

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

Ana Cecília Costa Santos

Documentário em primeira pessoa:
relatos íntimos no audiovisual

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP

Ana Cecília Costa Santos

**Documentário em primeira pessoa:
relatos íntimos no audiovisual**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica sob a orientação do Prof. Doutor Arlindo Ribeiro Machado Neto.

SÃO PAULO
2012

BANCA EXAMINADORA

*Ao meu pai, Severiano, em memória.
À minha mãe, Marlene e a Desirée.*

AGRADECIMENTOS

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES); Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica; Profa Lucrécia D'Alessio Ferrara; Prof. Amálio Pinheiro; Cida Bueno; Amir Labaki; Karim Ainouz; Paulo Cezar Costa Santos; José Severiano; Marco Antônio Costa Santos; Erika Nande; Katia Dotto; Cláudia Tavares; Martha Negreiros; Neide Archanjo; Simone Nobile; Luciane Panisson; Deborah Martins Corbage; Regina Nogueira Corbage e Maria Aparecida Inácio.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Prof. Arlindo Machado; Profa. Cecília Salles; Profa. Christine Greiner; Fabio Augusto Santana Hage; Luciano Costa Santos; Márcia Heloísa Amarante; Danillo Barata e Isabella Valle.

“O sujeito no documentário tornou-se, com intensidade surpreendente, o sujeito do documentário”. Michael Renov.

RESUMO

Resumo: Esta pesquisa tem como objeto de estudo o documentário em primeira pessoa. Trata-se do tipo de obra audiovisual em que o autor aponta a câmera para si e conta a própria história. Por abordar a realidade a partir de uma perspectiva pessoal, o artista desloca o foco narrativo do mundo exterior para o mundo íntimo do sujeito, assumindo-se como personagem da obra. A representação da realidade ganha um caráter metafórico e memorialista, expandindo a linguagem instrumental do documentário clássico. Esse tipo de relato em primeira pessoa, que também inclui a autoetnografia, tornou-se uma ferramenta de expressão para as minorias sociais, que não se sentiam bem representadas pelos veículos de comunicação de massa. Com este estudo, objetivamos investigar o documentário em primeira pessoa em seus aspectos de forma e conteúdo: identificamos os mecanismos da linguagem audiovisual que foram utilizados para traduzir e comunicar ao público uma realidade privada; analisamos como acontece a relação entre sujeito/objeto em um documentário autoetnográfico em que não existe imparcialidade possível; investigamos em que sentido a obra borra a fronteira entre documentário/ficção, gerando uma forma de relato audiovisual híbrido; examinamos as formas como o “eu” inscreve-se em uma obra audiovisual; fizemos um mapeamento de relatos íntimos do audiovisual. Para tanto, a metodologia adotada foi um mapeamento bibliográfico e filmográfico, focado, por seu turno, na análise do método autoetnográfico. Teóricos ligados às questões do audiovisual referenciaram esta pesquisa, tais como: Machado, Renov, Nichols, Da-Rin, Bellour, Dubois, McLuhan, Voguel, Russel, MacDougall, Bernardet, Labaki, Lins, Sibilia, Citron. O processo de hibridização são tratados através dos textos de Pinheiro e Gruzinski. A criação do artista foi abordada pelo estudo de crítica genética de Salles. Debray, Morin, Barthes e Becker fundamentaram as reflexões acerca da relação morte/imagem. A inscrição do corpo na obra foi analisada com fundamento nos textos de Mello, Nagib, Azzi, Schefer, Roth. O *corpus* desta pesquisa é constituído das seguintes obras: *Tarnation* (Caouette. USA, 2003); *Férias Prolongadas* (Der Keuke. Holanda, 2000); *Gokushiteki erosu: Renka*, 1974 (Hara. Japão, 1974). Esse recorte foi feito a partir dos temas tratados em cada capítulo (família, morte, corpo). Apesar de serem relatos íntimos, revelam uma subjetividade dinâmica, que se amplia para o terreno sócio/político. As obras analisadas possuem uma complexa linguagem audiovisual, que ratifica a ideia de que documentário não é sinônimo de realismo. Entendemos que esta pesquisa pode contribuir para a compreensão do conceito de documentário como um “tratamento criativo do real”, denominação dada por John Grierson ainda na década de 1930.

Palavras-chave: documentário autobiográfico, subjetividade, ensaio audiovisual

ABSTRACT

The research “First person documentary: audio-visual intimate narratives” aims to study first person documentaries, works in which the author tells his history. By approaching reality through a personal perspective, the artist shifts the narrative focus from the outer world to his subject’s private world, placing himself as a character. Thus, the depiction of reality becomes metaphorical and memoirist, expanding classic documentaries instrumental language. First person accounts, which also includes self-ethnography, has allowed social minorities to express themselves, since they did not feel accurately portrayed by mass communication vehicles. In this work, part of the Media Analyses research, we intend to examine first person documentaries in both its form and its contents, by: identifying the audio-visual mechanisms that were used to translate and communicate a private reality to the audience; analyzing the connection between subject and object in a self-ethnography documentary in which there cannot be partiality; investigating in which sense the work blurs the limit between documentary and fiction, creating a kind of hybrid audio-visual account, examining the ways in which the first person character becomes part of an audio-visual work. Our methodology consists on a bibliographic and filmic research, whose focus is the analysis of the self-ethnographic method. Audio-visual theorists served as reference for this research, such as: Machado, Renov, Nichols, Da-Rin, Bellour, Dubois, McLuhan, Voguel, Russel, MacDougall, Bernardet, Labaki, Lins, Sibilia, Citron. The hybridization process was examined through the work of Pinheiro and Gruzinski. The artist creation, by the critical genetic study done by Salles. Reflections on the death-image relationship were supported by the work of Debray, Morin, Barthes e Becker. The presence of the body in the work was examined in the writings of Mello, Nagib, Azzi, Schefer, Roth. This research *corpus* is composed of the following works: *Tarnation* (Caouette. USA, 2003); *The Long Holiday* (Der Keuke. Holanda, 2000); *Gokushiteki erosu: Renka*, 1974 (Hara. Japan, 1974). This selection was done minding each chapter’s theme (family, death, body). Despite being intimate narratives, they reveal a dynamic subjectivity whose range includes social and political issues. The works analyzed show a complex audio-visual language, thus consolidating the notion that documentary and realism are not synonyms. We understand that this research can contribute to a better understanding of the documentary concept as a “creative treatment of actuality”, as defined by John Grierson in the 1930’s.

Key words: autobiographic documentary, subjectivity, audio-visual essay

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -----	26
<i>Gently Down the Stream</i> (1981). Su Friedrich	
Figura 2 -----	26
<i>Living Inside</i> (1989). Sadie Bening	
Figura 3 -----	29
<i>Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos</i> (1998). Marcelo Masagão	
Figura 4 -----	31
<i>Mulher no Espelho</i> (1932). Pablo Picasso	
Figura 5 -----	31
<i>Retorno a razão</i> (1923) Man Ray	
Figura 6 -----	32
<i>O homem com a câmera</i> (1929). Dziga Vertov	
Figura 7 -----	32
<i>O Encouraçado Potemkin</i> (1925). Sergei Eisenstein	
Figura 8 -----	33
<i>A Chuva</i> (1929). Joris Ivens	
Figura 9 -----	33
<i>A Chuva</i> (1929). Joris Ivens	
Figura 10 -----	33
<i>A Chuva</i> (1929). Joris Ivens	
Figura 11-----	35
<i>Global Groove</i> (1973). Nam June Paik	
Figura 12-----	36
<i>Marca Registrada</i> (1975) Leticia Parente	

Figura 13	38
<i>Parabolic People</i> (1991). Sandra Kogut	
Figura 14	43
<i>A dança de Annabelle</i> (1896) W.K.L. Dickson	
Figura 15	43
<i>A dança de Annabelle</i> (1896) W.K.L. Dickson	
Figura 16	45
<i>Feeling my way</i> (1997). Jonathan Rodgson	
Figura 17	48
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 18	48
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 19	52
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 20	52
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 21	52
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 22	53
<i>The ties that bind</i> (1984). Su Friedrich	
Figura 23	54
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 24	54
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	

Figura 25	54
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 26	57
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 27	58
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 28	60
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 29	62
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 30	64
<i>Tarnation</i> (2003). Jonathan Caouette	
Figura 31	64
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 32	66
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 33	66
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 34	66
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 35	66
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 36	70
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	

Figura 37	72
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 38	72
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 39	73
<i>Prelúdio de uma morte anunciada</i> (1991). Rafael França	
Figura 40	76
<i>Blue</i> (1993) Derek Jarman	
Figura 41	78
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 42	78
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 43	78
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 44	79
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 45	80
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 46	81
<i>As praias de Agnès</i> (2008) Agnès Varda	

Figura 47	81
<i>As praias de Agnès</i> (2008). Agnès Varda	
Figura 48	81
<i>As praias de Agnès</i> (2008). Agnès Varda	
Figura 49	82
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 50	82
<i>Férias Prolongadas</i> (2000). Johan Van Der Keuken	
Figura 51	83
<i>Últimas Palavras</i> (2001). Stijn Van Santen	
Figura 52	85
<i>A Mulher da Areia</i> (1964)	
Figura 53	85
<i>Império dos Sentidos</i> (1976) Nagisha Oshima	
Figura 54	87
<i>Sayonara CP</i> (1972). Kazuo Hara	
Figura 55	89
<i>Gokushiteki erosu: Renka, 1974</i> (1974). Kazuo Hara	
Figura 56	92
<i>Gokushiteki erosu: Renka, 1974</i> (1974). Kazuo Hara	
Figura 57	92
<i>Gokushiteki erosu: Renka, 1974</i> (1974). Kazuo Hara	
Figura 58	94
<i>Gokushiteki erosu: Renka, 1974</i> (1974). Kazuo Hara	
Figura 59	96
<i>Tongues Untied</i> (1989). Marlon Riggs	
Figura 60	98
<i>Desenho-Corpo</i> (2002). Lia Chaia	

Figura 61-----	98
----------------	----

Measures of Distances (1988). Mona Hatoum

Figura 62-----	106
----------------	-----

Gokushiteki erosu: Renka, 1974 (1974). Kazuo Hara

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA E O TRATAMENTO CRIATIVO DO REAL	20
Ensaio audiovisual	20
Documentário clássico	21
Documentário autoetnográfico	23
Subjetividade em cena	25
Bricolagem	27
Vanguarda cinematográfica	29
Videoarte	34
Realismo desencarnado	39
TARNATION E O SUBMUNDO DA FAMÍLIA	46
<i>Tarnation</i>	46
<i>Home movies</i>	49
Demônios anamórficos	51
<i>Techno therapy</i>	53
Neobarroco	56
Ponto de virada	58
Documentário de busca	59
Caracteres	59
Tempo Real	60
Paisagem interior	62
FÉRIAS PROLONGADAS E O CONFRONTO COM A MORTE	63
<i>Férias Prolongadas</i>	65
O amor pela superfície das coisas	66
O confronto com a morte	68

O paradoxo humano -----	70
Uma geração de luto -----	72
Ritos fúnebres -----	75
Arqueologia afetiva -----	77
Adeus, amor -----	79
<i>Última Palavras</i> -----	82
GOKUSHITEKI EROSU: RENKA, 1974 E O “REALISMO CORPÓREO” -----	84
<i>Nouvelle vague</i> japonesa -----	84
Kazuo Hara -----	85
<i>Sayonara CP</i> -----	86
<i>Gokushiteki erosu: Renka, 1974</i> -----	88
Micropolítica Cotidiana-----	96
Eu / Outro -----	100
Documentário da ação e o “ <i>Ki</i> ”-----	102
Filmando tabus -----	103
Rey -----	106
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	I
BIBLIOGRAFIA-----	BLI
SITES CONSULTADOS-----	115
ANEXO-----	117

INTRODUÇÃO

“Se tudo o que se deseja é a cópia perfeita, que espaço sobra para o desejo do artista, para impulsos idiossincrasias da visão que percebeu o mundo de outra maneira?” Bill Nichols.

No ano de 2003, o festival de documentários “É tudo verdade” dedicou-se ao tema “imagens da subjetividade”. Na ocasião, assisti, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, a duas obras que causaram um grande impacto em mim: *Papai Boogie Woogie* (2002) e *L’Exil à Sedan* (2002). Ambos são relatos em primeira pessoa nascidos da necessidade dos filhos de compreenderem a figura paterna, em um processo de criação que Jean-Claude Bernardet denominou de “documentário de busca” e que expressa “não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade” (Bernardet, 2005, p 151).

Em *Papai Boogie Woogie*, o sueco Erik Bafving debruçou-se sobre as caixas de negativo fotográfico do pai falecido, na tentativa de encontrar nas imagens que não foram ampliadas pelo pai em vida pistas para as razões de seu suicídio. O filme foi todo editado pelo diretor com base em uma seleção das fotografias feitas pelo pai, um desenho de som que ambienta as imagens e locução em primeira pessoa.

L’Exil à Sedan (2002) é dirigido por Michael Gaumnitz e trata da controvertida figura do pai morto, judeu alemão, ex-prisioneiro de campo de concentração, que, ao fim da Segunda Guerra Mundial, mudou-se para a cidade de Sedan, na França. O pai sempre manteve um silêncio sobre a experiência durante os anos de guerra. Gaumnitz busca reconstituir a trajetória do pai em entrevistas com parentes e faz uso de desenhos animados para traduzir plasticamente a figura paterna. Este é um filme que aborda os traumas da Segunda Guerra Mundial sob uma perspectiva absolutamente subjetiva.

Por que essas obras tanto me impressionaram? Sobretudo porque estavam sendo exibidas em um festival de documentário! A minha idéia do gênero documentário vinculava-se, até então, à proposta de distanciamento entre sujeito e objeto, eu e outro, de modo análogo a um discurso objetivo que se pretende registro imparcial do

mundo histórico, tal qual um documento. Tradicionalmente, o documentário procura seus temas no outro, no exótico. Quanto mais neutro e distante o documentarista estivesse do seu objeto de especulação, tanto mais eficiente se revelaria o documentário. As obras citadas acima submetiam seus objetos a um filtro assumidamente pessoal e afetivo. Uma densa camada de subjetividade, seja no discurso verbal ou visual, deixava explícito o ponto de vista daqueles documentaristas, o que contrariava as regras de impessoalidade que sempre ditaram o documentário clássico.

Esta pesquisa nasce da necessidade de um mapeamento de obras audiovisuais que borram as fronteiras entre documento e arte, na direção de um “tratamento criativo do real” (Grierson apud. Nichols, 2005, p.51). As perguntas que se colocavam eram: como traduzir semioticamente a subjetividade? Quando um discurso em primeira pessoa é relevante ao outro? Como se dá a relação entre sujeito e objeto no documentário doméstico? Precisei investigar a história do audiovisual para saber quando se deu a gênese desse olhar mais artístico sobre o registro documental e surgiu a emancipação do discurso do sujeito. Fui encontrar uma produção de obras híbridas, sobretudo: nos primórdios do cinema, quando havia uma relação lúdica com a imagem; na vanguarda cinematográfica dos anos de 1920, que representava a realidade de forma sensorial e fragmentária; na videoarte, a partir da década de 1960, que promoveu a inscrição do próprio corpo na imagem, com fundamento em uma relação de intimidade entre artista e aparato técnico; e nas recentes produções em tecnologia digital, sobretudo nos documentários de animação, que traduzem semioticamente o imaginário do artista.

É fato o aumento da produção de relatos autobiográficos no campo do audiovisual a partir da década de 1990. Em parte, isso deve-se à tecnologia digital, que permite a produção de conteúdos audiovisuais com custos baixíssimos; em parte, resulta de uma cultura da espetacularização do “eu”, em que “tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento dos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de *ser visto*” (Sibilia, 2007, p.111); em parte, ainda, ao desenvolvimento da chamada autoetnografia, com seu caráter de afirmação identitária das minorias sociais, já que o sujeito representa a si mesmo e a seu

grupo. O relato em primeira pessoa também funciona como ferramenta de autoconhecimento e elaboração de questões íntimas.

Para o cinema de ficção é natural tematizar assuntos como traumas familiares, desejo e morte. O diretor cria roteiros (às vezes, inspirados em fatos reais) e delega a elaboração de suas fantasias e medos a atores e atrizes profissionais contratados. O diretor polonês Krzysztof Kiéslowski dizia que tinha “medo de lágrimas reais”, por isso migrou do cinema documentário para a ficção (Kieslowski apud. Stok, 1993, p.66) Com esta pesquisa, tomei conhecimento da filmografia (videografia) de uma série de diretores que não têm medo de lágrimas reais e processam suas questões íntimas em relatos na primeira pessoa: Chris Marker, Agnès Varda, Jonas Mekas, Joris Ivens, Carlos Nader, Sandra Kogut, Kiko Goifman, Karim Ainouz, Andrés Di Tella, Ivan Marino, Rafael França, Jonas Mekas, Marlon Riggs, Derek Jarman, Bill Viola, Lucas Bambozzi, Su Friedrich, Alan Berliner, Alain Cavalier, Sadie Bening, Jay Rosenblatt, Nikita Mikhalkov, Marlon Riggs, Wim Wenders, entre outros.

Partindo desse mapeamento das obras narradas em primeira pessoa que expandem o conceito de documentário, fiz um recorte temático para análise: família, morte e desejo.

O primeiro capítulo – **O documentário em primeira pessoa e o tratamento criativo do real** – trata dos aspectos teóricos ligados ao documentário em primeira pessoa: o conceito de ensaio audiovisual; os modos semióticos como se dá a inscrição da subjetividade no audiovisual; a edição que reprocessa material de arquivo ou bricolagem; contribuições das vanguardas cinematográficas, da videoarte e do digital para a linguagem do documentário.

No segundo capítulo – ***Tarnation* e o submundo da família** – foi feita uma análise da obra do norte-americano Jonathan Caouette. O artista, ao promover a ressignificação da sua iconografia doméstica (fotos, vídeos, filmes, etc.), constrói um relato audiovisual eloquente sobre as relações familiares.

O terceiro capítulo – ***Férias prolongadas e o confronto com a morte*** – aborda o documentário do holandês Johan Van Der Keuken, que, diagnosticado com câncer de próstata, empreende uma viagem aos quatro cantos do mundo, a qual resulta em

uma obra reflexiva sobre a consciência da própria morte e em sua despedida audiovisual da vida.

No quarto capítulo – ***Gokushiteki erosu: Renka, 1974 e o “realismo corpóreo”*** – comenta-se o documentário do japonês Kazuo Hara, que explora questões ligadas ao desejo e à identidade sexual, assim como complexifica a relação entre sujeito e objeto no documentário.

Em cada capítulo são feitas referências e analogias a outras obras relacionadas ao tema em debate. Os três documentários em destaque foram escolhidos para esta pesquisa por possuírem um fértil material para análise, tanto no aspecto da forma quanto no do conteúdo. Apesar de não serem obras brasileiras, abordam a geografia humana, que é um território universal.

O DOCUMENTÁRIO EM PRIMEIRA PESSOA E O TRATAMENTO CRIATIVO DO REAL

“A realidade existe fora da linguagem, mas é constantemente mediada pela linguagem. Não há discurso inteligível sem a operação de um código. Naturalismo e realismo é o efeito de uma certa articulação específica da linguagem sobre o real”.
Stuart Hall.

ENSAIO AUDIOVISUAL

Procuramos neste primeiro capítulo conceitualizar o objeto de pesquisa – o documentário em primeira pessoa – fazendo uma análise de linguagem e identificando a sua raiz dentro da história do audiovisual.

Consideramos que o documentário em primeira pessoa situa-se em uma zona de interseção entre os gêneros documentário e ficção, incorporando elementos de ambos e produzindo uma terceira forma de relato audiovisual com forte caráter memorialista. Por abordar a realidade através de uma perspectiva pessoal, o artista coloca a si mesmo como personagem da obra e faz uso de uma linguagem simbólica e subjetiva própria do ensaio literário. Em *O filme-ensaio*, Arlindo Machado, lançando mão do texto *O ensaio como forma*, de Adorno, esclarece que o ensaio literário é caracterizado pela subjetividade do enfoque e pela liberdade do pensamento. Por abster-se do uso da linguagem em sua forma instrumental, privilegiar a formalização estética e expor o sujeito que fala, o ensaio é excluído de todos os campos do conhecimento que se supõem objetivos. Ou seja, “o ensaio não tem lugar dentro de uma cultura baseada na dicotomia das esferas do saber e da experiência sensível e que, desde Platão, convencionou-se separar poesia e filosofia, arte e ciência” (2009, p.21) O mesmo pode ser dito do documentário em primeira pessoa: por deslocar o foco narrativo do mundo exterior para o mundo íntimo do sujeito, a representação do real é contaminada pelas impressões do artista. Assim como o ensaio literário, o documentário em primeira pessoa não costuma ser validado enquanto fonte de saber, por distanciar-se das regras de objetividade e impessoalidade que regem a ciência e o documentário clássico, por isso enquadra-se perfeitamente na categoria de ensaio audiovisual. Optamos por

manter a denominação documentário, porque todas as obras analisadas, mesmo enfatizando as dimensões afetivas e subjetivas do diretor, permanecem ancoradas na realidade, ainda que seja uma realidade privada.

