe a filmar o que ainda não existe e só existirá quando o dispositivo entrar em ação. O dispositivo é uma ativação do real.

BRITO (Dissertação de mestrado).

O conceito de dispositivo, portanto, seria perfeito para a interpretação de 33 caso este filme não estivesse intimamente vinculado a um trauma, `a lacuna de significados que levou o diretor a investigar um passado remoto: o seu nascimento, a sua adoção. Suspeitamos que as memórias, os passados implícitos que são desenterrados em cada entrevista, afastem 33 de um filme-dispositivo. De certa forma, ele possui algumas características desse conceito - mas não todas⁷⁸.

Embora os trinta e três dias que cadenciam a narrativa ativem um *presente absoluto*, quando lembramos o motivo que leva Kiko Goifman ao seu projeto, a empunhar a sua câmera e registrar a sua performance, vemos que ele almeja mais do que *ativar uma realidade*. O presente absoluto ocorre para o espectador, não para os que foram realmente envolvidos pelo documentário, sobretudo aqueles que estão próximos do círculo da família adotiva.

Há, ainda sob o viés da motivação de Goifman, uma ânsia platônica pela recuperação de uma imagem-tempo impossível: o reencontro com a sua mãe natural; há a reativação de uma realidade que já ocorreu e que Goifman de certa forma pretende congelar. Essa relação entre presente e passado, segundo Bernardet, é também característica de alguns filmes de Kiarostami e de *Passaporte Húngaro*:

Todas essas obras narram buscas que se desenvolvem no presente mas lidam necessariamente com o passado – razão pela qual recorrem a arquivos (diários, correspondência, listas, catálogos, registros) e à memória de pessoas/personagens, daí a necessidade de multiplicar os narradores, que devem apelar às suas lembranças. BERNARDET (2004, 56)

Há ainda outro elemento que afasta filmes como *33* e *Passaporte Húngaro* do conceito de dispositivo. Trata-se da imprevisibilidade, dos dispositivos que não estão previstos, encontram-se ausentes no dispositivo engendrado. No próprio vir a ser, no devir e na auto-transformação que toda obra, todo filme, imbuído de algum mote pessoal, traz para seu autor.

A filmagem contém uma incógnita, ela se rege não pela previsão, mas pelo princípio da incerteza; ao passo que na montagem já se sabe o resultado – o que diferencia nitidamente essas duas fases da realização do filme. BERNARDET (2004, 65)

O conceito de dispositivo, portanto, no caso de *33* poderia ser melhor utilizado para a análise estrutural do filme, mas explicitaria pouco da sua performance; ou, por outro ângulo, da duplicidade da sua performance. Da máscara que apresenta na filmagem - *in loco contemporâneo*⁷⁹ - e da que consolida, finalmente, na edição - *in loco reconstruído*.

Entre o presente e a pós-memória

⁷⁹ BRITO (Dissertação de mestrado)

Para um filho, toda narrativa sobre seu parto é uma narrativa de *pós-memória*⁸⁰. Assim como as lembranças da infância, de momentos turvos, que não sabemos ao certo se os vivemos ou se foram inventados por quem os conta, por nossa imaginação. Ou, ainda, as narrativas dos antepassados, atávicas, do anos que antecederam a existência do ouvinte, do receptor da narrativa. Boa parte das referências subjetivas que guardamos são compostas por fatos que não vivemos, experiências protagonizadas por outrem que são passadas e transmitidas de diversas formas: fotos, imagens, filmes, histórias orais, mitos fundadores, piadas, etc... .

Toda experiência do passado é vicária, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato. Toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato. SARLO (2007)

São narrativas ornamentadas por um forte teor subjetivo. Uma relação de envolvimento íntimo entre quem a narra e quem a recebe. Como os testemunhos que escutamos dos pais, da mãe, dos avós, ou sobre eles.

Instigante, o conceito de *pós-memória* ganha outra faceta quando contraposto ao contexto que transborda em 33. O que ocorre, no caso da adoção, é um abismo intransponível sobre o fato, sua narrativa, sua imaginação e sua transmissão. O fato que envolveu a adoção, cuja narrativa foi interrompida. Um fato que tornou-se tabu.

Embora adentremos em alguns meandros psicanalíticos, precisamos frisar que o *tabu* social da adoção transforma-se num trauma individual para Kiko Goifman. Um trauma, pois silenciado. Um trauma que é deslindado pela câmera, pela imagem, pela busca por uma narrativa, quando dos diversos momentos da realização de 33. O caso é semelhante para Sandra Kogut. Ambos buscam, por meio dos seus filmes, reativar uma narrativa de *pós-memória*, imaginar, juntamente com os entrevistados e com os espectadores, supor como ocorreram aqueles acontecimentos dos quais não participaram, e sequer poderiam participar.