DOCUMENTÁRIO CLÁSSICO

Segundo Machado, o documentário é um gênero cujo referente (imagem e/ou som) foi extraído do mundo histórico, este é o seu traço caracterizador, o que o distingue dos outros gêneros do audiovisual. A regra de objetividade no documentário clássico apoia-se na “a crença no poder da câmera e da película de registrar alguma emanção do real, sob a forma de traços, marcas ou qualquer sorte de registro de informações luminosas supostamente tomadas da própria realidade num princípio indicial que constituiria toda imagem de natureza fotográfica (incluindo aí as imagens cinematográficas e videográficas)” (2009, p.22). O documentarista clássico procura omitir a operação de uma linguagem sobre a realidade. Aqui, prevalece a idéia de transparência do discurso audiovisual, ou seja, todos os mecanismos da gramática cinematográfica (enquadramento, montagem, iluminação, tipo de lente, de película, etc.) devem ser arranjados de maneira tal que pareçam não existir (efeito de transparência), estabelecendo no espectador a crença de que aquilo que é visto na tela aconteceu exatamente como foi captado pela câmera. O espectador estaria, assim, diante da “realidade” em si capturada pela máquina, “sem a contaminação de uma subjetividade também supostamente parcial ou deformante” (idem, p.23). Para Machado, essa operação de “revelação do real” é absolutamente impossível, já que toda obra audiovisual é uma codificação em imagem e som do visível, uma representação do mundo (idem, p.25). O debate acerca da realidade e sua representação perpassa toda a história da arte.

A idéia da imagem como espelho do real tem sua origem no Renascimento, com o surgimento nas artes plásticas da perspectiva. A perspectiva organizou e homogeneizou o espaço a partir de um único ponto de vista centralizado, trazendo mudanças radicais e afetando definitivamente o olhar do homem ocidental. Anteriormente, a organização do espaço na pintura era fragmentária, uma mesma imagem podia ser vista sob diversos pontos de vista, não havia esse único olhar

interno que direciona a forma como o espectador vê a obra. Para o teórico da comunicação Marshall McLuhan, a pintura renascentista, bem como o alfabeto fonético, privilegiou o olhar em relação aos outros sentidos, restringindo a percepção humana a uma lei de causa e efeito.

“O alfabeto fonético é uma tecnologia abstrata concebida para traduzir os modos multissensoriais do discurso para o meramente visual. As letras são a linguagem da civilização, porque traduzem o homem tribal de seu complexo auditivo e tátil para um complexo visual simples que chamamos de ‘racional’ desde que foi inventado” (McLuhan, 2005, p.43).

A domesticação sensorial e a instrumentalização da linguagem ocorridos com a instauração do alfabeto fonético e da perspectiva estão diretamente vinculados ao projeto racionalista da ciência clássica, o qual, conforme a análise de Bruno Latour no livro *Jamais Fomos Modernos* (1994), impôs um sistema de catalogação classificatória, operando de forma não relacional e gerando “uma separação entre o mundo natural e o mundo social” (Latour, 1994, p.18). O pensamento binário eurocentrista abandonou, portanto, as complexas relações existentes entre a natureza e a cultura, e estabeleceu um projeto fundado em oposições ontológicas, que Latour denomina de “projeto de purificação crítica” (idem, p.16): corpo/mente; identidade/alteridade; erudito/popular; centro/periferia; etc.

No campo do audiovisual, o pensamento binário foi amplamente explorado, tendo sido o documentário utilizado inclusive como ferramenta disciplinar de controle social. A partir da década de 1930, com pesquisas patrocinadas pelo governo inglês, a Escola Inglesa de Documentário, criada pelo escocês John Grierson, compreendeu o poder de comunicação e propaganda do cinema dentro de uma sociedade de consumo e atribuiu ao documentário a função de persuasor das massas: “a questão central, para os artífices da escola inglesa do documentário, estava na utilização do cinema como instrumento para a transformação da sociedade pela via educativa” (Da-Rin, 2004, p.64). O modelo de representação expositiva proposto pela escola inglesa virou sinônimo do que entendemos até hoje como documentário clássico: filme didático, em que um narrador (fora de cena) veicula um argumento, sendo o conteúdo ilustrado pela imagem. Em geral, essa locução (voz *over*) traz um tom de neutralidade, de verdade e onisciência. A imagem serviria apenas para reforçar o que está sendo dito, de forma tal que não deveria

haver choques entre os elementos semióticos, os quais operariam conjuntamente para reforçar a construção linear do discurso. Assim esclarece Bill Nichols: “o documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte as categorias que organizam esse conhecimento” (2005, p.144).

DOCUMENTÁRIO AUTOETNOGRÁFICO

Tradicionalmente, o filme documentário sempre voltou seu foco para o outro, o exótico. Quanto mais neutro e distante o documentarista estivesse em relação ao objeto de sua especulação, tanto mais eficiente seria o documentário. Para Michael Renov, o documentário etnográfico clássico é articulado como comprovação de uma tese científica, sendo os sujeitos documentados utilizados como provas estatísticas (2004, p.219). Nesse caso, “a repressão da subjetividade é uma virtude primorosa” (idem, p. 251). Em entrevista dada à revista brasileira *Cult*, Latour faz uma crítica à tradição antropológica europeia justamente por sempre fazer do estrangeiro (o africano, o latino, etc.) seu objeto de pesquisa e nunca voltar a análise para si mesmo: “Fazíamos a antropologia dos outros, mas não a de nós mesmos, com exceção das margens, dos aspectos marginais de nossa sociedade, do que sobreviveu: da magia, das festas, da sociabilidade. Mas jamais fazíamos a antropologia do centro que constitui nossas atividades”¹

O documentário autoetnográfico é a forma de relato audiovisual, onde o sujeito aponta a câmera para si mesmo e seu grupo, produzindo uma autorepresentação que partindo de uma individualidade reflete sobre o coletivo. Para o Nichols, estes documentários “tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o indivíduo ao coletivo e o político ao pessoal” (2005, p.171). Os documentários autoetnográficos tornaram-se populares, sobretudo, entre os segmentos mais marginalizados da sociedade que sentem-se mal representados

¹ Fonte: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-bruno-latour/>, acessado em 19/09/11.

pelo discurso dos veículos de comunicação de massa, como por exemplo as minorias étnicas e os homossexuais. As minorias apropriam-se do discurso midiático, como uma forma contemporânea de inclusão sociopolítica. Renov acredita que esse tipo de obra revela que a ação política hoje é mais efetiva no terreno da micro que da macropolítica: “*politics now include how individuals, rather than nation-states, conduct themselves in the world*”² (2004, p.14). Um exemplo seria o documentário *Línguas desatadas* (*Tongues Untied*, 1989), de Marlon Riggs, em que o diretor/protagonista reflete sobre sua condição como negro e homossexual. Para Nichols através de *Línguas desatadas* “somos convidados a experimentar o que é ocupar a posição social subjetiva de um homem negro, homossexual, como o próprio Marlon Riggs” (2005, p.171).

Cai por terra, assim, a idéia de representação objetiva, que exige uma imparcialidade e distanciamento na relação entre sujeito e objeto. A lógica binária do pensamento racionalista, que separa o eu do outro, não se sustenta nos relatos pessoais, que funcionam também como uma ferramenta de autoconhecimento (Renov, 2004, p. 218). Nesse sentido, o documentário em primeira pessoa, em que incluímos o documentário autoetnográfico, é também um reflexo da relatividade imanente à contemporaneidade – não existe mais uma verdade universal a ser perscrutada. A verdade tornou-se uma questão privada: se existe, está dentro de cada um.

Tornou-se comum diretores de documentários darem a câmera e o microfone para os seus personagens se autoretratarem. Desse modo, eles recusam o lugar totalizador do sujeito da representação da cena e optam por pluralizar os pontos de vista e os discursos. Assim fizeram, por exemplo, Paulo Sacramento com os presos do Carandiru, em *Prisioneiros da Grade de Ferro* (2003), e Zana Briski com os filhos das prostitutas, em *Nascidos em Bordéis* (2004). Machado fala que a diretora Lucila Meirelles, desde a década de 1980, busca uma forma de filmar o sujeito sob seu próprio ponto de vista, uma maneira de traduzir a internalização do olhar (2003, p.18). Dessa pesquisa surgiram as obras: *Crianças Autistas* (1989), *Pivete* (1987), *Histórias Luminosas do Sertão* (1997).

² “Hoje, política implica saber mais sobre o modo como os indivíduos – em vez das nações-estado – se comportam no mundo”.

No livro *Blurred Boundaries – questions of meaning in contemporary culture* (1994), Nichols percebe que tem havido uma mudança epistemológica no mundo a partir da falência do pensamento clássico. Em consequência, o documentário vem sendo deslocado da função de depositário da objetividade e do fato para a de conduto da subjetividade e da incerteza: “*documentary has come to suggest incompleteness and uncertainty, recollection and impression, images of personal world and their subjective construction*”³ (1994, p.1). O pesquisador reconhece que as fronteiras antes estabelecidas entre consciente e inconsciente, passado e presente, documentário e ficção, estão ruindo.

SUBJETIVIDADE EM CENA

O documentário em primeira pessoa ocorre quando o diretor assume o ponto de vista na obra, seja por meio da imagem ou do som. No documentário autobiográfico, diferentemente, o diretor também é o protagonista da narrativa, como ocorre em *Férias Prolongadas* (Johan Der Keuken, 2000) no documentário em primeira pessoa a personagem principal pode não ser o diretor, como são os casos de *Tarnation* (a protagonista é a mãe do artista) e *Gokushiteki erosu: Renka, 1974* (a protagonista é a ex-mulher do artista). Em outras palavras: todo documentário autobiográfico é necessariamente uma obra em primeira pessoa, mas o contrário não procede. Para esta pesquisa, é mais adequada a expressão: documentário em primeira pessoa.

A câmera subjetiva é um dos dispositivos usados no documentário em primeira pessoa para resolver semioticamente o discurso do “eu”: a câmera funciona como os olhos da personagem (Der Keuken, em *Férias Prolongadas*). Outro procedimento comum é o uso da locução (voz over) na primeira pessoa (Derek Jarman, em *Blue*). O “eu” também pode revelar-se mediante o texto inscrito sobre a imagem, muitas vezes usando a caligrafia do artista, para salientar o caráter indicial do relato pessoal (Su Friedrich, em *Gently Down the Stream*). Ou, simplesmente, o sujeito coloca-se em frente à câmera e entra em ação (Caouette, em *Tarnation*; Sadie Benning, em *Living Inside*). Não é raro que vários desses dispositivos sejam usados

³ “Documentário passou a sugerir incompletude e incerteza, lembrança e impressão, as imagens do mundo privado e sua construção subjetiva”.

simultaneamente ou em momentos distintos na mesma obra (Kazuo Hara, em *Gokushiteki erosu: Renka*, 1974).



Figura 1



Figura 2

O mais importante é compreender que, independentemente do recurso audiovisual escolhido, a inscrição do eu na narrativa significa uma subjetividade posta em cena. Segundo Cecília Salles, o artista é um sujeito semiótico, um ser encarnado em um tempo/espaço específico, “o *locus* da criatividade é pluralizado e historicizado” (Salles, 2006, p.151). Portanto, não existe obra de arte inócua, toda arte é uma tradução semiótica, tem uma pertença cultural. A subjetividade resulta da cultura, representações simbólicas da memória coletiva habitam o imaginário artista. Iuri Lotman esclarece que “a cultura é uma inteligência coletiva, um mecanismo supraindividual de conservação, transmissão de textos e elaboração de novos textos. Em certo sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro do qual alguns textos podem ser conservados ou atualizados” (1996, p. 109). Vale dizer, mesmo contando a sua própria história, o artista não deixa de retratar a cultura de um espaço/tempo determinado. No documentário em primeira pessoa *Anna dos 6 aos 18* (1993), de Nikita Mikhalkov, por exemplo, durante doze anos (de 1979 a 1991), na ocasião do aniversário de sua filha Anna, o cineasta russo Nikita Mikhalkov fazia-lhe as mesmas perguntas: o que ela mais amava, o que mais odiava e o que mais temia. Com isso, Mikhalkov faz um retrato íntimo do amadurecimento da filha, enquanto traça o panorama histórico concomitante, em que se deu a queda da União Soviética. Raymond Bellour coloca a questão no texto *Elogio em si menor: o sujeito torna-se lugar de passagem e cristalização de uma enciclopedia do mundo* (2009, p.60).

BRICOLAGEM

Uma das técnicas mais utilizadas no documentário em primeira pessoa é a bricolagem: mescla de materiais diversos, oriundos das mais variadas mídias (fotografia, desenhos, vídeos, filmes). Consuelo Lins expõe no texto *O documentário entre a carta e o ensaio fílmico*, em que analisa as obras do artista francês Chris Marker, a idéia de que “o ensaio fílmico é uma forma híbrida, sem regras nem definições possíveis, mas com um traço específico de misturar as experiências do mundo, de vida e de si” (2009, p. 34). As obras de Marker possuem inflexões pessoais, subjetivas e autobiográficas, que contribuíram para expandir os limites do documentário da década de 1950, tornando a fronteira entre o documentário e a ficção mais fluida (idem). Lins acrescenta ainda que, quando o narrador coloca-se na primeira pessoa, libera o cineasta para conversas íntimas com o espectador.

A pesquisadora Mara Mourão lembra, no texto de apresentação do catálogo sobre a obra do artista Chris Marker, que, “do ponto de vista antropológico, a bricolagem pode ser vista como mistura de culturas que buscam e resultam em uma identidade” (2009, p.10). Essa idéia de intertextualidade, incorporação de fragmentos diversos, que ocorre no ensaio audiovisual, já se encontrava presente nas sociedades constituídas ao estilo de um mosaico móvel, que relacionava códigos heterogêneos em sua formação, como é o caso da América Latina e das nações afro-árabes. No livro *O meio é a mestiçagem*, é dito: “Para que ocorra o processo de mestiçagem, é preciso que ocorra a mescla de elementos. Entretanto, nessa mistura, as diferenças não desaparecem e nem há perdas. Elas estão em permanente diálogo, em constante tensão, produzindo uma tradução complexa em um caleidoscópio multicultural, imiscuindo-se sempre” (Gruzinski, 2006, p.34).

A incorporação de elementos alheios é uma questão fundamental para as artes visuais hoje, assim como o foi para os antropofagistas brasileiros da década de 1920. O assunto é tão pertinente que a 10ª Conferência do Festival É Tudo Verdade (2010) reuniu uma mesa de pesquisadores do documentário para debater o chamado filme de compilação, denominação dada ao documentário de arquivo por Jay Leyda, especialista em cinema russo, no livro *Films beget Films* (1964). No debate de abertura, Renov colocou que, “na era do remix e da geração Youtube, trata-se de uma prática atualíssima. A reutilização de imagens e sons em novos

contextos carrega contudo uma ‘potencial crise ontológica’, ao colocar em cheque a autenticidade da imagem documental” (Labaki, 2010, p.227).

No livro *Extremidades do vídeo* (2008), Christine Mello, pesquisadora da videoarte, relata que, no projeto *Coletor de imagens* (2002), os artistas brasileiros Kiko Goifmman e Jurandir Muller saem pelas ruas da cidade de São Paulo pedindo à população que lhes doem imagens de arquivo (filmes, vídeos, fotos): “trata-se de um tipo de atitude em que o artista, ao tomar consciência da grande quantidade de imagens produzidas no mundo, em vez de saturá-lo produzindo mais imagens, prefere ressignificar as já existentes” (Mello, 2008, p.186). Mello recorda em outro texto, *Arte nas Extremidades* (2003), que Eder Santos, videoartista brasileiro, havia criado, em *Europa em cinco minutos* (1988), uma reciclagem de filmes turísticos de Super-8. Santos devora as imagens e as incorpora de forma crítica e poética ao seu trabalho (2003, p.162).

As obras do artista norteamericano Jay Rosenblatt⁴, colecionador de filmes de arquivo desde 1980, são quase todas feitas com a incorporação de registros anônimos. “*I make films that could be called documentaries but I try to expand the definition of what that is, I think it is like a collage essay*”⁵.

Partindo de imagens cotidianas, surgem eloquentes filmes sobre questões emocionais, tais como: o luto (*Phantom Limb*, 2005), a sexualidade (*The Smell of Burning Ants*, 1994), a maldade humana (*Human Remains*, 1998).

Dentre os documentários feitos com material de arquivo, não podemos deixar de destacar o clássico brasileiro *Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos* (1998), de Marcelo Masagão, um panorama histórico e humanista do século XX montado do recorte de pequenas e grandes biografias. Sobre a obra comenta Masagão: “A História geralmente é vista como a história dos ‘grandes acontecimentos’, dos ‘grandes homens que fizeram a História’ e tal. O que não é a realidade. Atrás desses dez homens teve um batalhão de pessoas que está de um lado ou de outro fazendo

⁴ Fonte: <http://www.jayrosenblattfilms.com>, acessado em 04/02/2012.

⁵ “Faço filmes que podem ser chamados de documentários, mas eu tento expandir a definição do que seja isto, acho que faço uma colagem audiovisual”.
 Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=uoCMJhqRWK4>, acessado em 04/02/2012.

a História com seus sonhos, seus pequenos defeitos, suas pequenas indagações e tal⁶”.



Figura 3

Dentre os vários artistas que criaram relatos audiovisuais a partir da ressignificação de uma iconografia doméstica, podemos citar: Péter Forgács, Michelle Citron, Jonathan Caouette, Su Friedrich, Alan Berliner.

A técnica da colagem de elementos diversos é muito presente nas artes visuais da década de 1920. Consideramos que, com as vanguardas artísticas do início do século XX, deu-se a gênese do nosso objeto de pesquisa, o documentário autobiográfico, porque então a subjetividade se impôs, emprestando à obra um caráter ensaístico e promovendo uma maior radicalidade na visualidade cinematográfica.

VANGUARDA CINEMATOGRAFICA

No livro *O cinema e a invenção da vida moderna* (2004), os organizadores Charney e Schwartz comentam o texto *A metrópole e a vida mental* (1903), sobre a análise de George Simmel do processo de urbanização e da percepção sensorial moderna: “a cidade moderna ocasionou a rápida convergência de imagens em mudança, a

⁶ Fonte: (<http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-opovo.htm>), acessado em 21/02/2102.

descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões súbitas” (2004, p.20). A industrialização da economia, o desenvolvimento das metrópoles e o surgimento de uma sociedade de consumo de massa promoveram uma atmosfera de excitação sensorial e, conseqüentemente, uma mudança na apreensão do espaço/tempo. A relação homem-mundo torna-se, definitivamente, mediada pelas máquinas. Leo Charney, no texto *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*, observa que Walter Benjamin entendia a experiência moderna como repleta de justaposições anárquicas, encontros aleatórios, sensações múltiplas e significados incontrolláveis (2004, p.322).

É bem compreensível que, nesse contexto sociocultural, tenham surgido vanguardas artísticas, sobretudo o cubismo, que resgataram a linguagem fragmentária em um processo de ruptura com o modelo instrumental e linear da mensagem. Segundo McLuhan, “o cubismo, exibindo o dentro e o fora, o acima e o abaixo, a frente, as costas e tudo o mais, em duas dimensões, desfaz a ilusão da perspectiva em favor da apreensão sensória instantânea do todo. Ao propiciar a apreensão total instantânea, o cubismo como que de repente anunciou que o meio é a mensagem” (1969, p.26). O espectador/receptor voltava a ser atuante na construção de sentido da imagem/mensagem.

Michael Renov considera que “os anos de 1920 foram também o ápice do cinema mudo, durante o qual os códigos de expressão visual tornaram-se tão sofisticados que até mesmo noções abstratas puderam ser concretamente visíveis na imagem” (2004, p.97). Se houve um momento em que se representou o inconsciente nas telas, foi na década de 1920/30. Desejo, terror, fantasia se fizeram presentes em obras que borravam os limites entre ficção e documentário. A passagem de artistas de vanguarda (Duchamp, Ray, Leger, Dalí) pelo cinema deixou um rastro enriquecedor de anarquia e liberdade conceitual, que revitalizou a gramática cinematográfica. A idéia de hibridismo homem/máquina, assim como realidade/fantasia, está profundamente enraizada na visualidade dessa época.

O cinema de Dziga Vertov, por exemplo, emergiu junto com a sociedade pós-revolução socialista, sob a influência do construtivismo e dos signos da vida moderna: velocidade e máquina. Para Vertov, a câmera foi um objeto de fetiche, um olho mecânico com maior poder de visão do que o “olho míope” humano: “todos

atestam sua crença em que o cinema poderia ver um mundo invisível ao olho humano e ajudar a trazer esse mundo à existência” (Nichols, 2005, p.183).