Essa relação entre trauma relacionado à figura da mãe e filme de auto-retrato é bem explorada por Jonathan Caouette em *Tarnation*, obra que mostra os dilemas de sua família, sobretudo o fato da mãe ter sido internada em diversos hospícios durante os primeiros anos, os anos de formação da vida do autor. É a loucura da mãe, portanto, quem cria o lapso da *pós-memória* de Caouette. Uma loucura, para o autor, que não existia previamente, mas foi despertada por uma negligência dos seus avós maternos, dado que sua mãe foi radicalmente tratada por eletrochoques nos hospícios por onde passou.

⁸⁰ O conceito de *pós-memória* me foi apresentado neste livro. Ele diz respeito às lembranças de família que não vivemos. Esse conceito foi melhor esmiuçado na análise de *Passaporte Húngaro*. Aqui, o utilizaremos para melhor compreendermos o trauma familiar que leva Goifman à filmagem.

Intenso, esse filme certamente se transformará numa referência para os estudos de autobiografias e auto-retratos audiovisuais. Um dos principais aspectos para os quais ele chama a atenção é a proliferação de imagens que organiza. Há, primeiramente, as imagens das quais Jonathan Caouette não participou do contexto, pois sequer existia. São fotos que mostram o passado da sua mãe. Sua infância, sua adolescência. Juntamente com um fundo musical, um letrado pontua a narrativa. A mãe de Caouette foi uma modelo precoce, sofreu um acidente, se casou, teve um filho – o próprio autor – e começou a freqüentar hospícios.

Há um corte. Há uma elipse. O que vemos em seguida são imagens captadas pelo próprio Caouette. Ele está de frente para a câmera, com cerca de 10 anos, travestido de mulher, falando com uma voz efeminada o que evidencia sua homossexualidade - fato, aliás, declarado desde o início do filme. Há outras imagens, todas filmadas por Caouette, que mostram sua infância, adolescência, seus diálogos com os avós, seus reencontros com sua mãe e diversos outros momentos de sua vida.

A principal inovação de *Tarnation* é mesclar esses dois momentos da imagem fílmica, da imagem fotográfica. O fato de construir uma breve biografia da sua mãe por meio de fotos e filmes que não viveu – uma tessitura de algo próximo a uma pós-memória – com, num segundo momento, a sua intervenção no mundo, por meio da imagem, sempre com a câmera em punho. É com a câmera, é filmando que Caouette desafia seus avós a contar o que realmente ocorreu com sua mãe.

A diferença entre *Tarnation* e *33* é justamente a ausência de um material iconográfico e fílmico para a reconstrução de uma narrativa de pós-memória. Caouette consegue projetar a sua imaginação e a sua memória a partir das imagens que lhe foram legadas. Seu trauma é apaziguado, em alguma medida, pela possibilidade dessa iconografia evidenciar pistas e narrativas do que realmente ocorreu no passado. Pistas que serão confirmadas ou desconsideradas de acordo com a sua investigação. O trauma, no entanto, só é completamente transfigurado quando a câmera, num momento presente, o enfrenta – o que corresponde a idade adulta de Caouette.

Para Kiko Goifman, o trauma da adoção instila um vazio imagético, um vazio de indícios e vestígios sobre o que de fato ocorreu. Talvez seja por isso que ele sinta tanto conforto ao tocar num bilhete guardado pela sua mãe natural, um bilhete que talvez fosse escrito ou tenha passado pelas mãos da sua mãe 'verdadeira'. A este vazio, a tal ausência de imagens, Goifman responde com o jogo de discursos, a imaginação desencadeada pelas entrevistas, a suposição da narrativa de uma pós-memória, mais do que uma reconstrução cronológica e biográfica.

É com a câmera presente, com um corpo presente, que Goifman desfila seu enfrentamento pessoal do trauma que o atormenta. Nesse sentido, ele se aproxima de *Tarnation*. A câmera, tanto nas mãos do diretor norte-americano quanto nas do brasileiro, transformam-se numa arma para deslindarem o tempo presente. Uma arma com um intuito um tanto psicanalítico, pois ela permite uma resignificação da realidade que circunda suas família, seus passados – seus traumas.

Tarnation e *33* transitam entre rupturas, reconstituições e resoluções com o ambiente familiar. A primeira ruptura de Goifman encontra-se na resolução de escavar o passado, enfrentar o tabu da adoção, colocar em xeque as decisões e os caminhos da própria mãe natural. Este é o ponto de partida do filme. As entrevistas, a performance, a *mis-en-scene* e os trinta e três dias que levam à imaginária reconstituição da narrativa. É neste momento que evidenciam-se os vazios da pós-memória. A narrativa fora interrompida – eis o impacto do tabu - inclusive para aqueles que deveriam narrá-la. Trata-se do momento mais interessante do filme.

O terceiro gesto narrativo – a resolução – diz respeito não apenas ao fim do prazo imposto pelo diretor, mas, sobretudo, ao retorno à vida cotidiana. A resolução do conflito provisório torna-se cristalina quando, nos letreiros finais, o filme é dedicado à Berta, sua mãe adotiva. Era a figura materna, independente da sua origem, que estava em xeque... .

Se em *33* a reconstrução da pós-memória foi urdida por retalhos de depoimentos, foi no tempo presente – no ato da filmagem e nos seu congelamento via edição - que ela ecoou com mais força. Um tempo que foi pautado pela câmera. O tempo do auto-retrato, o tempo do filme – os tais trinta e três dias plasmados em pouco mais de noventa minutos. Quando ego, imagem, vida e cinema transformam-se num corpo único.

Um corpo digital

É curioso observar que em francês, o fenômeno digital ganhou o vocábulo de *numérique*; ou seja, ele explicita uma relação íntima entre essa nova tecnologia e sua decodificação numérica. Como sabemos, é sua constituição binária e complementar, o famoso par 0/1 e sua conotação matricial, que singulariza o digital. À esta característica, devemos assomar suas conseqüências. A principal: o digital significa uma incrível guinada histórica para os bens simbólicos e para a relação do indivíduo com o que fora chamado como *indústria cultural*.

Mais do que uma convergência digital, onde todas as linguagens artísticas e simbólicas confluíam para este padrão tecnológico, o que vemos é uma desmaterialização do suporte. A música não precisa mais de discos. As imagens não reivindicam sal de prata, molduras ou papéis especiais. Os próximos filmes, dentro de um futuro breve, terão exposições imateriais. Tudo como conseqüência de um local descentralizado de circulação dos símbolos digitalizados: a internet. Esta esfera foi mais inovadora do que supomos. Ao computador pessoal, que já correlacionava indivíduo com tecnologia informática, agrega-se o computador conectado, que cria uma nova rede de contatos, novas formas de interação e trocas dos símbolos, além de uma nova circulação econômica⁸¹. E o indivíduo, como transita neste ambiente? Como se mostra? Como recebe os outros? Como a noção de alteridade se comporta no ambiente digital?

⁸¹ ANDERSON (2006)

Pois bem. `A curiosidade *numerique* do digital poderíamos harmonizar a obsessão de Kiko Goifman por números, sua decodificação da realidade a partir de uma relação com dígitos, rimas entre datas, horas, idades e meses. Seria uma hipótese (fugaz). Mas, por que não? Afinal, mais do que um dispositivo, o recorte numérico de 33, suas correlações e o modo como busca as interações com personagens, entrevistados e espectadores, não estaria próxima de uma lógica, uma linguagem digital? Vejamos como Kiko se apresenta, como ele interage com o universo virtual.

Uma voz metálica. Um rosto que não vemos por inteiro, mas que perfila silhuetas. Um ponto de vista subjetivo. As imagens movimentam-se como um corpo que anda, como se fossem olhos que apreendessem o mundo. O conjunto composto por imagens, voz e movimento cadenciam um pensamento – uma forma de ler o mundo - um mundo que a câmera apresenta. Mais do que uma afluência e suposta subjetividade, o que 33 nos mostra é como as imagens técnicas se naturalizaram no nosso cotidiano, de como precisamos delas para nos expressarmos, para interagirmos com os outros.

Das imagens técnicas passaremos `as relações entre anônimos. Com o digital, ela reconfigura-se. Não é mero acaso o fato de Goifman ativar diversos meios da indústria cultural. Ele dá entrevista num programa de televisão. Participa de uma seção do *Fantástico* para pedir ajuda `a anônimos no encontro da sua mãe natural (e no filme ele se mostra vendo ao programa do lado da sua mãe biológica). Inicia um blog, onde conversa frequentemente com desconhecidos. Conversa sobre detetives, acaba conhecendo pessoas próximas ao círculo que envolveu a sua adoção e retira inúmeras pistas, diversos conselhos.

Ao ativar a engrenagem da indústria cultural seu projeto não torna-se apenas midiático e espetacular, mas adquire visibilidade. São, portanto, as imagens técnicas, as opiniões de um apresentador como Pedro Bial, as interações com desconhecidos que conotam existência ao seu projeto, que impulsionam uma reverberação social para os seus dilemas individuais. Kiko Goifman, o autor-personagem, possui consciência desse movimento. Ele torna-se mais um elemento lúdico, mais um jogo que oferece ao espectador. Curiosa e estranhamente, ao tornar-se midiático, Kiko Goifman transforma-se em *voyeur* de si mesmo.

De todos os filmes que analisamos, 33 é que busca mais interfaces com essa realidade midiática. Ela a impulsiona e observa o seu funcionamento. Por esse viés, a performance de Kiko Goifman não é apenas individual, mas envolve uma ampla malha industrial e simbólica. O filme 33, portanto, torna-se apenas um dos elementos de uma vasta rede de comunicação: o blog, as reportagens, as entrevistas com o diretor, os anúncios. Trata-se de uma parte da indústria cultural que se baseia no anonimato para movimentar-se.