Figura 4

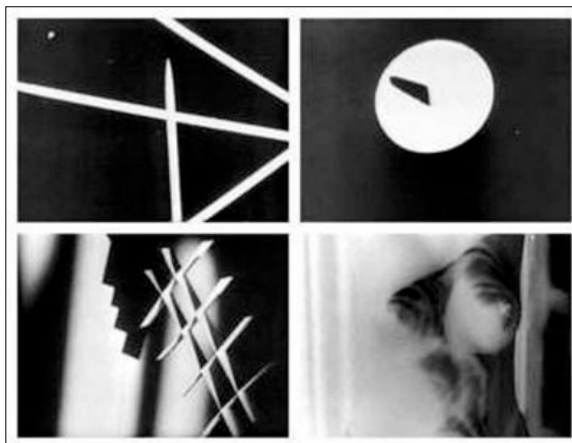


Figura 5

A obra de Vertov foi uma tradução semiótica do cotidiano da metrópole russa. O *homem com a câmera* (1929) não era apenas o registro especular da Moscou do início do século passado, mas uma complexa tessitura de textos semióticos que verteram em experiência audiovisual a vida cultural da metrópole russa. O documentário tornava-se, em vez de cópia, uma tradução da realidade, reorganizando as unidades de espaço e tempo por meio de uma montagem de planos fragmentária e antinaturalista: “uma reconstrução poética do que a câmera viu” (idem, p.131). Vertov rompeu com o modelo burguês do cinema narrativo, produzido em estúdio, encenado por atores, e levou sua câmera à rua para captar a vida de improviso: “Não filmar a vida de surpresa só pela surpresa, mas para mostrar as pessoas sem máscaras, sem maquiagem, para pegá-las através do olho da câmera num momento em que não estiverem atuando, para ler seus pensamentos, despidos pela câmera. O cine-olho como possibilidade de tornar visível o invisível, claro o obscuro, evidente o dissimulado, não teatral o teatral, transformando falsidade em verdade” (Vertov apud. Nichols, 2005, p183).

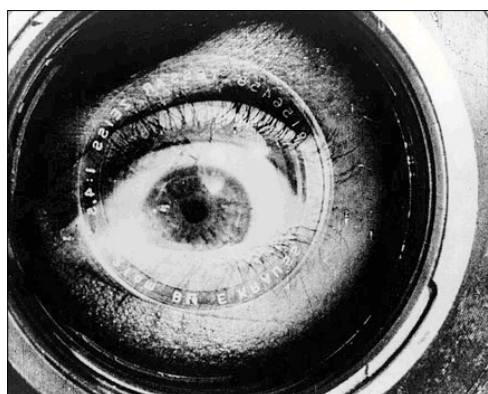


Figura 6



Figura 7

Um aspecto fundamental do cinema do início do século XX foi a experimentação no campo da montagem. A montagem passou a ser a principal etapa no processo de construção de um filme. Ester Shub, cineasta russa, por exemplo, realizou *A queda da dinastia Romanov* (1927). Mediante a edição de antigo material de arquivo, as imagens da Rússia czarista ganharam novos sentidos: “Ela acentua os contrastes com legendas, sobreposições e planos individuais que, às vezes ironicamente, às vezes causticamente, declaram a bancarrota moral de um regime indiferente à situação de seus súditos” (Nichols, 2005, p.109). A montagem era o cérebro do processo criativo e o cinema virava pensamento.

É importante o entendimento da teoria de montagem do cineasta russo Sergei Eisenstein, porque é comum o documentário autobiográfico lançar mão desse tipo de montagem metafórica como “um processo de associações mentais, uma sintaxe de imagens” (Machado, 2009 p.24). A técnica de montagem de Eisenstein começava com a composição dentro do quadro e seguia com a combinação entre os planos. Tal combinação foi inspirada nos ideogramas da língua chinesa, em que uma imagem, que tem certo significado, articula-se com uma segunda e produz um terceiro significado. Assim deveria se dar a montagem de planos no cinema: um jogo intelectual de peças, que quebrava com a linearidade na ação comunicativa, cabendo ao público fechar o sentido da mensagem. No texto *O filme-ensaio*, Machado esclarece: “A montagem conceitual por ele concebida é uma forma de enunciado audiovisual que, partindo do ‘primitivo’ pensamento por imagens, consegue articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das

metonímias. Nela juntam-se duas ou mais imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados” (2009, p.26).

Bill Nichols chama de “modo poético” o documentário que “representa a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” (2005, p.140). Os anos de 1920 foram profícuos em artistas que produziram obras cinematográficas dentro do modo de representação poética. Alguns exemplos: Jean Epstein (*L’affiche*, 1925); Abel Gance (*A roda*, 1922); Joris Ivens (*A ponte*, 1928; *A chuva*, 1929); Renée Clair (*Paris que dorme*, 1924); Man Ray (*O retorno à razão*, 1923); Alexander Dovzhenko (*Zvenigora*, 1928).

Joris Ivens também merece destaque nesta pesquisa, por sua abordagem plástico-poética do cotidiano de Amsterdã. Ivens tinha uma obsessão estética, qual seja o efeito visual causado pela chuva na imagem das coisas: “*I tried to imagine everything I saw how would look in the rain – and on the screen*”⁷ (Ivens apud. Renov, 2004, p.19).



Figura 8

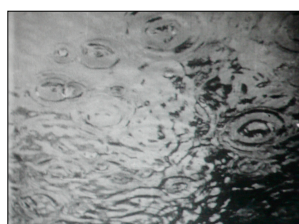


Figura 9

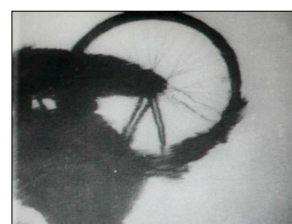


Figura 10

Assim ele filmou *A chuva* (1929), simplesmente um filme sobre um dia de chuva nas ruas de Amsterdã. Sobre *Rain*, fala Renov: “um dos melhores exemplos de cine-poema, cujo principal objetivo seria evocar uma experiência sensorial ou criar uma atmosfera (2004, p.102). Ivens trazia sempre consigo sua câmera e chegou a começar um experimento todo em câmera subjetiva, chamado *Eu*, infelizmente, o filme não foi finalizado.

⁷ “Tentei imaginar como tudo o que eu via ficaria na chuva e na tela”.

O cinema experimental produziu várias obras de caráter autoreferencial. Para Nichols, nesse caso, “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, incluído o cineasta” (2005, p.170). Man Ray dirigiu, por exemplo, os diários filmados *Autoportrait* (1930), *Courses landaises* (1935) e *La garroupe* (1937), autoretratos do artista.

Jonas Mekas filmou ao longo de trinta anos a obra autobiográfica *Lost, lost, lost* (1975). Anos depois, ele montou o material e colocou sobre as imagens uma locução que reflete sobre a condição de ser estrangeiro, exilado que era nos Estados Unidos após a ocupação de seu país, a Lituânia, pela União Soviética, na década de 1950. Mekas declara em diário: “*What I faced was an old problem of all artists: to merge Reality and Self, to come up with the third thing*”⁸ (Mekas apud. Renov, 2004, p.69).

A liberdade da linguagem artística do começo do século XX é a herança mais cara assimilada pelos relatos em primeira pessoa. Dentre tantos artistas que ao longo da história do audiovisual assimilaram esta marca e produziram relatos autobiográficos podemos citar: Maya Deren, Stan Brakhage, Andy Warhol, Derek Jarman, Bill Viola, Alain Cavalier, Wim Wenders, João Moreira Salles, Karim Ainouz, Rafael França, Ivan Marino, Sandra Kogut, Andrea Tonacci, Arthur Omar, Kiko Goifman, Marina Person, Carlos Nader, Flávia de Castro, Andrés Di Tella, Marcelo Mercado, Lorena Salomé, Ilena Segalove, Rea Tajiri, Sadie Benning, Marlon Riggs, Sami Saif, Erik Bafving, Jonathan Caouette, entre outros.

Visto que o documentário em primeira pessoa pode ser compreendido como um ensaio audiovisual que faz uma mescla de documentário e videoarte, seguiremos com uma análise do vídeo e sua linguagem.

VIDEOARTE

A videoarte surgiu na década de 1960 em uma atmosfera artística que possibilitava a liberdade de criação, mistura de linguagens, hibridismo das mídias e vivência

⁸ “Encarei um problema antigo de todo artista: mesclar realidade e sujeito, e criar uma terceira coisa”.

lisérgica da realidade. A idéia original dos vídeoartistas era buscar um tratamento para a imagem eletrônica diferente do que era dado pela televisão comercial. No texto *Território Impuro* (2003), Francesca Azzi denomina a primeira geração de artistas de “técnico-abstracionistas”. Eles intervinham na imagem eletrônica por meio de aparelhos chamados de sintetizadores, produzindo um efeito próximo ao da arte abstrata. (p.178). O coreano-americano Nam June Paik é considerado um dos primeiros a fazer experiências artísticas com a imagem eletrônica. Antes mesmo do uso dos gravadores portáteis (Portapack), ímãs eram acoplados a um aparelho televisor por Paik, distorcendo a imagem eletrônica tipo *broadcasting*. Paik potencializava os recursos do vídeo, experimentando técnicas: incrustações em várias camadas, janelas, *chroma key*, decupagem acelerada, montagem sincopada. Sobre *Global Groove* (1973), vídeo de sua autoria e obra “fundadora da videoarte”, fala Philippe Dubois: “*Global Groove* presentifica isto em sua estrutura de imagem, isto é, em sua concepção do espaço e seu senso de tempo: um espaço saturado, fragmentado, móvel e flutuante; um tempo simultâneo, elástico, (des)contínuo e múltiplo. Eis o essencial, eis o vídeo” (2004, p. 102).



Figura 11

O vídeo era um instrumento que servia ao fluxo criativo, à improvisação e à espontaneidade – elementos tão badalados nos *happenings* da década de 1970. O aparato eletrônico era utilizado como uma novíssima ferramenta que dinamizava e desafiava a criação artística: “Hélio Oiticica introduziu a idéia fertilíssima do quase-cinema, para designar um campo de experiências transgressivas dentro do universo

das mídias ou das imagens e sons produzidos tecnicamente” (Machado, <http://www.itaucultural.com.br>). A câmera de vídeo também era usada como tecnologia leve e barata para registro de ações performáticas dos próprios artistas. Bruce Naum e Peter Campus deixavam a câmera vagar livremente pelo estúdio, captando momentos dos gestos dos artistas que, posteriormente, eram selecionados e exibidos. Francesca Azzi afirma que, para os artistas da *bodyart*, “o vídeo não interessava apenas nos seus aspectos propriamente materiais, mas principalmente em seus aspectos imateriais, como o tempo e o espaço” (2003, p.178). As características que os *performers* mais buscavam no vídeo eram: a novidade, a intimidade e o envolvimento direto do sujeito com a câmera. Na obra clássica da videoarte brasileira *Marca Registrada* (1975), a artista Letícia Parente grava a si mesma costurando sobre a planta do pé a frase *Made in Brasil*. A videoperformance ou “o diálogo contaminado entre a linguagem do corpo e a linguagem do vídeo” (Mello, 2008, p.144) é uma contribuição fundamental da videoarte para o documentário autobiográfico. A inscrição crítica/política do corpo na imagem será usada intensamente na obra de vários artistas que se apropriam do vídeo para uma escritura pessoal, de reflexão e exposição de conflitos interiores, como são os casos de Rafael França e Sadie Benning.



Figura 12

Azzi lembra que “McLuhan precocemente percebe que a imagem da TV é uma imagem chuva, um moirado formado de pontos de luz, e que, como tal, não tem, em si mesma, uma natureza tridimensional, não favorecendo a construção da perspectiva. Sempre em processo de construção, a imagem eletrônica exige do

espectador uma participação ativa” (2003, p. 177). O vídeo resgata, assim, o ponto de vista fragmentado e a imagem mutante das vanguardas do início do século XX.

No texto *O vídeo e sua linguagem* (2002), Machado cita as características da imagem eletrônica: não tem o mesmo padrão de definição que a película cinematográfica, sua imagem é mais tosca, não permite uma grande profundidade de campo. A tela do monitor de vídeo tem uma dimensão muito menor que a tela do cinema, não facilita a visão do plano geral. O *close up* e os planos fechados se adaptam melhor ao vídeo. O espectador não está isolado em uma sala escura, em ambiente imersivo, outros elementos ao redor também disputam sua atenção. Para Machado, o cinema é mais apropriado que o vídeo para contar uma história, criar um ambiente diegético e fazer o espectador acreditar nele. O quadro videográfico tende a ser mais estilizado, mais abstrato e, por consequência, bem menos realista que seus ancestrais, os quadros fotográfico e cinematográfico (2002, p. 194). Vale lembrar que o autor referia-se à imagem eletrônica antes do surgimento da tecnologia digital de alta definição. De qualquer forma, a herança de impureza e artificialidade da imagem eletrônica é assimilada pela produção digital de imagens. Em uma obra como *Tarnation*, que será analisada no próximo capítulo, observamos que é recorrente o tratamento anti-realista da imagem e som. Mesmo produzindo imagens perfeitas do ponto de vista técnico, o artista, por exemplo, aplica filtros que distorcem o som, granula e satura a imagem como uma técnica que subjetiva o registro.

“O vídeo deixa de ser concebido e praticado apenas como forma de registro ou de documentação, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão pelo qual é possível forjar discursos sobre o real (e sobre o irreal). Em outras palavras, o caráter textual, o caráter de escritura do vídeo, sobrepõe-se lentamente à sua função mais elementar de registro.” (Machado, 2002, p.188.)

Outra especificidade da linguagem do vídeo é a montagem no interior do quadro. Enquanto o cinema mantém uma relação com o quadro e o fora-de-quadro, um plano ligado ao outro em uma cadeia linear, horizontal, a edição videográfica é compreendida por Dubois como uma mixagem de imagens “montadas umas sobre as outras (sobreposição), umas ao lado das outras (janelas), umas nas outras (incrustação)” (2004, p. 89). Como exemplo, cita o vídeo *TV Cubisme* (1985), de Wolf Vostell, no qual o corpo nu de uma mulher sobre uma base giratória foi gravado

por sete câmeras, tendo sido as respectivas imagens montadas em camadas, implicando uma colagem dentro da tela dos vários fragmentos da modelo.

“Ao realismo perceptivo da escala humanista dos planos no cinema, o vídeo opõe assim um irrealismo da decomposição/recomposição da imagem. À noção de plano, espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo.” (Dubois, 2004, p. 84.)

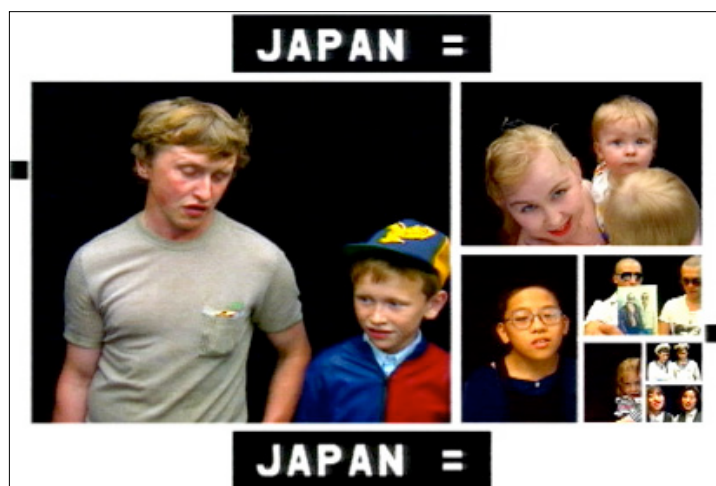


Figura 13

Um exemplo clássico de polissemia do quadro videográfico é *Parabolic People* (1991), da diretora brasileira Sandra Kogut. O vídeo de Kogut parte de imagens gravadas em cabines de fundo preto neutro, em diversos pontos do planeta. As imagens dos diferentes povos são arranjadas em um conjunto de quadros dentro da tela. Somam-se às imagens: vozes, ruídos e textos. O cruzamento orquestrado de mídias é conhecido como *cross media combination*, uma técnica bastante utilizada pelos videoartistas. Christine Mello considera o vídeo um meio heterogêneo, em que ocorre a contaminação semiótica entre as diversas linguagens, e acredita que “a convergência das mídias é como um movimento de retorno ao desvio, que evoca a construção de um mundo híbrido, heterogêneo, impuro, repleto de conflitos e ruídos” (Mello, 2008, p.124).

A videoarte colaborou, sem dúvida, para uma profícua experimentação na área do audiovisual, incluindo-se aí o documentário. Eis alguns dos diretores brasileiros que contribuíram com suas obras para um olhar mais plástico ao registro documental:

Arthur Omar, Andrea Tonacci, Lucila Meirelles, Rafael França, Carlos Nader, Cao Guimarães, Inês Cardoso, Lucas Bambozzi, Kiko Goifmman, Sandra Kogut, Marília Rocha, Consuelo Lins, Erik Rocha, Karim Ainouz. Vale ressaltar que Arthur Omar trabalha na idéia de “antidocumentário” desde a década de 1970.

No texto, *Vi-deo memória, autobiografias autoreferencialidad y autoretratos*, Raquel Schefer afirma que, com o surgimento do vídeo, o autoretrato consolida-se como gênero audiovisual: “por suas especificidades tecnológicas – dimensões reduzidas, fluxo contínuo da imagem, custo acessível dos equipamentos e suportes de gravação, fácil utilização do equipamento, duração potencialmente ilimitada, possibilidade de reutilização da fita cassete, etc. – o vídeo favorece a exposição da intimidade, a inscrição e desdobramento do corpo ou de partes do corpo do diretor na imagem e o uso do equipamento como prótese” (2008, p.117). O vídeo alavancou a representação da intimidade na produção audiovisual, mas, sem dúvida, as recentes mídias móveis significam uma hipérbole da miniaturização e barateamento dos meios técnicos, resultando em uma proliferação de relatos em primeira pessoa: autoretratos, vídeos domésticos, diários de viagem, diários íntimos, etc.

REALISMO DESENCARNADO

“Atualmente, muitos dos cineastas que se apoderam da câmera DV falam de um mundo no qual estamos entregues às nossas paixões – como dizia a filosofia clássica –, a uma percepção fragmentária do mundo, a uma percepção acabada, descontínua, heterogênea. Devo acrescentar que a câmera DV substitui, perfeitamente, essa nova percepção do mundo” (Roth, 2005, p 30).

A partir da década de 1990, houve uma explosão da produção audiovisual no mundo, promovida pelo barateamento dos custos de produção e a possibilidade de exibição na internet. Muitos dos “conteúdos visuais” são gravados por mídias caseiras (celulares, câmeras fotográficas e de vídeo) e exibidos exclusivamente na rede, destinados a um espectador solitário, com poder de interatividade sobre a obra. No livro *O sujeito na tela* (2007), Machado afirma que “este novo sujeito é agora *implicado* no mundo virtual onde está imerso; sua presença ali é ativa, no sentido de desencadeadora de acontecimentos e no sentido também de estar

submetida às forças que ali estão em operação” (p. 230). A rede virtual tornou-se o novo balcão de compra e venda do mercado audiovisual, além de ser um espaço aberto para o chamado filme *underground*, que não encontra público nas salas de exibição de cinemas tradicionais. Através da *internet*, é possível ter acesso a uma novíssima produção independente, que circula pelo mundo. O suporte digital permite ao artista uma maior liberdade de criação e experimentação com a linguagem, porque ele não se sente subordinado a um esquema de produção que dita prazo, limita custo e censura conteúdo, como ocorre com a indústria cinematográfica e a televisão aberta. É cada vez mais recorrente, sobretudo nos canais fechados de TV, a incorporação de conteúdos enviados pelo espectador, transformando o processo de criação na TV em uma via de mão dupla.

“A câmera digital permite que nos afastemos da tecnologia e da indústria do cinema; possibilita evitá-la. Quando se trabalha com os capitalistas, com aqueles que colocam o dinheiro, criam-se algumas obrigações, temos que prestar contas. Não precisamos mais disso” (Kiarostami, 2004, p 187).

Paula Sibilia observa, em *O show do eu* (2008), que “boa parte do que se faz, se diz, se mostra nos palcos da confissão virtual não tem valor artístico algum. É *digital trash*. Não devem ser consideradas obras de arte, apenas se apresentam como pequenos espetáculos descartáveis, algum entretenimento engenhoso sem maiores ambições” (2008, p.271). Em uma sociedade altamente midiaticizada a idéia é: “sou visto, logo existo”.

A multiplicidade dos discursos na rede também promove um debate vivo e fértil no meio comunicativo. Na cidade de Berkeley (USA), por exemplo, foi criado, em 1994, um centro comunitário sem fins lucrativos, o Center for Digital Storytelling⁹, cujo objetivo é treinar, por meio do uso criativo da tecnologia digital, pessoas comuns de diversas partes do planeta para construir seus próprios relatos audiovisuais, promovendo um intercâmbio de experiências culturais, sociais e políticas na rede.