É essa mesma indústria, ou melhor, a motivação social que a alimenta, que despertou o fenômeno dos *reality shows*, sobretudo a *Casa dos Artistas* e os *Big Brothers*. Fenômenos que abriram outras fendas, outras perspectivas para a relação entre câmeras digitais, performances de anônimos, e novas formas de voyeurismo – que torna-se um fluxo, ininterrupto. Quem participa desses programas almeja, no fundo da sua alma, a entrar para o

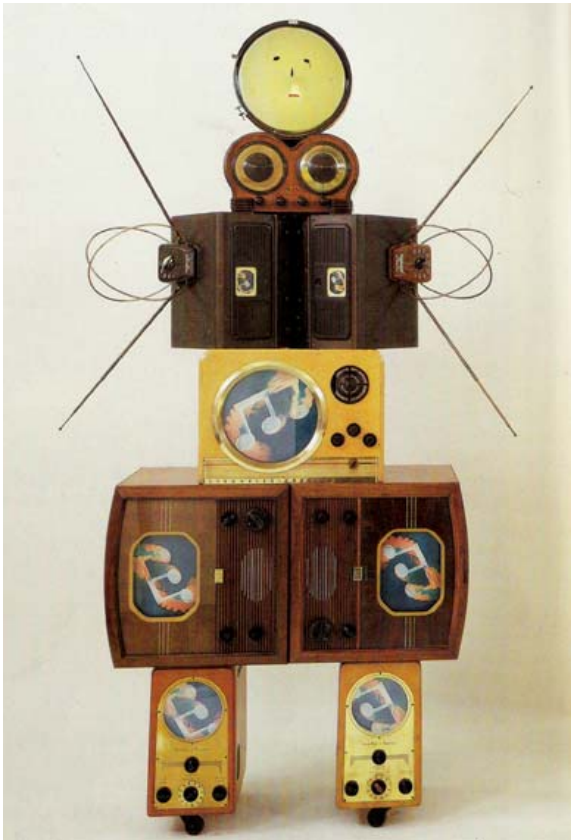
âmago da indústria cultural. Ser famoso. Participar da ilha de caras. Trata-se de uma porta de entrada, distinta, contemporânea, uma nova mola do *star system*.

33 possui outra relação com o anonimato. Ele está muito mais próximo de uma nova forma de comunicação, cuja linguagem digital se não fecundou ao menos aguçou. Trata-se de uma era da cooperação entre anônimos, e o *boom* dos software livre é sua maior evidência. Um comunicação *peer to peer* que prescinde ou atenua a legitimação da indústria cultural. É o que vemos nos seus diálogos via blog. Há um gesto de comunicação dialógica, mais do que tietagem.

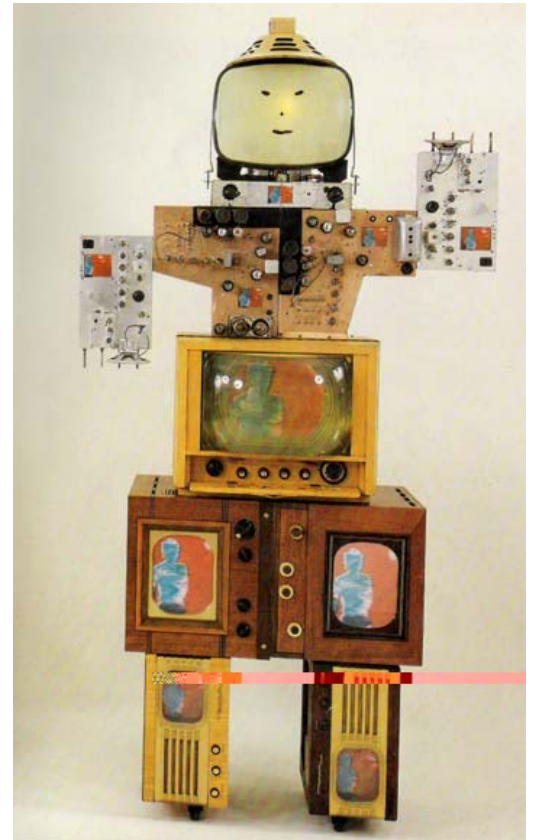
O filme de Kiko Goifman também chama a atenção para uma nova forma de constituir identidades. Refiro-me às identidades que transitam entre blogs, perfis e *profiles* de locais de interação entre anônimos, como é o caso do *orkut*, fotologs, autor-retratos que passeiam pelo *youtube*, ou ainda os avatares que redesenham os corpos de quem transita pelo *second life*. Todos esses jogos de nomes e imagens apontam para uma nova forma de teatralização do *EU* na vida cotidiana⁸². Uma interação performática. Uma performance mediada pela linguagem digital.

Embora em formato fílmico, 33 e Kiko Goifman interagem e jogam com os espelhos do digital. O numérico transforma-se numa forma de apreender e se apresentar no mundo. Uma nova máscara. Um novo jogo. Um outro discurso.

5. O 'Eu' que corta, copia e cola



Esto que estás oyendo



*ya no soy yo
es el eco, del eco, del eco
de un sentimiento
su luz fugaz
alumbrando desde otro tiempo
(Eco, Jorge*

Drexler)

Quando Nam June Paik lançou a série *familia robôs*, em 1986, ele chamou a atenção para um aspecto fundamental da contemporaneidade. Sua obra mostra indivíduos feitos e fabricados entre objetos e *ready-mades*. São formas humanas básicas – com pernas, troncos, braços e cabeças – compostas por ships, aparelhos de rádio e Tvs. Como se os átomos que compusessem tais indivíduos fossem totalmente tecnológicos e estivessem distantes, `a léguas de qualquer elemento natural.

Não fosse o rosto com traços infantis que conotam olhos, nariz e boca, sequer chamaríamos esse objetos de representações de homens. As faces e os rostos, vale reparar, são oriundos de formas exteriores dos objetos originais que compõem essas esculturas metálicas. O rosto da 'Tia' vem de uma caixa de som de um rádio antigo, enquanto o do 'Tio' é retirado de uma tela de Tv.

A engenharia de Paik não parece casual. Tanto a caixa de som quanto a tela de Tv substituíam o tradicional *locus* do *logos* – a cabeça, onde os homens, através dos cinco

sentidos, apreendem e classificam o mundo externo. A obra de Paik é provocadora. Afinal, não seriam essas mesmas telas e caixas de som um dos principais intermediários dos sujeitos e indivíduos contemporâneos com o mundo externo? O que vem antes, a impressão da realidade das mídias aos indivíduos, ou a expressão dos indivíduos por meio das mídias?

Os documentários subjetivos, os auto-retratos e as autobiografias nos indicam algumas pistas sobre esta nova forma de estar no mundo. Não é acaso o fato de possuírem no ato da montagem o âmago da magia estética que propagam. Para esses filmes, a edição é central e não pode ser encarada apenas como um dos processos da realização de um filme. É ela que formata a máscara final, seus jogos que ora escondem, ora revelam, ora fornecem pistas falsas. Também consolidam o elo entre a experiência vivenciada e a experiência elaborada, elas culminam os caminhos de descoberta, revisão e significação do diretor. Combinam partículas do *ego*, fragmentos da experiência numa coerência performática e narrativa.

Talvez seja necessário ampliar a noção de montagem e edição. Retira-la, primeiramente, como um gesto estético exclusivo do cinema. Se visitarmos a música contemporânea veremos como a lógica da edição se embrenhou na indústria fonográfica. Da emergência do pop, o mais óbvio, passando pela música erudita contemporânea, até a nova onda eletrônica, o que vemos é uma linguagem de estúdio, de finalização via computador, uma nova maneira de combinação e composição. Algo, enfim, bem distinto da centralidade da performance musical, a apresentação ao vivo dos músicos, que era a singularidade desse fenômeno até a chegada do século XX.

Ou o advento dos meios de reprodutibilidade técnica que emergiram no auge da idade industrial⁸³. Eles reivindicam, ainda que restrita a poucos indivíduos com um poder efetivo de decisão, uma certa lógica de montagem. Paulatinamente, a edição torna-se uma linguagem, uma maneira de conceber o feito estético. A era pós-industrial e a sociedade de informação, que por ora adentramos, apenas disseminou, aguçou e ampliou as possibilidades de linguagem implementadas pela lógica da edição e de montagem. Atualmente, após a revolução da informática, em que o computador transformou-se num amplo objeto de consumo individual, os atos de recortar, colar e copiar tornaram-se cotidianos, repetitivos e até banais. Temos, hoje, por meio de inúmeros softwares, uma incrível gama de possibilidades de combinar e friccionar fotos, imagens, sons, palavras, frases, e outros símbolos que forem digitalmente decodificados.

A linguagem da edição, portanto, devemos aglutinar a linguagem digital. Como se fossem fenômenos complementares, quase siameses. Essa junção é imprescindível para concluirmos algo sobre os filmes que destacamos nesta dissertação. Não é mero acaso que boa parte deles tenha sido realizada em digital. Quando não o foram, no entanto, mesclaram-se com uma forte influência da lógica da edição. Passemos por eles para melhor salientarmos suas características.

⁸³ BENJAMIM (1986)

O Prisioneiro da Grade de Ferro (auto-retratos) é certamente um dos filmes cujo fenômeno digital é essencial, além de depositar na montagem um recurso fundamental para a sua compreensão. Sem as câmeras digitais esse projeto seria impossível – o espectador não entraria nas celas com o mesmo espírito de imersão que esse aparelho portátil suscita. Tampouco os detentos teriam a possibilidade de se expressarem como se expressaram. De uma certa forma, a subjetividade, ou sua realidade latente, já estava programada no simples ato de correlacionar indivíduos, câmeras digitais, solidão, presídios e celas. Esta primeira constatação levanta uma questão: seria o fenômeno digital, quando transposto ao audiovisual, uma indução às expressões subjetivas?