No texto *A câmera DV: um órgão de um corpo em mutação* (2005), Roth argumenta que a câmera digital é praticamente uma extensão do próprio corpo humano. É preciso entender a câmera DV a partir da idéias de leveza e de imersão: tem

⁹ Fonte: <http://www.storycenter.org>, acessado em 17/11/2011.

dimensões mínimas e é leve e sensível à luz, dispensando o uso de refletores. O sujeito pode sair pelo mundo com uma câmera mini dv, coletando imagens e sons com uma fluidez que não lhe era possível com os antigos aparelhos de cinema. Roth faz uma analogia apropriada: o cinema guardaria relação com “um mundo estável, contemplado, enquanto o vídeo estaria ligado a um mundo sensível, tátil” (2005, p.29). No filme *Dez* (2002), por exemplo, o cineasta Kiarostami acopla uma câmera digital ao carro e deixa os atores improvisarem livremente, sem a presença perturbadora do operador de câmera. O diretor iraniano chegou, depois de alguns filmes, ao seguinte pensamento: “Era necessário eliminar o diretor! Estou me encaminhando para um trabalho em que ofereço cada vez mais possibilidade aos atores. Encontrar um meio definitivo de fazer o ator esquecer a onipresença desse instrumento constantemente apontado para ele” (Kiarostami apud. Bernardet, 2004, p.100).

Para Bernardet, o que ocorre em *Dez* é uma estetização da câmera de vigilância, o diretor restringe sua interferência durante o processo de filmagem, passa de diretor de atores a autor de dispositivo e volta a atuar na fase de montagem e sonorização (2004, p.111). O que ocorre em *Dez*, acredita Bernardet, é um fascínio, por parte do espectador, pelo caráter (aparentemente) tosco, bruto do material filmado: “o material bruto de Kiarostami como que nos tranquiliza: vemos e ouvimos o que de fato vemos e ouvimos” (idem, p. 120).

“Esse método de trabalho pertence às características da digital, que nos permite, um pouco por sua maleabilidade, um pouco pelo imediato, captar os momentos e fazer filmes que não são construídos, mais sim ‘pescados’: as coisas existem e, por meio da digital, são pescadas” (Kiarostami, 2004, p.322).

Mas fazer um filme “sem diretor” não era exatamente o que queriam os documentaristas do cinema direto americano? Surgido nos Estados Unidos dos anos de 1950, com os trabalhos do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock, o cinema direto norte-americano, também chamado de “*living camera*”, procurava ser um registro o mais autêntico possível da realidade, produzindo filmes que trouxessem uma observação fiel e discreta dos fatos: entre o que era filmado e o que era visto na tela teria de haver a maior semelhança possível. O espectador deveria ser um observador privilegiado de um acontecimento único, de

um momento que não se repete: “comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal”.a comunicação com o público dependia estritamente de transmitir da forma mais fiel possível a sensação experimentada durante a filmagem” (Da-Rin, 2004, p. 138). Vale ressaltar que o tempo real é bastante usado no cinema direto, justamente por buscar a não intervenção sobre o acontecimento: “olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida” (Nichols, 2005, p.148). O mais irônico é que, na sua busca pelo real “não contaminado”, o uso de algumas regras (ausência de entrevista, atuação dos personagens como se a equipe não existisse, proibição do olhar para a câmera) faz com que alguns documentários observativos tenham mais semelhança com um filme de ficção, assim como o cinema de ficção ganha aspecto de não ficção e um tom de “verdade” quando faz uso de atores não profissionais, narrativa sem roteiro, improvisação nas cenas, filmagem em locação externa. É o caso, por exemplo, dos filmes italianos neo-realistas de após a Segunda Guerra Mundial e do cinema iraniano da década de 1990.

A introdução do digital no mercado, na década de 1990, remete ao surgimento do aparelho de som sincrônico portátil (*Nagra*) e das câmeras de 16mm blimpadas, na década de 1950/60, porque, em ambos os períodos, a mudança tecnológica interferiu no modo de fazer documentários.

O barateamento dos equipamentos, além da nova tecnologia – som sincrônico, câmeras mais leves –, estimulou a saída às ruas dos jovens cineastas: “a câmera e o gravador podiam mover-se livremente na cena e gravar o que acontecia, enquanto acontecia” (Nichols, 2007, p.146). Ao contrário dos documentaristas do cinema direto norte-americano, seus contemporâneos do cinema verdade francês entenderam que o simples fato de apontar uma câmera para o mundo já altera a ordem das coisas. Enquanto o cinema direto se fundamentava na imagem/ação, o cinema verdade recorria ao texto (entrevista, depoimento, monólogo). O som passava a ser fundamental, já que a fala era o motor do cinema verdade. O sujeito não só falava, como podia falar direto para a câmera! Não existia “invisibilidade” do aparato técnico: microfone, câmera e refletor entravam no quadro. A filmagem era um evento e deveria ser assumido como tal. Da troca intensa entre entrevistador e entrevistado o filme acontecia. A nova tecnologia daquela época apontou dois

caminhos para o documentário moderno: documentário da impureza, da intervenção e da palavra; documentário da pureza, da observação discreta e da ação.

Como pode ser observado, a questão da transparência ou da opacidade na representação do real perpassa toda história do documentário. Mas, com a tecnologia digital, perde-se a crença no poder indicial da câmera de emanar a realidade. Acontece uma mudança de paradigma no gênero, já que “a partir do computador, o realismo resulta visivelmente desencarnado, sem qualquer vinculação direta com a paisagem registrada. O realismo praticado na era da informática é um realismo essencialmente conceitual, elaborado com base em modelos matemáticos, e não em dados físicos arrancados da realidade visível” (Machado, 2002, p. 232). Tecnicamente, importa cada vez menos a veracidade do registro enquanto prova do fato em si. O sujeito filma uma cena ou um objeto sabendo que a imagem será retrabalhada na pós-produção.

“Até então, os outros sistemas pressupunham todos a existência de um Real em si e informática, isto não é mais necessário: a própria máquina pode produzir seu ‘Real’, que é a sua imagem mesma” (Dubois, 2004, p. 49).

Uma das contribuições mais enriquecedoras do digital para a linguagem do documentário é o uso das técnicas de animação, mais do que representar, a animação evoca uma realidade imaginada pelo artista. Sabemos que muito antes do digital, artistas já coloriam imagens diretamente no fotograma, alterando o realismo da cena. Destacamos como exemplo pode ser visto em *A dança de Annabelle* (1896), em que à medida que a dançarina evoluía no palco, seu vestido ia mudando de cor, dando um tom lisérgico ao registro original. Nessa época, contudo, havia uma distinção muito clara entre um filme de registro documental e um filme de atração. No caso, *A dança de Annabelle* era visto como um filme de atração.



Figura 14



Figura 15

Como já foi tido, o documentário contemporâneo tornou-se um gênero híbrido, com uma forma fluída, por isso a imagem animada é incorporada à obra com mais organicidade. O festival *É Tudo Verdade* (2012) promoveu uma conferência intitulada *O real animado* para debater esta questão. Michael Renov, um dos conferencistas convidados, observou que em uma obra de animação, cuja imagem perde sua característica indicial, a indexicalidade permanece por meio das pistas de som (locuções, entrevistas, ruídos). Esse é o caso do projeto *Animated Minds*¹⁰, exibido durante o mesmo festival. Andy Glynne, criador do projeto e também participante da mesma conferência, disse que o *Animated Minds* foi criado em 2003 com o objetivo de transmitir ao grande público a experiência de pessoas com distúrbios mentais (síndrome do pânico, depressão, esquizofrenia, etc.). A idéia era fazer uma série de vídeos, gravando relatos pessoais (voz over em primeira pessoa) e usando a imagem animada como dispositivo que traduzisse a forma da pessoa mentalmente perturbada enxergar o mundo. Para Glynne, a animação foi um recurso técnico que serviu bem à representação visual dos estados interiores dos doentes psíquicos.

Seguindo a mesma lógica, Jonathan Rodgson criou *Felling my way* (1997), vídeo que mostra o trajeto do artista ao escritório, gravado com uma câmera de vídeo *Hi-8* e animado na edição. O resultado transmite a sensação de imersão no imaginário do artista.

A realidade existe fora, mas também dentro de nós. A animação tonificou a representação das realidades íntimas no documentário. Queremos deixar claro que documentário não é sinônimo de realismo. Mais do que nunca, dispomos de várias ferramentas tecnológicas que permitem ao documentário constituir-se um “tratamento criativo do real”¹¹. Existem diversas traduções semióticas para o mundo, seja este o mundo histórico ou o privado.

¹⁰ Fonte: (<http://animatedminds.com/>), acessado em 19/01/2012.

¹¹ Forma pela qual o escocês John Grierson chamava o documentário na década de 1930.

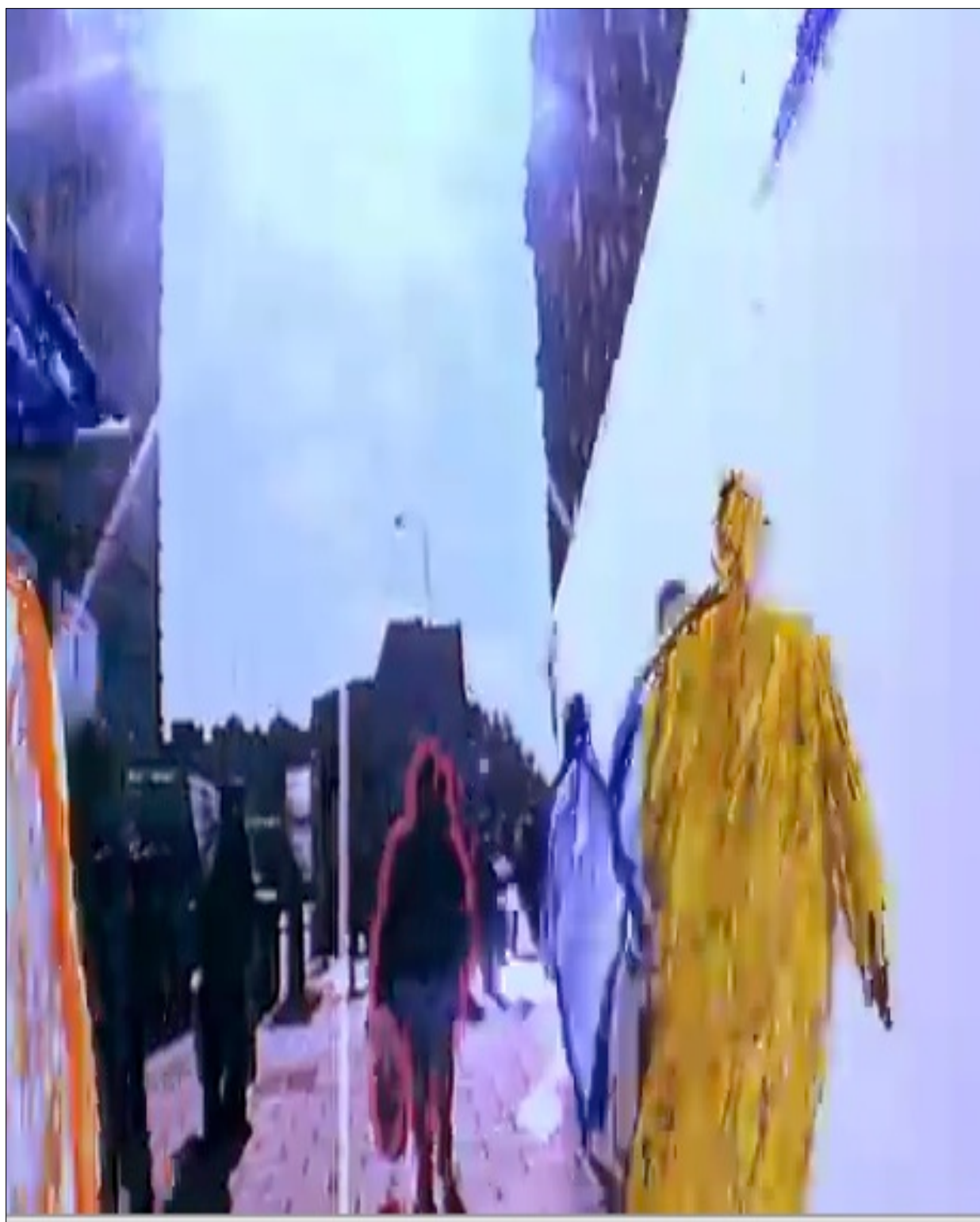


Figura 16

TARNATION E O SUBMUNDO DA FAMÍLIA

“De perto ninguém é normal”.

Caetano Velloso.

TARNATION

Tarnation é uma obra audiovisual autobiográfica, misto de documentário/ficção/videoarte. Foi dirigida, produzida e editada pelo norte-americano Jonathan Caouette em 2003. A obra faz uma escavação pela memória do artista, através de uma colagem de imagem/som com materiais de arquivo familiar, advindos dos mais variados suportes: rolos de Super-8, fotografias, vídeos em *Hi8*, VHS, *Betamax*, Mini-dv, áudio de secretária eletrônica, fita cassette, programas televisivos, publicidade, filmes de longa metragem e uma trilha sonora composta de músicas *pop*. Em 2001, Caouette escreveu um roteiro de filme de terror, uma ficção baseada na sua história de vida para ser interpretada por atores, com três possíveis títulos: *The day I disappeared* (*O dia que eu desapareci*), *Loser* (*Perdedor*) e *Tarnation* (*Danação*). Este primeiro projeto do artista ratifica a idéia de Cecília Salles, em *Gesto Inacabado*, de que para uma obra de arte, existem outras obras possíveis (2009, p.29). Depois que a mãe sofre uma overdose de *lítium*, Caouette constata que a sua história deve ser contada por pessoas reais (seus familiares), reunindo o material do seu arquivo pessoal. Neste momento, percebe-se, o que Salles chama da ação do acaso no processo de criação: a *overdose* da mãe redefine o rumo da obra.

Caouette editou o vídeo, a partir das 160 horas de material original, utilizando o programa de edição *Imovie* (o mais simples da *Apple*). Ainda neste processo de edição, ele envia para a seleção de elenco do longa-metragem *Shortbus* (2006), de John Cameron Mitchell, uma fita de vídeo com uma cena do próprio Caouette, aos 11 anos, interpretando para câmera uma dona de casa abusada pelo marido (este processo de gravar-se a si mesmo, será analisado mais adiante).

Interessante observar que Mitchell irá incorporar mais adiante ao roteiro de *Shortbus*, um personagem, inspirado no próprio Caouette, um jovem *videomaker*,

que está sempre com uma câmera, gravando a si mesmo. As obras, portanto, dialogam umas com as outras, em um sistema de criação em rede, em um “ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções” (Salles, 2006, p.24).

Mitchell, muito impressionado com o material enviado por Caouette, alerta Stephen Winter, diretor artístico do MIX NYC (New York Lesbian & Gay Experimental Film Festival) sobre o artista. Em seguida, Winter convida Caouette a participar do MIX Festival com uma primeira versão de *Tarnation* (2hs de vídeo). Nesta primeira versão, a obra tem um tom acentuadamente experimental. A partir desta primeira exibição pública, os novos parceiros do projeto Cameron Mitchell, Stephen Winter, Gus Van Saint (produtores de *Tarnation*), sugerem a Caouette cortar cerca de 90 minutos da primeira versão, e construir uma narrativa menos abstrata e mais linear para ser apresentada no Sundance Film Festival (2004). Os produtores, neste caso, desempenham o papel do “leitor particular” (Salles, 2009, p.47), do interlocutor, da escuta inteligente, do primeiro espectador. Por estar tão imerso no processo de criação, muitas vezes, o artista precisa de um olhar de fora, que estabeleça uma crítica construtiva, auxilie a lapidação e nascimento da obra. O fato dos produtores pedirem ao artista que “enxugasse” a obra funciona como um limite imposto à criação. E as limitações (interna ou externa), como fala Salles em *Redes da Criação*, “revelam-se, muitas vezes, como necessárias e propulsoras da criação” (2006, p.99).

A empresa Weelspring Media viabilizou a transcrição do vídeo para película (US\$ 30.000) e impulsionou a trajetória de *Tarnation* pelos festivais de cinema mundo afora. A partir daí, vieram: Cannes, São Paulo, Tokyo, Toronto, Mar del Plata, Dublin, Istambul, entre outros. A obra ganhou os prêmios de melhor documentário nos festivais: National Society of Film Critics, Independent Spirits, Gotham Awards e LA and London International Film Festivals.

A palavra *Tarnation* quer dizer danação, maldição. E o filme tematiza isto: um jovem que tenta expurgar as danações da sua vida e, de certa forma, se proteger da loucura através de uma catarse audiovisual.

O filme inicia com o ruído de um projetor, que permanece durante toda a cena, e uma imagem de vídeo caseiro (*Hi-8*, altamente saturada e contrastada nas cores) de uma mulher com óculos de sol azulados, rabo de cavalo, terço e cruz no pescoço, cantando para a câmera, entre a sala e a cozinha: “*this little light of mine, I’m gonna let it shine...*” (“esta minha pequena luz, vou deixá-la brilhar...”). A mensagem da canção *The little light of mine* (A minha pequena luz) é de esperança, fala que Jesus vai voltar e que ela ama o Senhor. O movimento que faz com o dedo indicador, enquanto canta, dá um tom infantil à cena. A mulher é uma mistura de menina e *hippie*. Veste uma camiseta do musical *Les Misérables*, o que fragiliza ainda mais sua figura. Na parede, ao fundo, uma imagem de uma santa, de um gato negro e um quadro em que está escrito *love*. A mãe, a má sorte e o amor. É disto que trata *Tarnation*: um hino de amor de um filho a uma mãe, que teve sua vida interrompida por uma série de fatalidades. E a mulher em questão é Renée Leblanc, mãe de Caoutte, co-protagonista do documentário.



Figura 17



Figura 18

Este plano inicial é cortado bruscamente, no meio do movimento de Renée, sem transição para o plano seguinte, causando um efeito desconcertante de descontinuidade. Corte de som/imagem para o silêncio/negro. No próximo plano, não existe mais som ambiente, e sim uma trilha que se inicia com densos acordes de violão. A cena está com a velocidade alterada, em *slow-motion*, superexposta ao branco. Renée olha para a câmera, fala, mas não ouvimos o som da sua voz. Seus movimentos em baixa velocidade parecem retardados. Está vestida com um robe,

despenteada, e ao fundo uma parede vazia, branca. Sob esta imagem, surge o crédito: Renée LeBlanc.

Esses dois planos iniciais são uma metáfora para história que será narrada, textualmente (por meio do uso de cartelas escritas), ao espectador mais adiante: a vida de Renée é interrompida bruscamente aos doze anos de idade por uma queda do telhado que paralisou as suas pernas. Aconselhados por um vizinho, os pais submetem a garota a um tratamento de choques elétricos. A partir daí, a vida de Renée perde o prumo. O possível destino estelar da garota propaganda de Houston, cidade no interior do Texas, é ceifado por um conjunto de maus procedimentos médicos e tragédias pessoais. O fato de Caouette cortar o som ambiente, deixando a mãe sem voz, com movimentos em camera lenta, em um cenário quase desprovido de cor, é um plano simbólico para o rompimento de Renée com o mundo ao seu redor e a imersão em uma outra realidade: a das pessoas com disfunção psíquica. Mesmo sendo uma mulher doente, Renée é retratada como uma estrela, no filme de seu filho. Porque é assim que o filho vê a mãe. Ou melhor, é assim que o filho quer que a mãe seja vista.

HOME MOVIES

A edição da sequência de abertura é feita a partir de uma colagem de vídeos caseiros. Os chamados *homemovies* são filmes feitos em sua grande maioria por amadores para o registro de cenas domésticas. Desde o final da década de vinte, a tecnologia foi sistematicamente miniaturizando e barateando os aparatos (8mm, 9,5mm, Super-8, 16mm, vídeo, e por fim, o digital) para dar ao cidadão comum o privilégio de ter os momentos em família perpetuados no tempo. As cenas que as famílias gravam e exibem para as visitas, em geral, são situações de celebração posadas para a camera, o que faz com que muitos arquivos domésticos, de famílias completamente diferentes, pareçam entre si. Como se a face visível do mundo familiar fosse circunscrita apenas pelos momentos solares. No livro *Home movies and other necessary fictions*, Michelle Citron, observa que registramos o jantar de Natal entre amigos e família, mas não a refeição solitária; os primeiros passos do bebê, mas não a briga com o filho adolescente; casamentos e não divórcios;

nascimentos e não funerais (1999, p.19). Em alguns casos, os momentos de celebração familiar fazem sentido apenas para serem registrados, e não para serem vividos. Ao passo que o submundo denso dos conflitos, traumas e mágoas entre parentes pertence à esfera privada e deve manter-se em rigoroso sigilo, distante do olhar da câmera.

Em documentário, assim como na ficção, toda pessoa retratada torna-se uma personagem (no caso, de si mesma) inserida em um contexto narrativo específico. As personagens de *Tarnation* são apresentadas na sequência de abertura. Essa sequência poderia, perfeitamente, ser o prólogo de um filme de ficção. Aqui, não fica claro se as pessoas apresentadas são reais ou ficcionais. As fronteiras entre os gêneros documentário/ficção fundem-se desde o início da obra. Sobre o plano de uma paisagem em movimento vista da janela de um trem, entra o crédito: Jonathan Caouette. O avô Adolph Davis é apresentado através de uma imagem em velocidade acelerada, tremida, como um velho, que gesticula muito, nervoso. O crédito da avó, Rosemary Davis (já falecida na fase da edição do trabalho, ou seja, não tem mais corpo físico) entra sobre uma paisagem em movimento. Sobre o close de Caouette, aparece o crédito de seu namorado: David Sanin Paz. O título da obra *Tarnation* entra sobre uma cartela preta, com letras brancas e um efeito de chuva ao fundo. A chuva é um recurso artístico clássico do cinema para acentuar o tom melodramático de uma cena. A trilha sonora desta sequência é a canção *Embrace* (Abraço), interpretada por um rapaz de voz suave, que remete ao lamento do próprio Caouette para a sua mãe: “*I need your embrace...*” (“eu preciso do seu abraço”).