No entanto, quando analisamos o modo como o filme foi montado e editado nos deparamos com outros questionamentos. A edição revela o movimento no qual os auto-retratos deixam de ser reflexivos, não tornam-se mais autorais, mas voltam-se para a decisão final do diretor. Há, portanto, uma centralidade estética e um novo jogo de poder sobre o ato de passar a câmera ao outro, ao diferente. Em última instância, podemos imaginar que emerge uma nova forma de voyeurismo onde o ato de compartilhar câmeras e olhares transmuta-se numa ética dos auto-retratos induzidos. *Prisioneiro da Grade de Ferro* desvela um pouco desse caminho do cinema contemporâneo, do tal cinema digital. Ele prenuncia um gesto que talvez transforme-se numa tendência. Com o aumento de câmeras portáteis e vídeos de celulares, um evento qualquer pode ter vários, quase infinitos olhares. Não é apenas a mídia, como um aparato pesado de realização do conteúdo e das mensagens, que possui o poder de filmar e registrar um acontecimento⁸⁴. Ela perdeu o seu monopólio. Vemos, atualmente, o início de uma descentralização da forma de realizar cinema. O ato da filmagem passa a ser delegado, induzido, programado e realizado por um terceiro, algumas vezes alheio ao centro das decisões estéticas e políticas.

O reverso desse movimento é o fato de conotar uma singularidade e uma expressão autêntica para quem filma, fotografa ou simplesmente porta a câmera. Há, por um lado, uma revalorização do olhar pela câmera, como se ela apresentasse outro corpo e outra alma. Há, por outro lado, uma extrema e camuflada centralização do poder político. Esse movimento, em suma, não é tão democrático quanto propaga. Fica a pergunta, mas deveria e poderia ser?

Passaporte Húngaro evidencia a intrínseca relação entre imaginação e memória, uma relação que foi inoculada pela experiência cinematográfica. É por meio do seu filme, através da sua realização, que a diretora se projeta no passado dos seus avós. A câmera foi a maneira que encontrou para desvendar as fendas desse passado. Esta singularidade ocorre durante a montagem e é conscientemente aproveitada, sobretudo nas imagens que mesclam super 8mm com vídeo.

⁸⁴ O próprio 11 de setembro é um exemplo. Boa parte das imagens gravadas e exaustivamente transmitidas para o mundo todo foram captadas por amadores que passavam por ali naquele momento e estavam acompanhados

Curioso observar, no entanto, que o rosto e o corpo de Sandra Kogut raramente apareçam, fato que ocorre em apenas algumas seqüências. É claro que as decisões sobre o modo como sua subjetividade plasmará no filme passa pela mesa de montagem. Nesse caso, assim como nos outros três filmes, a edição sugere uma subjetividade vinculada a uma maneira de pensar – a memória, no caso de Kogut e João Moreira Salles, uma forma de ver o mundo, interagir com a imagem, a partir da voz over, que é central para esses filmes. Talvez seja esta relação entre corpo, mente, subjetividade e pensamento que aproxime o filme de Kogut `a linguagem e `a lógica digital.

Passaporte Húngaro também é um filme cadenciado por elipses, por fragmentos do tempo que são preenchidos pelas reminiscências vindas do depoimento e pelas imaginações. Tanto as do espectador como as dos personagens e da diretora. É montagem, uma vez mais, quem permite este imaginário temporal adquira um sentido orgânico.

Santiago também lida com essa busca da memória por meio da realização e – principalmente – da montagem do filme. É ela que permite e convida o diretor a revisar o seu projeto estético inicial. Trata-se de uma memória compartilhada. Ainda que haja um hiato de comunicação, apaziguado pelo formato final do filme, *Santiago* retrata as projeções entre dois indivíduos diferentes. É pela interação com o virtual que a memória, o diálogo e uma certa reconciliação tornam-se possíveis.

O documentário de João Moreira Salles, portanto, entrelaça não apenas as projeções do personagem no diretor e do diretor no personagem, que são um dos principais elos do filme, mas uma forma virtual de interação. Embora não tenha sido gravado em formato digital, ele incita a uma forma de comunicação típica dessa linguagem. Basta lembrar das novas interações afetivas que são desenhadas pela internet, por chats e blogs. Elas ocorrem tanto prescindindo o encontro físico como inserindo um novo elemento de significados, de leituras sobre si e sobre o outro.

O ambiente digital vivenciou uma drástica guinada na última década ao instaurar a passagem do computador pessoal, isolado, ao computador conectado, que liga-se `a rede mundial e descentraliza as possibilidades *peer to peer* de comunicação. O que vemos em *Santiago*, e em diversos filmes que não são filmados no suporte digital, já são maneiras de incorporação de uma linguagem entre anônimos, descentralizada e que reivindica o virtual para cunhar uma outra máscara. Ainda que esteja distante de um movimento teleológico, o cinema já anuncia boa parte das principais formas de relação com o mundo no devir digital.

O modo como a montagem e os princípios digitais repercutem em *Santiago* revelam uma outra concepção de aprendizagem e experiência – afinal é este o principal movimento do diretor. A imagem, um filme e uma experiência passada podem, num exercício de revisão psicológica, apontar novos caminhos para os significados que instilamos `a vida. É por revelar novas relações de aprendizado com a vida, emanadas das caixas pretas que todo meio de reprodutibilidade técnica carrega consigo, que *Santiago* não apenas surpreende como instiga.

33 - o filme lúdico por excelência. Revela o auge dessa nova forma de interação. O digital suscita um jogo, como uma lógica interna na qual deve-se decifrar embora as programações possíveis já estejam pré-configuradas. Elas fazem parte da relação entre o programa, o hardware, e o sujeito que o aplica, o software. É o que Villem Flusser diagnostica desde a caixa-preta do aparelho fotográfico. Ele - e todo tipo de aparelho - desempenham-se como brinquedos que simulam um tipo de pensamento. O aparelho é uma das principais características da sociedade pós-industrial:

(...) não é brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é trabalhador, mas jogador: não mais homo faber, mas homo ludens. E tal homem não brinca com seu brinquedo, mas contra ele. Procura esgotar-lhe o programa. Por assim dizer: penetra o aparelho a fim de descobrir-lhe as manhas. De maneira que o 'funcionário' não se encontra cercado de instrumentos (como o proletário pré-industrial), nem está submisso à máquina (como o proletário industrial) mas encontra-se no interior do aparelho: FLUSSER (2002, 23 – 24)

Um jogo, em suma, que transforma-se num matrix. Onde as regras, mesmo sabendo-se que programadas, são percebidas a partir de uma ótica interna. Basta lembrar das regras impostas pelo próprio Kiko Goifman para encadear o argumento do seu documentário. 33 dias, 33 anos... . São lógicas complementares, binárias. Diretor, personagens e espectadores, portanto, caminham por dentro dela, como se fossem partículas, átomos ou chips de um universo lúdico, de um jogo que desafia a todos. Tratam-se de códigos jogados para e sobre o mundo, códigos que fundam um outro mundo, lógicas que convidam para outras formas de lidar com a vida e, inclusive, novas maneiras de pensar e conceber a própria noção de vida.

Digital e montagem, portanto. Novas formas de olhar o outro. Novos poderes sobre a diferença. Interações virtuais. Outras maneiras de conceber a memória, de lembrar, evocar e congelar as reminiscências. Novos jogos, sobretudo novos prazeres.

Esse amálgama de novidades também renova a noção de corpo, alma, pensamento e vida. A todas essas transformações oriundas da emergência do digital devemos aglutinar as mudanças que virão com a difusão e consolidação da revolução biológica. Elas juntam-se. De certa forma, a recombinação digital rimará com combinação de gens e dnas. Serão partículas que mudarão o corpo e o controlarão por meio do computador. Trata-se da passagem do mecânico-geométrico para o tempo e a era do informático-molecular. Mais uma vez, apontamos aqui novas formas de estar e ser no mundo.

Basta remeter a interconexão de computadores com o corpo. Chips e células, mesclam-se, corpos e clones auto-reproduzem-se, numa vertigem narcísica e fáustica.

Embora pareça um delírio digno de uma ficção científica, algumas dessas combinações encontram-se nas ruas, algumas sendo vendidas, outras apenas divulgadas pela imprensa, prenunciando um amplo consumo dessas benesses num futuro próximo.

Todas essas revoluções levam a uma revisão da dicotomia filosófica do corpo e alma, base da noção cristã de indivíduo. Pois ela encontra-se filosófica e historicamente em xeque. Os documentários que analisamos já vislumbram essa nova maneira de estar no mundo e de se comunicar com o outro. A naturalização da imagem e o convívio cotidiano com o virtual estabelecem inúmeras formas de interação, formas inovadoras que prescindem do corpo. Elas evidenciam o que será o fenômeno da percepção quando todas essas revoluções forem aguçadas. Trata-se da digitalização da percepção:

O sistema de percepção do homem, por sua vez, começa a ser compreendido não mais por analogia `a câmera fotográfica tradicional (o velho modelo mecânico com seu típico funcionamento analógico), mas como uma série de impulsos luminosos e nervosos que nosso cérebro decodifica rapidamente SIBILIA (2002, 140)

Não podemos, contudo, compreender todas essas transformações como meras conquências de inovações tecnológicas. Elas instalam questionamentos éticos. Sobre o futuro, sobre um mundo que estará codificado num biopoder programado por aparelhos – sobre essa realidade, fica uma inquietação: como se comportarão as máscaras subjetivas? Terão drásticas mudanças? Serão combinadas de maneiras inusitadas?

Sobre o futuro, algo que não se pode falar, é melhor buscarmos o silêncio. Ou a contemplação. Os filmes, no entanto, que analisamos por essas folhas, essas páginas, tão materiais perto da realidade volátil e impalpável que o digital nos convida, esses filmes nasceram híbridos. Possuem heranças analógicas e já vislumbram, quando não estão diretamente inoculados por membranas digitais, algumas formas de comunicação subjetiva num devir não muito distante. Falam da memória individual e coletiva, de traumas familiares, de sistemas de opressão, medonhos, em suas faces passada e contemporânea, camuflam e revelam novas formas de poder.