“*It is like to watch my family through my eyes.*”¹² (Caouette. Extras. DVD *Tarnation*, 2005.)

A sentença acima (“é como assistir a minha família pelos meus olhos”) justifica a opção ética e estética do artista – assumir a subjetividade no documentário. As personagens estão carregadas de uma parcialidade afetiva. Segundo Michael Renov, pesquisador do documentário autobiográfico, o *homemovie* é uma forma de autoetnografia, em que não existe imparcialidade por parte do documentarista. O

¹² “é como assistir à minha família pelos meus olhos”.

objeto, nesse caso, é um membro da família que serve menos como fonte de pesquisa científica, do que como um espelho do próprio sujeito. Devido aos vínculos de sangue, memória comum, semelhança física e temperamento, sujeito e objeto estão, invariavelmente, ligados um ao outro.

“Domestic ethnography, a form of selfportraiture in which the self is bound up with its familiar other, takes as its unspoken precept ‘ethnography begins at home’. Self entails other: the other refracts self” (Renov, 2004, p.13).¹³

DEMÔNIOS ANAMÓRFICOS

Observamos em *Tarnation* uma herança explícita da visualidade anti-realista do início do século XX. No livro *Film as a subversive art*, Amos Vogel afirma que no expressionismo a objetividade e a perfeição dão lugar à intensidade e ao choque, através do uso artificial e exagerado das cores, da distorção da forma e da perspectiva. As figuras humanas em *Tarnation* parecem, muitas vezes, saídas de um quadro do pintor expressionista Edward Much: os demônios que Caouette precisa exorcizar. São imagens fantasmagóricas, anamórficas, distorcidas pela alteração da velocidade do vídeo, da saturação de cor e iluminação altamente contrastada. No livro *Pré- cinemas & pós- cinemas*, Arlindo Machado, pesquisador do audiovisual, analisa que “as anamorfoses não são mais do que deslocamentos perversos do código perspectivo, mas o efeito por elas produzido resulta francamente irrealista” (2002, p.229). E cita Baltrusaitis: “uma multiplicação de mundos artificiais que atormentam os homens de todas as épocas.” (Baltrusaitis apud. Machado, 2002, p.229).

Uma curiosidade: Caouette dirigiu, recentemente, *All Flowers in Time* (2010), estrelado por Chloe Sevigny, um curta metragem de ficção, sobre crianças que são afetadas pelo sinal da televisão e acreditam que podem transformar-se em outras pessoas ou em monstros.

¹³ “Etnografia doméstica, uma forma de autoretrato em que o eu está ligado aos seus familiares, que tem como regra secreta ‘a etnografia começa em casa’. O eu está implicado no outro: o outro reflete o eu”.



Figura 19



Figura 20



Figura 21

Michelle Citron diz que, para um observador perspicaz, o filme doméstico é revelador tanto pelo conteúdo que decide mostrar, quanto pelo que oculta, principalmente quando ele é revisitado tempos depois. Através da manipulação do material (alteração da velocidade do filme, repetição/inversão dos planos, reenquadramento, saturação de cores, etc), o artista busca evidenciar aspectos sutis despercebidos no registro original: *“through this technique the home movies reveal the subtle, nonverbal communication that occurs within families”*¹⁴ (1999, p.143). O que fazem alguns artistas é, justamente, revolver as camadas secretas das relações familiares, e transformá-las em arte. Sue Friedrich, assim como Caouette, é um outro exemplo de artista que trabalha com material autobiográfico. No documentário *The ties that bind* (1984), Friedrich refaz a trajetória da mãe, a alemã Lore Bucher, durante a ascensão do Nazismo na Segunda Guerra Mundial, e ocupação da Alemanha pelos aliados. O roteiro é estruturado a partir de uma conversa entre filha/mãe. Friedrich não aparece em cena, a única voz que é ouvida é a da mãe,

¹⁴ "Através dessa técnica, os filmes domésticos revelam uma comunicação sutil, não verbal, que ocorre dentro das famílias."

mas a obra assume o ponto de vista da filha através do uso da primeira pessoa em cartelas escritas com a suposta caligrafia da artista. As imagens misturam fotografias, filmes antigos de Bucher na Alemanha, vídeos da mãe gravados por Friedrich na atual casa em Chicago (EUA) e uma cena simbólica que reincide na obra em vários momentos: uma casa de brinquedo sendo construída e destruída. Interessante observar que, em vários documentários autobiográficos (*The ties that bind*, *Tarnation*, *Anna dos seis aos dezoito*, *As praias de Agnès*, entre tantos outros), é recorrente o uso do plano detalhe de partes do corpo do retratado, super closeups, que traduzem plasticamente o grau de intimidade entre as partes documentarista/personagem, como se de fato não houvesse distância possível entre filho/mãe, pai/filha, marido/mulher, irmã/irmão, amante/amante, etc.



Figura 22

TECHNO THERAPY

Caouette fez da câmera de vídeo sua companheira e confidente, gravando a si mesmo e aos seus familiares desde os 11 anos de idade. Ainda garoto, criava e interpretava para a câmera personagens fictícias, sobretudo mulheres abusadas por maridos, em *performances* solitárias, sem testemunhas, sem a necessidade técnica de mais ninguém. A quase violência destas cenas é alcançada pelo nível de desnudamento psicológico revelado pelo menino Jonathan, em uma atuação *stanislavskiana*, visceral, onde o ator deixa vir à tona a memória emotiva. Para Michael Renov, muitas vezes, a câmera é usada de forma terapêutica, liberando no sujeito uma fala confessional, catártica, em um processo denominado “*techno therapy*”. Enquanto na confissão religiosa ou na sessão de análise existe a escuta

de um outro, na confissão eletrônica a fala é endereçada a um outro ausente, imaginado, mediado pelo aparato técnico. Ainda segundo Renov, o processo da *techno therapy* não substitui a terapia psicanalista tradicional, já que se trata de uma liberação emocional (*acting-out*), e não da cura da doença psíquica (2004, p. 200). Este também é o caso da artista norte-americana Sadie Benning, que desde muito jovem, assim como Caouette, usa o vídeo como diário audiovisual, território da intimidade, da descoberta e exploração da sexualidade. Em circunstância similar, Andy Warhol fez uma série de registros, *Factory Diaries* (1965), em que a câmera era ligada e os amigos de Warhol, como Brigitte Berlin, eram estimulados a falar para a câmera, como em uma sessão de análise.

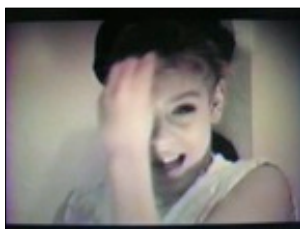


Figura 23

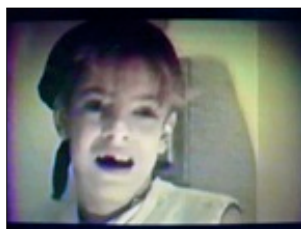


Figura 24

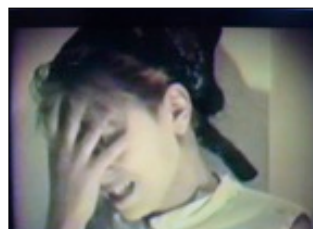


Figura 25

O fato de estar sempre gravando a si mesmo e aos seus parentes fez com que Caouette se colocasse dentro e fora daquela realidade familiar, reelaborando no imaginário artístico o caos à sua volta. Aqui, há um intenso fluxo entre vida e arte. Vida sendo matéria prima da arte. Arte mediando a vida, protegendo o artista da loucura. Em *Redes da Criação*, Cecília Salles fala sobre “a necessidade de se observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade. Obras e artistas não só estão imbricados de modo vital, como estão sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição” (2006, p.152).

Existem diversos exemplos de documentários autobiográficos cujo propósito é uma espécie de cura através da arte. O sujeito vai em busca dos rastros de abuso, perda, desejo, medo, fantasia, através da escavação do arquivo familiar, gravando entrevistas com parentes, ou mesmo expurgando estes traumas em gravações e falas solitárias. Renov acredita ser possível estabelecer uma relação entre documentário e inconsciente. Ele sustenta o argumento baseado na teoria freudiana: “*The unconscious must be assumed to be the general basis of physical life (...)*

Everything conscious has an unconscious preliminary stage” (Freud, apud. Renov, 2004, p.98).¹⁵ Portanto, o documentário, assim como a ficção, teria vocação para representar os signos da vida psíquica. Renov faz eco ao pensamento de Elizabeth Cowie, segundo o qual o filme documentário pode figurar tanto no discurso científico, como forma de obter um conhecimento sobre o mundo, quanto no discurso do desejo (Cowie apud. Renov, 2004, p.23).

Cecília Salles, em *Gesto Inacabado*, refere-se ao poder transformador da arte e ao artista como um “captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade” (2009, p.101). Para Salles, o percurso criador também é um “processo de auto-conhecimento” (idem, p.135). Um dos momentos mais contundentes do documentário *O homem que engarrafava nuvens* (2009) sobre a vida de Humberto Teixeira¹⁶, produzido pela filha do compositor, Denise Dummont, acontece na conversa entre Dummont e sua mãe, no apartamento desta em Nova York. Dummont provocava a mãe para um desnudamento do passado, querendo saber o que a motivou a separar-se do pai e partir para os Estados Unidos com outro parceiro. Ela questionava que os outros entrevistados do documentário acentuavam as qualidades do pai, ninguém queria expor as fragilidades do compositor Humberto Teixeira. Propôs à mãe uma conversa franca, que quiçá nunca tivesse havido antes da gravação do documentário. Aqui, o filme adquire um tom privado. Talvez, o que Dummont procurava apreender da figura paterna tenha sido aclarado, sobretudo através desta entrevista com a mãe. Assim reflete Dummont sobre o processo de realizar o documentário sobre o pai: “como filha isto é uma jornada também, de eu querer saber quem ele era, porque a gente era muito próximo e muito distante”¹⁷

Em outros casos, o artista perscruta o ambiente doméstico com um aparato leve, discreto. Sendo ele mesmo mais um membro da família, tem a oportunidade de ter acesso a um mundo de imagens e conversas particulares, de forte caráter simbólico. É o que ocorre em *Un día bravo* (1994), de Ivan Marino, uma obra que, assim como

¹⁵ “O inconsciente deve ser assumido como a base geral da vida física (...) Todo consciente tem um estágio inconsciente preliminar.”

¹⁶ Compositor cearense de clássicos do baião, que ficaram imortalizados na voz de Luiz Gonzaga.

¹⁷ Narração (voz over) de Denise Dummont em *O homem que engarrafava nuvens*.

Tarnation, explora o submundo da família. Um dos planos mais eloquentes do vídeo é um senhor, tio de Marino, batendo com violência a porta na frente da câmera. Essa cena é editada em câmera lenta com uma trilha sonora clássica, acentuando a dramaticidade da ação. Em outro momento de *Un día bravo*, Marino mostra o banho da sua tia, Rosita Bravo, uma senhora na faixa dos oitenta anos. Uma cena profundamente íntima, já que revela o passar dos anos sobre o corpo desnudo da senhora : uma metáfora do tempo. Sobre essa obra, comenta Raquel Schefer no texto *Vi-deo. Autobiografias, autoreferencialidade e autoretratos*: “o resultado é um retrato cru e descarnado do cotidiano da anciã, marcado por uma trabalho plástico, duro, deformado e quase expressionista da imagem” (2008, p. 122).

NEOBARROCO

“a imagem-vídeo é uma das manifestações mais vivas do que é o pensamento, com seus saltos e suas desordens.” (Bellour, 1997, p.312).

Em uma sequência de *Tarnation*, a cena é aberta com um primeiro plano de um aparelho de televisão fora do ar. Uma imagem simbólica: a cabeça de Caouette está dessintonizada. Ele foi um garoto exposto à cultura televisiva das décadas de setenta e oitenta. A televisão funcionava como um refúgio, e também mediava a relação com o mundo ao seu redor. Sobre esse assunto fala Caouette no extra do dvd *Tarnation*: “*I connect to my mother and my grandparents through ideas that I gained from tv and films*”¹⁸ (Extras. DVD *Tarnation*, 2005). Em *Tarnation*, Caouette cria sequências inteiras, fazendo colagens com trechos de arquivos televisivos (programas, publicidade), filmes de terror e *underground*. Planos de *O bebê de Rosemary*, *O pequeno príncipe*, *Sexta-feira 13*, *The best whorehouse in Texas*, *Mary Hartman*, *Phantasm IV Oblivion*, *The devil's rain*, entre outros, são reeditados, manipulados e resignificados em uma edição denominada *scratchvideo*: “montagem muito rápida de imagens’ pirateadas dos vários canais comerciais ou a cabo, geralmente invertendo a rotação e repetindo trechos como na técnica do *rap* musical

¹⁸ “Eu conecto com minha mãe e avós através de idéias que eu capto da tv e dos filmes”.

“ (Machado apud. Mello, 2008, p. 116) Cabe, aqui, lembrar também o comentário de Matthew Shirts, em *Redes da Criação*, a respeito do filme *Kill Bill 2*, de Quentin Tarantino: “somos o resultado de todas as imagens (e sons) que construímos ao longo das últimas décadas, desde pequenos, a grande maioria através do cinema e da TV. Cada imagem tem um significado próprio, mas a boa notícia é que podemos fazer o que quiser com elas, desde que sejam retrabalhadas ‘a sério’, isto é arte” (Shirts apud. Salles, 2006, p.88). Nesse contexto, é importante também citar a obra *La Televisión y yo* (2001), um documentário de Andrés Di Tella, que transita pela história da Argentina a partir das lembranças afetivas do diretor com os programas de televisão da sua infância e juventude.

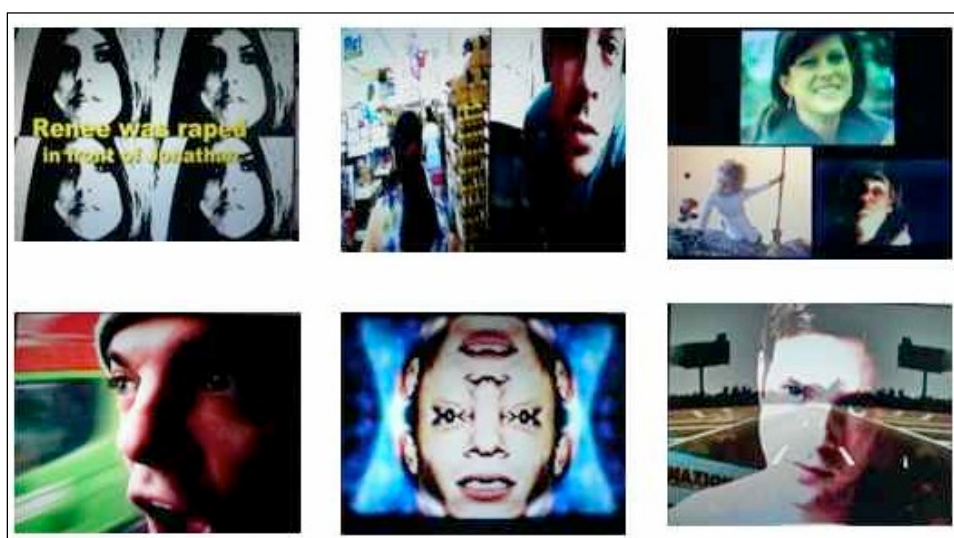


Figura 26

“a multiplicidade praticada em trabalhos como esse nos coloca cara a cara com o que se convencionou chamar de segundo barroco ou neobarroco, tendência geral da arte contemporânea caracterizada pela recusa das formas unitárias ou sistemáticas e pela aceitação deliberada da pluridimensionalidade, da instabilidade e da multiplicidade como categoria produtivas no universo da cultura” (Machado, 2002, p. 239).

Caouette trabalha com uma edição “neobarroca”: imagens múltiplas, tela dividida, caracteres diversos, efeitos de sobreposição, máscaras de vídeo, filtros sobre a imagem (raio, chuva, formas geométricas, etc.), mas a polifonia também é notória na edição de som. Não é raro o uso de várias pistas (vozes, ruídos, música) ao mesmo tempo, mas não como um desenho sonoro harmônico, e sim truncado. Existem

choques entre som/imagem, que estão fora de sincronização. Por vezes, o som é desnaturalizado, sendo ora acelerado/retardado, ora cortado bruscamente. A música é um elemento fundamental no processo de criação de *Tarnation*. As canções utilizadas fazem parte do acervo particular de Caouette, ou melhor, fazem parte da sua história de vida. Caouette monta sequências inteiras inspirado no que o som evoca emocionalmente. As imagens são editadas como em um videoclipe: seguem o ritmo da música. É interessante ressaltar, aqui, o que Salles chama de caráter intersemiótico da criação artística (2006, p. 95). Uma linguagem artística fecundando a outra, no caso de *Tarnation*: cinema-música-tv-teatro-poesia.

PONTO DE VIRADA

É evidente a quebra da atmosfera perturbadora do filme, a partir da mudança de Caouette do Texas para New York, deixando a família e tudo o que ela representa para trás. É como se as duas primeiras partes do documentário assumissem o ponto de vista de Caouette criança/adolescente: fragilidade/ horror/ternura, tudo misturado. A última parte, a partir da mudança para New York, adquire um aspecto mais realista, menos surreal. Como se a vida em New York entrasse um pouco mais nos eixos (da perspectiva clássica!). As imagens permanecem mais tempo em velocidade natural, tornam-se mais claras, solares: surgem os exteriores e paisagens. Em roteiro de ficção, o momento em que a vida da personagem muda de rumo é chamado “ponto de virada”. No caso de *Tarnation*, um dos pontos de virada da história foi a chegada do amor (como na tradição melodramática do cinema). E o amor também tem sua metáfora: David Sanin aparece em imagem super exposta ao branco, como um anjo que cura Caouette da loucura.



Figura 27

DOCUMENTÁRIO DE BUSCA

Jean-Claude Bernardet observa no livro *Caminhos de Kiarostami* que neste tipo de narrativas híbridas, “podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal” (2004, p.149). Bernardet cita, entre outros exemplos, a obra *33* (2002) de Kiko Goifman. Goifman, filho adotivo, aos trinta e três anos resolveu procurar a sua mãe biológica e fazer deste processo de busca um documentário inspirado no gênero policial do cinema de ficção. A filmagem e a busca desta mãe teria que ser feita em trinta e três dias, independente do resultado do encontro. Este processo deixava claro a idéia de dispositivo do documentário contemporâneo: regras pré-estabelecidas para nortear o processo de filmagem. O dispositivo dá as regras do jogo, no caso de *33*, eram os trinta e três dias de filmagem, nem mais, nem menos. Era necessário criar uma situação que proporcionasse um recorte, um extrato das mil possibilidades do encontro do documentarista com a dita realidade. Suas personagens eram detetives, havia referências estéticas na fotografia do filme ao estilo *noir*: a grande metrópole, a noite, a chuva, etc.). Bernardet chama de documentário de busca, este tipo de obra autobiográfica, que parte de um princípio da incerteza, ao passo que o documentário clássico trabalha com situações estabelecidas.

CARACTERES

Caouette é autor e protagonista da história, mas quase sempre a narra em terceira pessoa, através do uso de caracteres, e não da tradicional voz *over* do narrador. Portanto, as instâncias do autor, protagonista e narrador não coincidem, como é comum na obra autobiográfica. Diferentemente do trabalho de outros artistas como Sadie Benning (*Me and rubbie fruit*, 1989), Thomas Mekas (*Lost, lost, lost*, 1976), Su Friedrich (*The ties that bind*, 1984), Mona Hatoum (*Measures of distance*, 1998), Alina Marazzi (*Un’Ora solla ti Vorrei*, 2002) em *Tarnation*, o texto escrito não tem um tom confessional, não são trechos de uma carta, nem diário transcritos. Tampouco trata-se de uma reprodução eletrônica da caligrafia do artista. Mas através do uso das cores (branco, amarelo, vermelho, roxo) a subjetividade imprime-se nos

caracteres, que revelam plasticamente o ânimo do artista naquele dado momento da história.

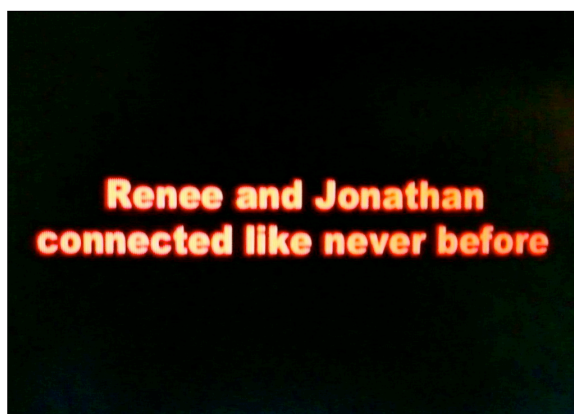


Figura 28

Os textos aparecem pontuando a narrativa, e situando o tempo/espaço das personagens para o espectador. São pausas dramáticas. Respirações para que o espectador tenha fôlego para profundos mergulhos no mundo imagético de Caouette, artista que sofre de *depersonalization*, doença que é definida como uma desconexão entre corpo e mente, assim como um constante senso de irrealidade. O fato do narrador estar, na maior parte do tempo, em terceira pessoa, contribui para um tom de distanciamento entre as instâncias do protagonista Caouette e o autor Caouette. Assim como o sintoma da doença, o sujeito sente-se dentro e fora da sua história. Percebe-se um efeito de estranhamento típico do teatro brechtiano, onde ator/criador e personagem/criatura não se misturam.

TEMPO REAL

Outro aspecto a ser analisado na obra é o uso do tempo-real. Recurso muito usado nos documentários do cinema direto americano, como por exemplo em *Salesman* (1969) e *Primary* (1960), que fazem uso de grandes planos-sequência, com a câmera ligada e acompanhando a ação. O cinema direto americano mantinha a câmera ligada, porque queria reproduzir com a maior fidelidade possível os fatos. O

tempo real é pouco usado em *Tarnation*. Ele acontece quando o tempo diegético é o mesmo tempo do espectador. Como a maior parte da edição de *Tarnation* é fragmentada, com muitos cortes, o efeito de um plano sem corte é de um tempo estendido. Por exemplo: o monólogo de Renée em um estado mental desequilibrado, falando para a câmera sobre uma abóbora que ela tem nas mãos. Este plano chega a constranger pela duração, são três minutos e vinte e seis segundos, que parecem uma eternidade, o que torna a *mise en scène* de Renée cada vez mais idiotizada (há uma coleção de bonecas na estante, atrás dela, compondo o quadro, o que a infantiliza ainda mais). Por que manter a câmera ligada? Caouette explica na faixa comentada do dvd *Tarnation*: “*first of all, when I was shooting this footage I was never thinking ‘oh, my God, this is good, this is good, this will be great for the movie’.* In a way, what essentially me and my mom were doing in here is having fun.”¹⁹ Para Caouette, uma situação como esta era natural, cotidiana, não havia constrangimento algum por parte dele. Acreditava que, dentro do contexto do filme, a cena servia como uma prova do que acontecia com uma pessoa quando submetida a um mau tratamento psiquiátrico. Uma crítica ao sistema de saúde do Texas na década de setenta. Vale lembrar: Caouette é ator profissional. É necessário chamar atenção também ao fato de que algumas cenas foram dramatizadas para serem inseridas na narrativa junto com cenas documentais. Alguns momentos foram inteiramente ficcionalizados, como a cena em que ele recebe a notícia que mãe sofreu uma overdose de *lítium* e precisou ser internada. Segundo o artista (Extras. DVD *Tarnation*, 2005), no momento deste acontecimento mesmo, ele não tinha condição emocional de se filmar, por isso dramatizou a cena depois. Este recurso de recriar uma cena faz parte da história do documentário desde o seu princípio, como no clássico documentário *Nanook of the North* (1922), em que o diretor norte-americano, Robert Flaherty pede à família de esquimós que reproduza para a câmera uma cena de caçada às focas para dar dramaticidade e sentido de continuidade à narrativa.

¹⁹ “em primeiro lugar, quando eu estava gravando esta cena não pensava ‘oh, meu Deus isto é bom, isto vai ficar maravilhoso no filme’. No fundo, o que eu e minha mãe estávamos nos divertindo.”

PAISAGEM INTERIOR

Caouette segue a tradição de diretores que criaram uma terceira via entre documentário/videoarte, ensaios audiovisuais, chamados por Bill Nichols de modo poético do documentário - “uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas.” (2005, p.140). *Tarnation* é uma obra impura, mescla camadas do real, da memória, da fantasia, não operando no sentido indicial da representação do real. A estética não realista do filme é uma tradução semiótica coerente com o objetivo do artista: mostrar ao público uma obra que espelhasse a sua paisagem interior. O resultado é um imbróglio audiovisual, um retrato possível de um filho sobre uma mãe, e sobre si mesmo, em um processo de criação artístico catártico, de cura. Para assimilar completamente esta obra, é necessário que o espectador desloque-se para o lugar do filho. Cabe, aqui, citar Salles: “a criação como um percurso do caos ao cosmos” (2009, p.36).

“I considered the film as a new way of looking documentary, as thought it were imitating my thought process, giving the audience the experience of seeing what it was like to be inside my head.” (Caouette. Extras. DVD *Tarnation*, 2005.)²⁰



Figura 29

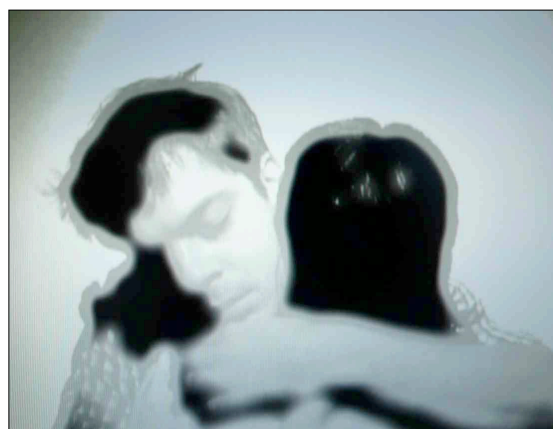


Figura 30

²⁰ “eu considero o filme como uma nova forma de olhar o documentário, eu pensei que o documentário estivesse imitando meu pensamento, dando ao público a experiência de olhar como se fosse dentro da minha cabeça.”²⁰ (Jonathan Caouette, faixa comentada Dvd *Tarnation*).

FÉRIAS PROLONGADAS E O CONFRONTO COM A MORTE

“Sem a angústia do precário, não há necessidade de memorial. Os imortais não batem fotos entre si. Deus é luz; somente o homem é que é fotógrafo. Com efeito, somente aquele que passa e sabe disso, quer permanecer”.
Régis Debray

FÉRIAS PROLONGADAS

Férias Prolongadas (2000), documentário de Johan Van der Keuken, começa com um plano de duas xícaras: uma balançando sobre a outra. Assistimos a esta ação em dez planos detalhes, cada cada vez mais próximos, sob diversos ângulos. O corte seco entre os planos gera uma tensão nesta sequência. Constatamos que as xícaras são de porcelana e que um delicado equilíbrio sustenta aquela situação. O movimento da xícara gera um ruído repetitivo, que faz lembrar o tic-tac do relógio. Os cortes secos e o som reforçam o suspense: quando a xícara vai cair? Neste prólogo, está posta metaforicamente a questão do filme: a luta pela sobrevivência.

Logo após o prólogo (cena das xícaras), sobre a imagem do céu azul, uma voz masculina pausada (acredita-se do diretor/protagonista), acompanhada por uma melodia monofônica, tocada por um instrumento de sopro, começa o relato: “Em 15 de outubro de 1998, dei um telefonema de Paris para o Profº Battermann, chefe da radioterapia, no Hospital Universitário de Utrecht. Ele me disse que meu PSA subiu, quando deveria ter regredido. E que não me resta mais que alguns anos de vida. Três? Eu pergunto. Bem, talvez cinco, não se sabe”.

Keuken foi diagnosticado com câncer de próstata alguns anos antes, cuida-se desde então para manter a doença sobre controle, mas houve um aumento na atividade das células cancerígenas, tornando o tumor maligno mais agressivo.

Segue o comentário em voz *over*: “O PSA é um indicador, uma medida científica. Eu sei, mas não consigo sentir nada. Estou em Paris, a cidade dos meus sonhos.

Encontro a imprensa, converso animadamente com os jornais, rádio e tv. Hoje, enquanto a notícia fatal corre nas minhas veias, atravesso a cidade. Me sinto em forma. Devo continuar bem nas próximas semanas, motivado pelo reconhecimento público que recebo aqui. Este reconhecimento chegou na hora certa. Vou aproveitar este momento crucial. Neste mesmo dia, centenas de estudantes estão protestando contra a má educação que recebem. A polícia está nas ruas. Tiraram uma foto minha entre os estudantes e os policiais, parece que estou dizendo: veja, sou um observador relaxado, não tem nada de errado comigo. Eu vivo com Noshka a trinta anos, quando ela ouviu o veredito médico, me disse: vamos sair de férias, ir a lugares bonitos.”



Figura 31

Começam as férias prolongadas de Keuken, sua companheira Noshka, e seu enteado Stijn pelo mundo afora. O que será visto a seguir é a dança da vida, uma pluralidade de imagens e sons de diferentes povos e lugares (Ásia, África, América do Sul, América do Norte, Europa), registrados pelo diretor com uma pequena câmera de vídeo (já que não sentia-se seguro fisicamente para operar uma câmera de cinema, bem mais pesada) e o som gravado por sua companheira. O casal faz uma catalogação da cultura cotidiana de povos distantes: vestuário, mobiliário, meios de transporte, utensílios, comida, etc. Mas a escolha das locações, assim como os objetos retratados são absolutamente pessoal, afetiva, não existe uma pesquisa científica direcionando esta obra, a viagem e a sua representação audiovisual tem uma motivação subjetiva, o que acentua o caráter autoetnográfico da obra.

Em boa parte do tempo, temos um documentário contemplativo, que descreve a paisagem geográfica e humana em lentas panorâmicas, planos abertos, planos sequências. Em cinema, costuma-se chamar a este ritmo de montagem mais lento de tempo morto, que é o tempo do subtexto, do silêncio, da pausa. O diretor pousa o seu olhar demoradamente sobre cadeias de montanhas, desertos, rios, estradas, mulheres, homens, e sobretudo, crianças. Tempo morto, cheio de vida. Ritmo orgânico, amalgamado com o ritmo destes lugares remotos, sem o frenesi da edição clipada, de cortes rápidos, da cultura urbana contemporânea. Além de saber ver, o diretor sabe escutar. Ele silencia, e ouvimos o sons do mundo: cânticos, buzinas, sinos, rezas, conversas, etc. Sabe que, muito provavelmente, não terá condição física de empreender mais uma jornada desta, e que não verá esses lugares e essas pessoas de novo.

A descrição do diretor não quer dizer inexpressividade artística, invisibilidade, ou imparcialidade diante da realidade à sua volta. Existe um claro extrato de subjetividade e construção narrativa sobreposta ao registro original. Acompanhamos toda esta jornada por dentro, a obra é construída em câmera subjetiva. Não vemos nosso protagonista, mas assistimos o desenrolar da história através do seu ponto de vista. Sabemos o que está pensando pelo seu comentário (voz over) na primeira pessoa do singular. Isto nos torna cúmplices de sua intimidade e complexifica a obra. O documentário observativo clássico pretende-se um ponto de vista neutro sobre a realidade: “o ato de estar presente a um acontecimento, mas filmando como se estivesse ausente, como se o cineasta fosse simplesmente uma mosquinha pousada na parede” (Nichols, 2005, p 153). Der Keuken constroe um diário de viagem audiovisual existencial. A paisagem exterior reflete seu estado de espírito. A montagem torna-se mais frenética, quando acompanhamos o diretor em sua peregrinação por Festivais de Cinema (Rotterdam, São Francisco, Brasil), em uma corrida contra o tempo para fazer divulgar seu trabalho. O único momento no documentário em que o diretor faz-se presente, é através de sua silhueta, em uma cena de banho (ele mesmo posicionou a camera): “*I do as much as I can to make my work more visible, so it can live without me. I have put my camera on a shelf in the bathroom. It sees my silhouette. I have to keep filming because if I can't create*

an image, I am dead."²¹ Sua figura está na penumbra, continua anônima. Não é a sua imagem que ele quer visível, mas as imagens que ele produz. Não por acaso, o crédito na abertura do documentário é escrito em quatro idiomas: *De Grote Vakantie* (holandês), *Vacances Prolongees* (francês), *The Long Holiday* (inglês), *Die Grossen Ferien* (alemão). Johan Van Der keuken quer comunicar-se com uma platéia diversa, sabe que o homem vai, mas a obra fica.

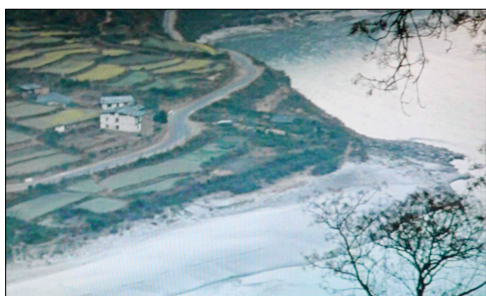


Figura 32

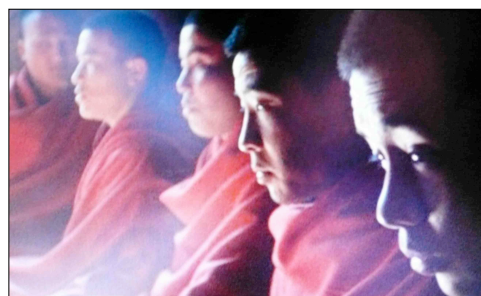


Figura 33

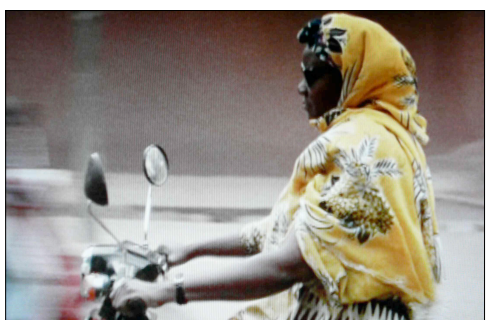


Figura 34

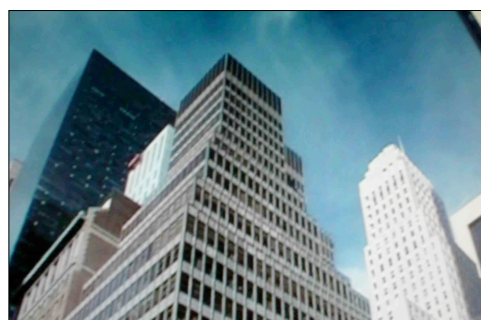


Figura 35

O AMOR PELA SUPERFÍCIE DAS COISAS

Segundo Nichols, o motivo que impulsionou o gênero documentário desde o começo é uma "história de amor pela superfície das coisas, sua capacidade incomum de captar a vida como ela é; capacidade que serviu de marca para o cinema primitivo e

²¹ "Faço o melhor que posso para tornar o meu trabalho mais conhecido, para que ele possa viver sem mim. Coloquei a câmera na estante do banheiro. Ela grava minha silhueta. Tenho que continuar filmando, se eu não posso criar uma imagem, estou morto. "

seu imenso catálogo de pessoas, lugares e coisas recolhidas em todos os lugares do mundo” (2005, p.117). No fim do século XIX, os irmãos Lumière despachavam seus funcionários para os quatro cantos da terra, munidos de um aparato portátil, leve e independente de energia elétrica: o cinematógrafo. O resultado era uma coletânea de pequenos filmes com paisagens de terras e povos distantes, chamados de *traveloge*, ou filmes de viagem. É importante ressaltar que neste período de total fascínio pela técnica (fim do século XIX, início século XX), o documentário funcionava apenas como registro. Não era possível pensar no gênero enquanto tradução de uma realidade, mas sim como documento, uma prova indicial da existência daquelas imagens no mundo histórico. O documentarista João Salles clarifica esta questão no texto *A dificuldade do documentário*: “De um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro problema do documentário.” (2005, p. 57)

Assim como os cinegrafistas dos irmãos Lumière, Jonhan Van Der Keuken também amou a superfície, mas sobretudo, a profundidade das coisas. O diretor holandês “correu o mundo para filmá-lo com a câmera no ombro e interpretá-lo em elaborados jogos de montagem” (Labaki, 2010, p.56) No ensaio *Fotógrafo e Cineasta*, Keuken problematiza a questão da representação no documentário: “Qual lugar reservar num filme à mensagem, ao assunto, em relação à energia puramente sensorial que perseguimos? (...) Como se aproximar plasticamente e musicalmente sem cair num impressionismo superficial? Como criar uma composição autônoma que mostre porém um ponto de vista preciso sobre os fatos? Como representar um espaço vivido sobre uma superfície plana? Como introduzir um texto neste conjunto, e a qual significado este se reduz quando o olhar se torna mais político? (Keuken apud Labaki, 2010, p.56) O diretor aprendeu a fotografar aos doze anos com o avô e sua primeira obra foi o livro *Nós temos 17* (1955), uma série retratos da juventude holandesa pós segunda grande guerra. Depois, veio a formação como cineasta em Paris pelo L’Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) em 1958. No

livro *É tudo cinema: 15 anos de É tudo verdade* (2010), Amir Labaki relata o encontro que teve com o diretor em Amsterdan (1998) e faz uma análise da sua trajetória: “em quatro décadas de atividade incessante, mais de meia centena de títulos- curtas, medias, longas, filmes para TV, registros familiares, grandes épicos, retratos intimistas, trilogias, séries distanciadas, temas recorrentes, preocupação em paralelo. O cinema (e a fotografia) de Johan Van der Keuken recusa-se à catalogação ligeira.” (2010, p. 56). Segundo Labaki, a primeira fase de sua carreira, foi dedicada ao retrato de personagens anônimos *outsiders* (*Criança cega 1 e 2; Beppie*) através de documentário poéticos; depois (1960/70), vieram obras mais engajadas (*O Espírito do Tempo; Diário; A Fortaleza Branca; A Nova Era do Gelo*), e nas últimas décadas, “radicalizou a aposta no documentário como instrumento de reflexão pessoal, tendo como principais companheiros de viagem talvez apenas Godard, Marker e Leth” (idem, p.56). Nunca deixou de ser fotógrafo e documentarista. É perceptível o cuidado na composição do plano por formas, volume e cores em seus documentários. *Férias Prolongadas* é um documentário em que o diretor retrata e reflete sobre a condição da vida humana no planeta, assim como fez em *Amsterdan Global Village*, por exemplo. Mas aqui, um fato novo e terrível é posto em cena: sabe que lhe resta pouco tempo de vida.

O CONFRONTO COM A MORTE

Edgar Morin em *O homem e a morte* (1997), denomina de “traumatismo da morte” ao complexo da perda da individualidade: “o horror da morte é a emoção, o sentimento ou a consciência da perda de sua individualidade. Emoção-choque, de dor, terror, ou horror. Sentimento que é o de uma ruptura, de um mal, de um desastre, isto é, sentimento traumático. Consciência enfim de um vazio, de um nada, que se abre onde havia plenitude individual, ou seja, consciência traumática.” (1997, p.33) Supera-se (ou pelo menos, tenta-se) este trauma através da crença e aspiração à imortalidade: “a consciência da morte causa o traumatismo da morte, que necessita da imortalidade” (idem, p.35). Morin afirma que: “não existe nenhum grupo arcaico, por mais ‘primitivo’ que seja que abandone seus mortos ou os abandone sem ritos” (idem, p.25). É a espécie que conhece a morte, não o

indivíduo. O instinto é um sistema de proteção que entra em ação diante do perigo da morte. Keuken não joga a toalha, no filme, acompanhamos de perto a sua batalha pela cura da doença através de visitas a médicos e curandeiros. Questiona o sentido do sofrimento e da morte através de entrevistas com mestres espirituais, como o tibetano Trulshik Rinpoche em Kathmandu. O mestre lhe responde que a causa do sofrimento são as ações negativas acumuladas, e que através do poder da oração pode-se evitar o sofrimento em vidas futuras.

Como foi dito, a câmera assume o lugar do protagonista, portanto nas conversas, o interlocutor fala olhando para a lente. A entrevista com o Dr. Battermann, por exemplo, na verdade uma consulta privada entre médico e paciente, é feita em um clássico plano próximo, frontal, sem nenhum truque de luz ou enquadramento: uma representação documental direta e objetiva. O médico é questionado sobre os procedimentos científicos para a cura do câncer de próstata. Importa a verdade dita olho no olho e as perguntas são certeiras: a eliminação completa da próstata resolveria o problema? Pode-se morrer em consequência do aumento de PSA, da atividade do tumor cancerígeno? Quanto tempo de vida me resta? Será que tenho tempo suficiente para terminar este filme?

Keuken: *"I'm also in a situation that I have been given co-operation for this film by various funds and TV companies to start up quickly, but I haven't told anyone else about this. Because I don't want to live in that perspective socially. But this people are in a strange situation. In the end, the starting point for the whole film is death. If I am like Mitterand and live 18 more years then I have a production problem."*²²

Dr: *"But I hope that anyway. I would be in favour."*

Apesar da crueza do diálogo, a cena termina com humor.