Em *Vou para casa* (2001), num dos seus mais belos filmes recentes, Manoel de Oliveira retrata um personagem cansado. Do mundo, do seu trabalho, das malhas da representação que abafam sua vida cotidiana. É um ator fatigado por tanta demanda, já distante das preciosidades, dos valores que acredita no mundo. Na cena central do filme – trata-se da filmagem de Ulisses, num set – ele abandona a *mis-en-scene*, sai do set, decide voltar para casa. Talvez seja este ato, este ímpeto – uma vontade de voltar a encontrar sua própria casa – que tenha levado os diretores e personagens que analisamos aqui a empunharem suas câmeras digitais. Ocorre que a noção de casa, ritmada pelos ventos do pós-modernismo, tornou-se provisória, distinta, volátil e líquida.

Por isso, talvez, esses diretores buscam um modo de estar no mundo que começa a deflagrar outras sendas. Serão novas maneiras de morar. Novos hábitos, novas possibilidades de habitar, de arquitetar sentidos `a vida. Outras formas do indivíduo se olhar no espelho. Ou começam a surgir novos espelhos?

BIBLIOGRAFIA

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca. Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.

ANDERSON, Chris. *A cauda longa: do mercado de massa ao mercado de nicho*. Editora Campus, Rio de Janeiro, 2006.

APPADURAI, Arjun. *Disjunção e diferença na economia cultural global*. IN: **FEATHERSTONE** (Org.). Editora Vozes, Petrópolis, 1999.

ARAUJO, Joel Zito. *A negação do Brasil*. Senac, São Paulo, 2000.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Editora Brasiliense, São Paulo, 2000.

BEVERLEY, John. (2004)

BENJAMIM, Walter. *A Imagem de Proust* IN: *Magia, Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. Companhia das Letras, São Paulo. 2003

Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro

IN: **LABAKI**, Amir: *Cinema do Real*. Cosac Naify, São Paulo, 2005.

Caminhos de Kiarostami. Companhia das Letras, São Paulo, 2004.

CARLOS, Máira de Brito. *Pactos Documentários. Um olhar sobre como 33, de Kiko Goifman, revela novas possibilidades para a prática documentária*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco.

CORTAZAR, Julio. *Rayuela*. Punto de lectura, Espanha, 2001

BUTLER, Kim. *Definnig Diaspora, Refining a Discourse* IN: *Diaspora*, Vol. X, nº2, 2001.

- CLIFFORD**, James: *Diáspora* IN: *Routes*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- DELEUZE**, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Editora Brasiliense, São Paulo, 2005.
- DUBOIS**, Phillipe. *O ato fotográfico*. Papirus, Campinas, 2003.
- ECO**, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2006.
- EDUARDO**, Cléber. *Eu é um outro – Variações da narrativa em primeira pessoa* IN: **CAETANO**, Daniel. *Cinema Brasileiro. 1995 – 2005 Ensaio sobre uma Década*
- FLUSSER**, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- HALL**, Stuart. *Da Diáspora*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003
- HAMBURGUER**, Esther. IN: SCHWARCZ, Lilia e NOVAES, Fernando (Orgs). *História da Vida Privada no Brasil*. Volume IV. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- LABAKI**, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. Editora Francis, São Paulo, 2006.
- LEJEUNE**, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Éditions du Seuil, Paris, 1996.
- LINS**, Consuelo. *Um passaporte húngaro: cinema político e intimidade*. IN: *Galáxia* nº07 Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, Cultura.
- O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. IN Vários Autores: *Sobre Fazer documentários*. Itaú Cultural, São Paulo, 2007
- MACHADO**, Arlindo (Org). *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2007.
- MANEVY**, Alfredo. **MASCARELO**, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP, Papirus, 2006.
- MATTOS**, Tetê. *A imaginação cinematográfica em Di-Glauber*. IN **TEIXEIRA**, Francisco Elinaldo. Summus Editorial, São Paulo, 2004.
- MEKAS**, Jonas. *I had nowhere to go* IN: New York City, Black Thistle Press, 1991.

MONTAIGNE, Michel. *Essais*. Pocket, Paris, 1998.

MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo* IN: **XAVIER**, Ismail (Org.). *A experiência do Cinema*. Editora Graal, Rio de Janeiro, 1983.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP, 2005.

OLIVEIRA, Bernardo. *Oficinas em perspectiva* IN: **CAETANO**, Daniel. *Cinema Brasileiro. 1995 – 2005 Ensaio sobre uma Década*

OLIVEIRA, Luís Henrique. *Transformações no Vídeo Popular*. Revista Sinopse, volume 03, número 07, agosto / 2001.

RENOV, Michael. *The Subject of Documentary*. London, University of Minnesota Press, 2004.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e Cinema*. Fundação do Cinema Brasileiro – MinC, Rio de Janeiro, 1988.

ROLLET, Patrice. *La Solitude de l'Exilé de Fond* In: *Passages à Vide*. Paris, P.O . L., 2002.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. Companhia das letras, São Paulo, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007.

SIBILIA. *O Homem Pós-Orgânico. Corpo, Subjetividade e Tecnologias Digitais*. Editora Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2002.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Martins Fontes, São Paulo, 1998.

THOREAU, David. *Walden and other writings*. Bantam Books, New York, 1966.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 2002.

(Org.). *A experiência do Cinema*. Editora Graal, Rio de Janeiro, 1983.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Editora Nova Cultural, São Paulo, 1999.