²² Keuken: Estou em uma situação em que várias fundações e televisões estão apoiando a produção do filme, e eles querem que eu inicie logo, mas eu não disse a ninguém sobre minha doença. Porque eu não quero viver nessa perspectiva socialmente. Mas este pessoal está em uma situação estranha. O ponto de partida para o filme é a morte. Mas e se eu for como Mitterand e viver mais dezoito anos, então eu tenho um problema de produção. "

Dr: Tomara que isto aconteça. Você tem meu apoio.



Figura 36

O PARADOXO HUMANO

A luta pela vida, a perplexidade diante da própria finitude e o profundo desejo de continuar existindo, movem este filme. Labaki conta que em sua últimas obras, “mesmo antes do diagnóstico em 1995 do câncer de próstata, que o vitimaria, Johan mergulhou, sem qualquer traço de auto-comiseração, num extraordinário estudo da vida e da morte, tendo por protagonistas seu maior personagem (Lucebert), sua irmã (Joke) e ele mesmo” (2010, p.57). Keuken demonstra uma lucidez e maturidade impressionante diante da a sua condição de moribundo, indo na contra mão da tendência ocidental contemporânea que é tornar a morte um interdito social: diagnóstico omitido da família, doente isolado em hospital, luto *express*. Perdemos a intimidade com a morte, antes, um acontecimento social doméstico, ritualizado em casa, entre familiares. Em uma sociedade que agarra-se desesperadamente e artificialmente na eterna alegria e juventude, ninguém quer envelhecer. O envelhecimento, acúmulo de experiências de toda uma vida, tornou-se tão somente, o prelúdio da morte. Conversas e cenas de sexo circulam naturalmente entre crianças e adultos. Mas os pequenos são poupados de verem a face de parente morto ou saberem sua real condição: “vovó foi viajar”. A morte desbancou o sexo e virou o maior tabu social do mundo ocidental contemporâneo.

“A sociedade exige do indivíduo enlutado um autocontrole de suas emoções, a fim de não perturbar as outras pessoas com coisas tão desagradáveis. O luto é mais e mais um assunto privado, tolerado apenas na intimidade, às escondidas, de uma forma análoga à masturbação. O luto associa-se à idéia de doença. O prantear equivale às excreções de um vírus contagioso. O

enlutado deve doravante ficar isolado, em quarentena". (Maranhão, 1986, p.19)

No livro *A Negação da Morte* (1973), Ernest Becker esclarece que o medo da morte persegue o animal humano mais do que a qualquer outro, e que a cultura é um sistema simbólico de proteção contra esta realidade. Para o autor, um aspecto recorrente desta proteção simbólica seria o mito do herói, que busca dotar o ser humano de virtudes especiais e significação cósmica. O herói clássico era aquele que podia ingressar no mundo dos mortos e voltar vivo. Mas a síndrome do herói ainda nos persegue, todos nós queremos vencer a maldita.

"Não interessa se este sistema cultural de heróis é francamente mágico, primitivo ou secular, científico e civilizado. Ele ainda é um sistema mítico de 'mocinhos' ao qual as pessoas servem para adquirirem uma sensação de valor primário, de significado cósmico, de utilidade final para a criação, de sentido inabalável. Elas atingem essa sensação abrindo um lugar para si na natureza, construindo um edifício que reflita o valor humano: um templo, uma catedral, um poste-totem, um arranha-céu, uma família que abarque três gerações." (Becker, 1973, p. 23)

O fato é que desde tempos imemoriais, o pânico diante da finitude leva o ser humano a deixar seus rastros na face da terra, a perpetuar-se através de duplos. O conflito humano reside na sua natureza dual: meio animal (verme e comida para verme) meio simbólica (pequeno deus). Becker recorre ao pensamento de Pascal segundo o qual a condição paradoxal torna o ser humano necessariamente um louco: "Necessariamente porque o dualismo existencial torna sua situação impossível, um dilema torturante. Louco porque tudo o que o homem faz em seu mundo simbólico é procurar negar e superar a sua sorte grotesca." (1973, p.46) Esse paradoxo humano (animal simbólico) é traduzido semioticamente em diversos momentos de *Férias Prolongadas*. Como por exemplo, em uma eloquente sequência que começa com planos descritivos (planos gerais, som direto) da paisagem do Himalaya, região entre a Índia e a China, "onde a fé reina suprema" (comentário em voz over de Keuken no documentário). Esta imagem é quebrada bruscamente (corte seco de som/imagem) para uma tela negra, onde ouvimos a voz over: "Oh, golden,

*oh silver daybreak. Perish the day my eyes never see you again*²³.” Segue-se a isto, um plano-sequência de uma caminhada de Keuken morro acima, a câmera (subjativa) está apontada para o chão, e acompanha o ritmo de suas passadas. Ouvimos a respiração arfante do diretor, espécie de via crucis, a única coisa que vemos é o caminho de terra aos seus pés em um agoniante plano próximo. Terra, matéria, morada dos mortais. Por fim, a caminhada termina em um suposto alto de morro, e na contlempação de uma cadeia de montanhas no horizonte, tudo ao longe, em um plano geral pacificado. Céu,espírito, morada dos imortais.

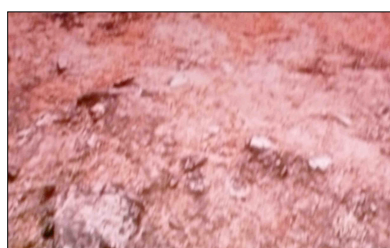


Figura 37

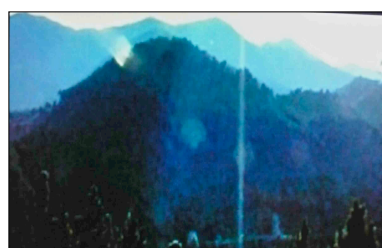


Figura 38

UMA GERAÇÃO DE LUTO

Na década de 1990, a disseminação do vírus da AIDS entre a comunidade dos artistas, gerou uma série de obras audiovisuais de caráter auto-testemunhal: um confronto com a própria morte ou dos seus parceiros. Um luto coletivo que a arte tentou amenizar, significar, e quiçá, curar. Essa geração de artistas traduziu à sua maneira o intraduzível: “ a morte é a ausência de todos os símbolos. Presença da ausência. O absoluto do absoluto. O nada não apresentável” (Jacobsen apud Renov, 2004, p.124)

Em *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991), por exemplo, assistimos a dois homens, Rafael França e seu companheiro Geraldo Rivello, vestidos com calça e camisa social, abraçarem-se, trocarem-se carícias em silêncio. Os planos próximos, detalhes dos seu corpos, começam a girar e entra a ópera *La Traviata*: uma dança de despedida do casal. Sobre esta imagem dos amantes, surgem nomes

²³ “Oh, amanhecer dourado, prateado. Pereça o dia que os meus olhos não possa vê-lo novamente”

masculinos: Alex, John, Mark... Todos amigos de França, vitimados pelo vírus HIV. Por fim, é escrito na tela: *Above all they had no fear of vertigo*²⁴. Rafael França, termina o video poucos dias antes de falecer.

“A imagem é filha da saudade” (Debray, 1993, p.38)

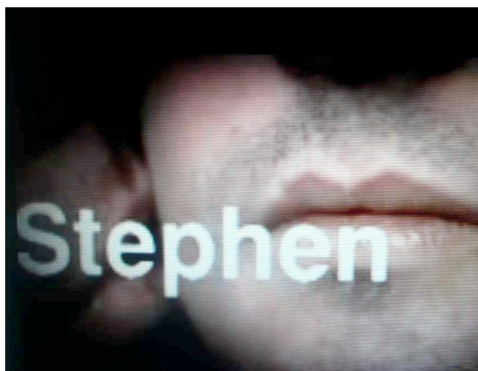


Figura 39

Em *Silverlake life: the view from here* (1993), Tom Joslin, professor de cinema norte-americano, portador do vírus HIV, inicia um diário audiovisual sobre sua vida em comum com Mark Massi, seu companheiro durante vinte e dois anos (também contaminado pelo vírus) e a convivência de ambos com a doença progressiva. Joslin torna-se obsessivo em gravar cada detalhe de sua vida (casa, hospital, rua, carro, etc) e também volta a câmera para si em desabafos íntimos : “*for an apparatus capable of preserving, amplying, and circulating his testimony* “²⁵ (Renov, 2004, p.127). A relação de Joslin com o mundo e as pessoas passa a ser mediada pela câmera, onipresente em todos momentos. Joslin torna-se uma presença/ausência, como ele mesmo comenta no filme: “*What is this that passes before my eyes every day? I’m not much of a participant in life anymore. I’m a distant viewer.*”²⁶ Joslin já moribundo e frágil, continua a ser filmado por seu companheiro até o seu instante final. O documentário ainda acompanha o cerimonial fúnebre e o processo de luto de

²⁴ “Acima de tudo, eles não tiveram medo da vertigem”.

²⁵ “Para um aparelho capaz de preservar, amplificar e fazer circular seu testemunho”.

²⁶ “O que é isto que passa pelos meus olhos todos os dias? Eu não faço mais parte da vida. Sou um observador distante”.

Mark. *Silverlake life: the view from here* (1993) foi editado por Peter Friedman, ex-aluno e amigo de Tom Joslin a pedido deste. Renov acredita que em trabalhos como este podem surgir profundas e dolorosas identificações por parte do público, inclusive, uma raiva direcionada ao diretor por uma suposta espetacularização da morte. (2004, p.126)

Para Derek Jarman, artista visual por excelência (cineasta, cenógrafo, pintor, jardineiro) diante da morte (também vítima da AIDS), torna-se preemente o esvaziamento de imagens: *"In the pandemonium of images, I present you with the universal blue. Blue an open door to soul, an infinity possibility becoming tangible"*²⁷(Jarman, *Blue*). Em *Blue* (1993), sua obra testamento, não enxergamos nenhuma imagem além do azul que ocupa a tela, durante todo o tempo. Ouvimos muitos ruídos (carros, gente, rua, etc) em um desenho de som sofisticado assinado por Simon Fisher Turner e uma narração (voz masculina na primeira pessoa do singular). Lembramos, aqui, da concepção grega de morte: "para o grego antigo, viver não é respirar, como para nós, mas ver; e morrer é perder a vista. Nós dizemos seu ultimo suspiro, quanto a eles, seu ultimo olhar" (Debray, 1993, p.23) No seu relato, o artista diz que a imagem aprisiona a alma, está impregnada com os vícios e qualidades do ser humano. Como um espiritualista que busca a transcendência, libertando-se do peso da matéria, o diretor quer desobrigar-se da figuração: *"from the bottom of your heart, pray to be released from image"*.²⁸ Jarman demonstra uma concepção de vida/morte contrária à de Keuken, que fala claramente em seu documentário: *"If I can make an image, I'm alive"*²⁹. Para o diretor inglês não há nada mais para ser visto, filmado. Morin coloca que a "idéia da morte propriamente dita é uma idéia sem conteúdo, ou melhor, cujo conteúdo é o vazio sem fim. Ela é a mais vazia das idéias vazias, pois seu conteúdo é o impensável, o inexplorável" (1997, p.33) Derek Jarman não cria em sua obra nenhuma imagem mórbida de si ou do

²⁷ "No pandemônio de imagens, apresento a vocês o azul universal. Azul, uma porta aberta para a alma, uma infinidade possibilidade tornando-se tangível".

²⁸ "Do fundo do coração, reze para libertar-se da imagem".

²⁹ "Se eu posso criar uma imagem, estou vivo".

mundo, prefere preencher o vazio com Azul: "*Oh Blue come forth, oh Blue arise, oh Blue ascend, oh Blue come in*"³⁰

RITOS FÚNEBRES

" O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado. Por conseguinte, quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos viva será a imagem e menos vital nossa necessidade de imagens." (DEBRAY, 1993, p.20)

No livro *Vida e morte da imagem, a história do olhar no ocidente* (1993) Régis Debray analisa em profundidade a relação morte/imagem. Para Debray, a arte nasce funerária, brota no ponto de encontro entre um pânico e um início de técnica (1993, p.36). As sepulturas foram os nossos primeiros museus, e os defuntos, os primeiros colecionadores. No antigo Egito, por exemplo, toda uma sorte de objetos (oferendas, armas, jóias, bustos) não destinavam-se a serem vistos pelos vivos, e sim eram colocados nas criptas cerradas para ajudarem aos mortos na sua passagem para outro mundo. Os túmulos egípcios estavam todos voltados para o interior, para a alma do morto: "a imagem é uma mediadora entre vivos e mortos, os seres humanos e os deuses, entre uma comunidade e uma cosmologia, uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis" (idem, p.33). Já na antiga cultura grega, o herói, morto nas batalhas (a mais bela morte) era cremado em piras no ponto mais alto da cidade, em culto de glória, para perpetuar sua memória no mundo dos vivos. Na França, na Idade Média, eram feitas réplicas em cera dos corpos de reis falecidos, que ficavam expostas às honras fúnebres por quarenta dias: "um hiper corpo, ativo, público e irradiante" (idem, p.25). As famílias prestavam cultos ao seu antepassado através de moldes em cera dos rostos dos falecidos.

Para Debray, o temor pelo invisível gera a necessidade de uma mediação visível. Keuken não deixa passar despercebida cerimônias fúnebres em seu documentário, por ocasião de sua viagem ao Hymalaia, um soldado de vinte e dois anos foi morto

³⁰ "Oh, Azul venha, oh Azul, chegue , oh Azul, ascenda, oh Azul, entre.



Figura 40

em um acidente de ônibus e o diretor grava a cremação do seu corpo. Ritual coletivo e público. Ao pé da fogueira, envolta em tecidos coloridos, está posta a oferenda ao espírito do jovem: refrigerante e sanduíche. Como no final da sequência da caminhada morro acima, em que a câmera, inicialmente, apontava para o chão, aqui também, ao final da cremação, a câmera sobe do fogo em lenta panorâmica para as montanhas e o céu. Ouve-se o silêncio. Os hindus tradicionalmente incineravam o corpo do morto, e devolviam as cinzas à natureza, onde o espírito liberto da matéria fundia-se com o todo absoluto. Segundo Debray, “cada civilização trata a morte à sua maneira, motivo pelo qual são todas diferentes; e cada uma tem suas formas tumulares; mas já não seria uma civilização se deixassem de tratar da morte (e o desaparecimento da arquitetura funerária torna nossa modernidade bastante próxima da barbárie)” (idem, p.27) Para o autor, a negação da morte, sua ausência da vida humana implica na morte da própria arte.

ARQUEOLOGIA AFETIVA

De volta à sua casa em Amsterdan, depois da primeira etapa da viagem, Keuken nos mostra uma sequência de objetos pessoais, muito bem enquadrados e iluminados sob um fundo neutro, postos cerimonialmente em cena, como atores em um palco de teatro. Estes objetos recontam a história do cineasta, os lugares por onde andou, as pessoas que conheceu, os presentes que recebeu: soldadinho de chumbo, fotografia, caixa de fosforo, relógio, trem de ferro, urso de pelúcia, câmera fotográfica, pedra, máscara de argila, etc. Este é o seu museu privado, sua arqueologia afetiva. Não por acaso, a sequência da exibição dos objetos é seguida por um plano de pegadas de um homem na neve: objetos e imagens são rastros que deixamos nesse mundo, índices de uma vida, que desaparecerão com o tempo. Não é à toa que um dos momentos mais duros do luto de alguém que amamos, é desfazer-se dos seus objetos pessoais. Lembramos das feiras de antiguidades, quantos retratos antigos, abandonados, nenhum olhar comovido pousa mais sobre estes rostos. Quando a nossa imagem torna-se anônima, sem significação afetiva alguma, morremos de fato.

Santiago, protagonista do documentário *Santiago* (2007) de João Salles, convive com a memória dos seus mortos queridos, nobres de lugares e tempos distantes, que tiveram suas histórias copiadas rigorosamente pelo mordomo em inúmeras fichas, impecavelmente enlaçadas com fita de veludo vermelho. Aquela gente estrangeira de conto de fadas, assim como a memória da família Salles ganharam uma sobrevida com o filme. São camadas de memória sobrepostas umas sobre as outras, amalgamadas pelo documentarista: “é um filme sobre Santiago, sobre minha relação com Santiago, sobre o tempo e também sobre o documentário” (faixa comentada dvd *Santiago*). Como o cineasta russo Andrei Tarkovski, Salles, logrou esculpir o tempo: “o tempo não pode desaparecer sem deixar vestígios, pois é uma categoria espiritual e subjetiva, e o tempo por nós vivido fixa-se em nossa alma como uma experiência situada no interior do tempo”. (Tarkovski, 2002 p.66)

“Mágico é uma propriedade do olhar e não da imagem” (Debray, 1993, p. 34)



Figura 41



Figura 42

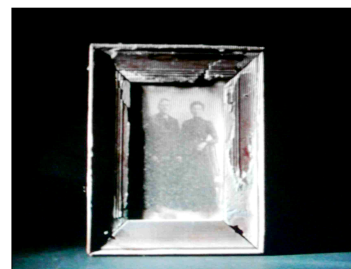


Figura 43

Como nas fichas do mordomo Santiago, em *Férias Prolongadas* também temos a catalogação de uma gente esquecida. Mas aqui, ao invés de condes e condessas do passado, temos as crianças de hoje em Bukina Fassao, colônia francesa ao sul do deserto do Saara na África Oriental: “*I want to come to this bare and arid part of Africa to see how hard is to scrape an existence from the earth and how joyfully that life is lived.*”³¹ Keuken desacelera a narrativa para nos fazer ver os rostos e ouvir os nomes de cento e cinco crianças africanas. Elas são retratadas individualmente, em

³¹ Quis vir a esta parte árida da África para ver como é duro sobreviver nesta terra, e como pode-se levar uma vida alegre ao mesmo tempo.

plano próximo, frontal, um documento de identidade simbólico, eternizado pelo cinema. O diretor sabe bem da força política que imagem/som expostos para todo o mundo podem ter. Ainda em Burkina, Keuken entrevista o ator/cineasta Razo, participante da equipe local, sobre seu projeto: um documentário (há dez anos sem conseguir ser viabilizado) sobre a mutilação genital em meninas. Costume que foi condenado oficialmente, mas que continua sendo praticado clandestinamente, sob a lei do silêncio nas comunidades da África Oriental. Talvez, Razo não consiga os recursos para realizar seu filme, mas Keuken deu a ele a oportunidade de falar sobre o assunto publicamente: “O fundo desta questão é a dominação do homem sobre a mulher. O controle que os homens sempre exerceram sobre as mulheres. Não existe um fundo social, nem religioso nisto.”



Figura 44

ADEUS, AMOR

No texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin fala sobre o poder imagético do rosto: “o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrado aos amores ausentes, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável”. (Benjamin, 1996, p.174) A história do cinema de ficção é marcada por memoráveis *close-ups*. A história da fotografia e a do documentário também. Keuken, presta uma homenagem ao seu amor, Noshka,

gravando o rosto da sua mulher por um longo tempo, sob a luz dourada de uma vela, em uma atmosfera íntima, silenciosa, de comunicação sutil pelo olhar. A câmera são os olhos de seu homem, companheiro de trinta anos, que despede-se dela. O que lemos nesta imagem? Amor, desejo, confiança, solidariedade, calma: estou aqui, com você. Uma cena de amor clássica, aprendizado para qualquer ator de cinema. (É comum ouvir diretores de ficção falarem para as atrizes: façam amor com a lente. O que eles querem dizer exatamente com isto? Diretores e atores de ficção podem aprender muito sobre a interpretação das emoções com a delicadeza de cenas documentais como esta) Sobre o rosto de Noshka, ouvimos a sua voz: “*If you open yourself up you know your spirit does not stay within the body. There is intuition, there is desire and love. One person on their own is nothing. We flow together and lose ourselves in each other try to fill a feeling of loss. Every one is unique but inextricably bound up with all the others. If you live together, you are also sick when the other is sick*”³²

“uma vez que esteja morto, existe-se através do outro” (MORIN, 1997, p.301).

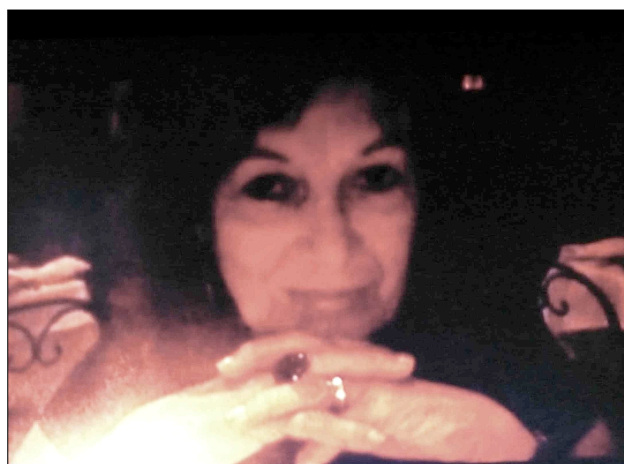


Figura 45

³² “Se você se abrir, vê que seu espírito não fica dentro do corpo. Existe intuição, desejo e amor. Uma pessoa sozinha não é nada. Voamos juntos e nos perdemos um no outro para tentar preencher o sentimento de perda. Cada um é único, mas indissoluvelmente ligado com todos os outros . Se você vive junto com alguém, se um está doente, o outro também fica doente”.

Agnès Varda, dedica ao marido falecido, o também cineasta Jacques Demy uma comovente sequência no documentário autobiográfico *As praias de Agnès* (2008). No filme, a câmera passeia muito próxima aos cabelos, à pele, aos olhos de Demy, produzindo um registro abstrato, uma imagem sensorial, gerada pelas mãos (e não pelos olhos), como se fosse o toque da diretora sobre o corpo do marido recém-falecido. Na cena, ouvimos a locução de Varda: “tudo que eu poderia fazer era ficar ao seu lado, o mais perto possível. Como cineasta minha única opção foi filmá-lo em extremo *close-up*, sua pele, seus olhos, seu cabelo como uma paisagem, suas mãos, seus sinais. Eu precisava fazer isto; reter sua imagem, Jacques está morrendo, mas continua vivo.”

“the one unbearable dimension of possible human experience is not the experience of one’s death, which no one has, but the experience of the death of another”. (Lacan apud Renov, 2004,p 121)³³



Figuras 46, 47, 48.

Em outra cena do mesmo documentário, Varda comenta as fotografias feitas por ela de seus amigos, todos artistas falecidos. Distribui flores para as imagens dos entes queridos, como uma oferenda, enquanto fala: “o que eu mais vejo é que eles estão

³³ A dimensão mais insuportável da experiência humana não é a própria morte, que ninguém tem, mas a experiência da morte do outro”.

mortos, por isto eu lhes trouxe rosas. Rosas e begônias. Para Casares que se foi, begônias. Begônias para Gerard Philippe, que se foi. Para Noiret, morto. Para Denner, morto. Para Germaine Montero, que está morta. Por Vilar, que eu admirei tanto. Por Gerard Phillipe, este jovem charmoso, que todas as garotas amavam, e ele está morto. Do fundo do meu coração, eu choro por eles.” Esta cena traduz plasticamente a relação que Roland Barthes estabelece em *A câmara clara* (1984) entre a fotografia e o teatro primitivo, que cultuava os antepassados: “a foto é como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos.” (p.53)

ÚLTIMAS PALAVRAS

Keuken volta a Amsterdam, pela primeira vez no filme, vemos a sua casa, em uma imagem singela e solar de Noshka lendo no jardim. Segue-se uma cena de almoço em família com a mesa posta no exterior da casa, acompanhada por uma melodia leve de piano. Uma gente alegre e falante, come macarrão, bebe refrigerante e vinho. Depois de uma longa jornada pelos quatro cantos do mundo, em uma luta pela sobrevivência física, emocional e artística, resta a celebração da vida cotidiana, entre os seus e a realização de mais uma obra de arte. *Férias Prolongadas* é um filme testamento. Uma despedida da vida.

“I am still lucky if I die in my own spot, surround by the people that I love”³⁴
(Der Kekeun, voz over *Férias Prolongadas*)



Figura 49

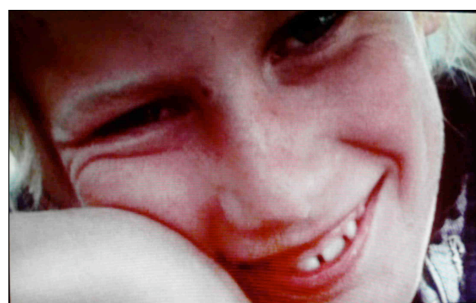


Figura 50

³⁴ Eu serei um sujeito de sorte se morrer em meu lugar, cercado pelas pessoas que amo.

Dois anos antes de *Férias Prolongadas*, Keuken fez um registro íntimo, última conversa com sua irmã, prestando-lhe uma sensível e sincera homenagem póstuma: *Últimas palavras, minha irmã Joke* (1998), em que finaliza tocando com a mão a fotografia da irmã deitada no leito de morte. Por ocasião da eminência do falecimento de Keuken, seu enteado, Stijn, também cineasta, recicla a idéia da última entrevista e grava o vídeo íntimo *Últimas Palavras*, uma conversa com o diretor holandês, na casa de férias da família em Andaluzia, na Espanha, duas semanas antes dele falecer. Encerramos este capítulo sobre a morte com algumas das últimas palavras de Johan Van der: “Estava pensando recentemente sobre deixar este mundo para trás. Sentado no terraço, sob o céu estrelado, imaginei: agora eu estou aqui na terra, com as pessoas, elas vêem as estrelas no céu. Daqui a pouco, as minhas partes estarão entre as estrelas. Me senti bem com isto, não haverá uma ponte para que as pessoas possam dizer: Ei, Johan, desce aqui um instante. Também pensei que permanecemos como uma energia de amor para aqueles que têm seguir na vida. Porque a vida é dura. Nem sempre é fácil para as pessoas que estão vivendo. Vem de mundos tão diversos esta palavra solidariedade. Mas é tão importante. Me sinto fortalecido com isto. E é por isso que eu gosto tanto que as minhas baterias estão carregadas agora com bons sentimentos, amor e amizade de todos os lados”.



Figura 51

GOKUSHITEKI EROSU: RENKA, 1974 E O “REALISMO CORPÓREO”

“O olho, no contexto atual, não se situa mais no nível da razão ou da cabeça, tal como Platão o pensou, mas sim no nível dos órgãos sexuais e daquilo que o homem tem de mais caótico”. Laurent Roth

NOUVELLE VAGUE JAPONESA

Baseada nos filmes de Nagisa Oshima e da *nouvelle vague* japonesa, Lúcia Nagib fala, no texto “Teoria experimental do realismo corpóreo”, que o movimento da *nouvelle vague* no Japão ocorreu após a Segunda Guerra Mundial. Segundo Nagib, nesse país ainda destroçado pelos efeitos da guerra, os “jovens diretores se lançaram no exercício de recuperação de tradições japonesas de cultivo do corpo humano e do entorno físico, sufocadas pela militarização e a ocidentalização” (2006, p.130).

Nagib denomina de “realismo corpóreo” um tipo específico de realismo, que combina a experiência cinematográfica moderna com uma relação íntima com a natureza e o mundo material, inspirado pelos cultos ancestrais orientais de origem xintoísta, sincretizados com o Budismo, o Taoísmo e o Confucionismo, que não concebem um deus sobrenatural e punitivo (como acontece nas religiões monoteístas). Também influenciados pelo existencialismo do filósofo francês Jean-Paul Sartre, os cineastas repudiaram toda e qualquer forma de autoridade e “dedicaram-se às experiências cinematográficas extremas de sexo, violência e morte, incluindo a prática (e a etiqueta) do suicídio” (2006, p.131). Nagib chama de *nouvelle vague* japonesa esse movimento cinematográfico em que, assim como acontecia no resto do mundo no mesmo período (*nouvelle vague* francesa, new wave britânica, cinema direto norte-americano, cinema novo brasileiro, entre outros), os diretores saíram às ruas com a câmera na mão, estimulando os atores (e, às vezes, não atores) a uma interpretação espontânea, em um corpo a corpo com a realidade, dando à ficção ares de documentário: “Oshima e seus colegas, como Shohei Imamura, Yoshishige Yoshida, Susumu Hani, Hiroshi Teshigahara, Masahiro Shinoda e Seijun Suzuki, e ainda outros de uma geração mais nova, como o

documentarista Kazuo Hara, abraçaram imediatamente os novo métodos realistas desenvolvidos na Europa desde o neorealismo italiano”. Para Nagib, o realismo cinematográfico japonês foi o mais radical realizado até hoje, no sentido de engajamento direto com o mundo corpóreo (idem, p.139).

“Contrariamente ao Ocidente judaico-cristão, que quer que o sexo seja indissociável do mal, o Japão não condena o prazer em si; o sexo não implica nenhuma culpabilidade pessoal, sendo o único limite, segundo a moral confuciana, não perturbar a ordem pública e não manchar o nome em uma vergonha indelével. A sexualidade japonesa se liga ao gozo imediato, mais do que à concepção ocidental de amor.” (Buisson apud. Nagib, 2003, p.137)



Figura 52



Figura 53

Kazuo Hara

“What I try to do in documentary films is work toward the emotional of the audiences, energizing them. Michael Moore does it with words, and I do with bodies.”³⁵

De acordo com o texto *Private Reality: Hara Kazuo's Films*, de Abé Mark Nornes, Kazuo Hara foi um jovem engajado nos movimentos de contestação sociopolítica do Japão do fim da década de 1960 e início dos anos 70. Em 1966, estudou fotografia na escola técnica Tokio Sogo Shashin Semon Gakko. Do exercício da fotografia levou a seguinte lição: *“approach a stranger and take his or her portrait from no more than a meter away, not from behind but full frontal and not carefully but in a sudden*

³⁵ “O que eu tento fazer em documentários é um trabalho emocional com o público, energizando-os. Michael Moore faz isso com palavras, e eu faço com corpos.” Kazuo Hara. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=NQpHyR96Sk&list=PL556BBD47EA7613DE>, acessado a 14/03/2012

*assault*³⁶ (Nornes, 2003, p.145). Segundo Nornes, essa tensão entre sujeito e objeto irá nortear os trabalhos futuros de Hara, não só na fotografia como no documentário. A televisão japonesa dominava a distribuição de documentários e a grande demanda pelos filmes não ficcionais, tendo viabilizado o crescimento de produtoras independentes no país. Segundo Nornes, a mais proeminente das produtoras de documentários daquele período foi a Iwanami Publishing Company, que promovia uma atmosfera de experimentação e debates artísticos entre os diretores. Nornes destaca o jovem Susumu Hani, que dirigiu, nesse contexto, suas duas primeiras obras: *Children of Classroom* (1954) e *Children Who Draw Pictures* (1956), representações excessivamente espontâneas para os padrões japoneses de documentário na época. Nornes identifica um traço do estilo de Hani nos documentários de Kazuo Hara de vinte anos depois. As cabeças mais brilhantes da Iwanami formaram um grupo, o *Blue Group*, cujas discussões teóricas e exercícios práticos iriam dar o norte ao documentário japonês. Não demorou muito para que os cineastas saíssem da produtora, visando carreiras independentes. Os diretores buscavam novas formas de representação para o mundo histórico, sobretudo mediante retratos das manifestações sociais de esquerda: “*films about Japan’s massive social protests become iconic for drawing a contrast between the styles of television news reportage and independent documentaries*” (Nornes, 2003, p.145). Nesse cenário, Kazuo Hara inicia sua carreira de documentarista.

Sayonara CP

No fim da década de 1960, Kazuo Hara trabalhava em uma escola para crianças portadoras de deficiência física. Está aí a inspiração para sua primeira exposição fotográfica (1969), no Ginza’s Canon Salon, enfocando crianças deficientes. O tema ainda motivou o primeiro documentário de Hara, *Sayonara CP* (1972), cujo protagonista, Yokota Hiroshi, era um jovem poeta que sofria de paralisia cerebral (CP). Em tal obra, Hara fez uma crítica à maneira segregacionista como a sociedade japonesa tratava os deficientes físicos: “*a ghettoization of the ill from social acceptance and the creation of a culture of shame that excluded the handicapped*”

³⁶ “aproxime-se de uma pessoa e tire seu retrato não mais do que a um metro de distância, não por trás, mas frontalmente, sem cuidado, de surpresa”.

*from the full principitation as subjects in the social world*³⁷” (Nornes, 2003, p.146). O mais comum naquele período eram documentários vitimizando os deficientes físicos, de modo a gerar piedade no público, o que reforçava a separação entre o mundo dessas pessoas supostamente doentes e o das sãs. O diretor, pelo contrário, parte para um confronto direto entre essas duas realidades apartadas, ao expor, na cena mais emblemática do filme, o protagonista, Yokota Hiroshi, com o corpo completamente nu, no meio da rua, em uma espécie de *performance*, rastejando em direção aos transeuntes, provocando reações variadas no público.

*“In Japan, we say that dirty things should be hidden away. This was the prevailing sentiment about handicapped people in the early 1970s, when I made the film. What I wanted to do with the film is show exactly what people did not want to see, to expose the hidden. It is difficult to look at handicapped people’s bodies, for example, so that’s what I wanted to show*³⁸”. Kazuo Hara.



Figura 54

Yokata Hiroshi, o protagonista, quer, com essa *performance*, fazer valer um direito seu de cidadão: circular sem a cadeira de rodas entre as pessoas ditas normais.

³⁷ “Uma segregação dos doentes do convívio social e a criação de uma cultura da vergonha que exclui os deficientes da participação plena como sujeitos no mundo social”.

³⁸ “No Japão, as coisas sujas devem ser escondidas. Este foi o sentimento que prevaleceu em relação às pessoas deficientes no início dos anos 1970, quando fiz o filme. Meu objetivo com o filme é , justamente, mostrar o que as pessoas não querem ver, expor o oculto. Como era difícil olhar para corpos deficientes, por exemplo, era isso que eu queria revelar”. Kazuo Hara. Fonte: <http://www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/HaraInterview.htm>, acessado a 08/03/2012.

Hara estimula a participação do protagonista, em um processo colaborativo na criação do documentário. Para Nornes, a representação cinematográfica que Hara faz do corpo do deficiente não é convencional e força o espectador a confrontar seus próprios medos: *“his portrait of Yokota attacked the sensibilities established by conventional images of disability (...) it did make a mark on the history of representations of illness in Japan”*³⁹ (2003, p.146). Nessa primeira obra, Hara estabelece elementos fundamentais para a construção de seus documentários: mistura entre as esferas privada e pública; crítica à sociedade japonesa por meio do retrato de pessoas socialmente marginais; execução de ações polêmicas pelas personagens, que fazem vir à tona questões sociopolíticas e desestabilizam a emoção do público.

GOKUSHITEKI EROSU: RENKA, 1974

Gokushiteki erosu: Renka, 1974 (1974)⁴⁰ é uma obra audiovisual de noventa e oito minutos, relatada em primeira pessoa (voz over) pelo diretor Kazuo Hara. Depois de romper o relacionamento amoroso de três anos com o diretor Kazuo Hara, Miyuki Takeda, uma jovem feminista japonesa de vinte e seis anos, muda-se de Tóquio para Okinawa⁴¹, ao sul do Japão. Takeda leva consigo o filho do casal, Rey, um bebê de pouco mais de um ano de idade. Hara, fragilizado emocionalmente com a separação, resolve fazer um documentário sobre a nova vida de Takeda em Okinawa, como forma de manter-se conectado à ex-mulher. Com recursos mínimos, o diretor carrega consigo uma câmera de cinema de 16mm; o aparelho de som é operado por sua atual namorada, Sachiko Kobayashi. Dessa complexa triangulação amorosa entre Hara, Takeda e Kobayashi surge a obra.

A maioria dos documentários que Kazuo Hara dirige é produção independente, sem patrocínios institucionais, feita com recurso próprio ou emprestados de amigos. Com

³⁹ “Seu retrato de Yokota atacou as sensibilidades estabelecidas pelas imagens convencionais de deficiência (...) e gerou um marco na história das representações da doença no Japão”.

⁴⁰ Traduzido para o inglês como *Extremely Private Eros: Love Song, 1974*. Sem título oficial em português.

⁴¹ Província situada no extremo sul do arquipélago japonês, Okinawa tem como capital política Naha, a 1500 quilômetros de Tóquio. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Okinawa>.

isso, o diretor tem a liberdade e o tempo de que precisa para criar obras não convencionais: *"Time and freedom were weapons to make a film about a taboo subject. The reason that lots of people came to see my film was that I used the power of time and freedom. It was a film that touched upon taboos, a powerful film"*⁴².

Gokushiteki erosu: Renka, 1974 é um documentário autoetnográfico que se tornou um marco na história do gênero do Japão, porque: deslocou radicalmente o foco do documentário da esfera pública para a esfera privada, fazendo jorrar do âmago da protagonista toda uma problemática de questões ligadas à sexualidade; complexificou a relação sujeito-objeto, em um jogo pessoal de poder, ao ponto de embaralhar os papéis; construiu um retrato nu e cru da personagem, rompendo tabus na representação audiovisual do corpo humano.

O filme começa com a fotografia em preto e branco do rosto de uma jovem oriental, sem maquiagem, posando frontalmente para a lente. A câmera aproxima-se lentamente, até fechar no detalhe dos olhos da moça. O movimento de *zoom in*, em silêncio, provoca uma sensação centrípeta, atraindo o olhar para o centro da imagem: a partir a desse momento, o espectador "mergulha" no interior daquela mulher. Uma imagem atraente, que parece remeter ao enigma da esfinge egípcia: decifra-me ou te devoro.

*"that expressive instrument called face can carry an existence, as my own existence is carried by my body"*⁴³ (Bresson apud. MacDougal, 1998, p.51)



Figura 55

⁴² "O tempo e a liberdade eram armas para fazer um filme sobre um assunto tabu. A razão pela qual muita gente veio ver o meu filme foi eu ter usado o poder do tempo e da liberdade. Era um filme que tocou em tabus, um filme poderoso." Hara. Fonte: <http://www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/HaraInterview.htm> acessado a 08/03/2012.

⁴³ "Esse instrumento expressivo chamado de rosto pode carregar toda uma existência, como a minha própria existência é levada pelo meu corpo".

Como em *Tarnation*, o diretor procura exorcizar seus sentimentos através da arte. Hara deixa muito claro, no início do filme, por meio de locução em primeira pessoa (voz *over*), que sua inspiração artística nasce de uma motivação pessoal: “Eu vivo com Miyuki há três anos. Nós tivemos um filho, e muita coisa aconteceu. Quando nosso relacionamento chegou a certo ponto, ela decidiu que queria ter seu próprio espaço. Pegou nosso bebê e me deixou. Mas ela ainda me visita uma vez por semana, nós mantemos um tipo de relacionamento. Um dia, ela me disse que estava indo para Okinawa, eu não me sentia capaz de superar os sentimentos que ainda tinha por ela. Sentia que tinha que fazer alguma coisa, então decidi fazer um filme. A única maneira de continuar ligado a ela era fazer este filme. Liguei a câmera porque queria vê-la”.

A locução de Hara é editada sobre uma sequência de fotos domésticas do casal (Takeda grávida, nua; casal sorrindo; Hara segurando o filho recém-nascido na banheira; etc.). O conjunto dessas imagens já revela uma presença constante da câmera na intimidade do casal, uma relação orgânica da protagonista com o próprio corpo e os laços afetivo-eróticos entre sujeito e objeto da obra.

O documentário é quase todo rodado com a câmera (16mm) na mão, acompanhando a ação das personagens em planos próximos, em ambientes fechados (apartamentos e boates, por exemplo). Raríssimos são os planos gerais em paisagens exteriores. O quadro, quase sempre, está tomado pelo volume do corpo humano, o que acentua a carnalidade da obra. Imagem mal iluminada, granulação do filme em preto e branco e foco irregular dão um aspecto tosco, cru, que acentua o realismo do documentário. O recurso da câmera na mão em deslocamento para registrar uma cena surgiu com as reportagens de guerra e acabou sendo assimilada como código de autenticidade e espontaneidade na linguagem audiovisual.

“Consideremos a câmera na mão: isso foi antevisto pelo trabalho dos cinegrafistas militares que cobriram a Segunda Guerra Mundial. Na verdade, pode-se afirmar que foi essa cobertura de guerra que tornou a imagem tremida sinônima de uma filmagem, de uma tomada real, não ensaiada, não mediada.” (Winston, 2005, p. 17)

Gokushiteki erosu: Renka, 1974 conta, a seu modo, uma história com começo, meio e fim, respeitando as unidades de tempo/espço com uma montagem linear da

narrativa, inclusive fazendo uso de cartelas escritas que pontuam o tempo e ligam uma sequência dramática a outra. Como em um filme de ficção, acompanhamos a trajetória, as curvas dramáticas e os conflitos interiores da heroína Miyuki Takeda, que, vale ressaltar, tem o carisma de uma estrela de cinema.

“Todas as histórias – ficcionais e de documentário – envolvem um drama. E todo drama gira em torno dos ingredientes clássicos da dramaturgia: os personagens, suas necessidades, o que estão tentando fazer para conseguir, o que os está impedindo, como eles lutam e o que lutam para obter ou fazer, como suas lutas são resolvidas, e quem cresce com isso” (Rabinger, 2005, p.62).

Cabe lembrar a famosa frase do cineasta Jean Luc Godard: “todos os filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os documentários tendem à ficção (...). E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (Godard apud. Da-Rin, 2004, p.17).

Apesar de a figura do diretor não aparecer fisicamente no documentário (salvo em um único momento), a presença de Hara se faz notar na imagem, através do ponto de vista subjetivo da câmera (como em *Férias Prolongadas*). A câmera de Hara dança, na boate, junto com a *stripper* Chichi; movimenta-se, na cama, em cima do rosto ofegante de Miyuki Takeda; perde o foco enquanto registra o parto da protagonista. Ou seja, trata-se de uma fotografia que traduz, semioticamente, o estado físico e emocional do operador/diretor. Lúgia Nagib lembra que André Bazin considera que a “ontologia da imagem fotográfica é regida pelo princípio ético da supremacia do objeto sobre o sujeito” (2006, p.132). O documentário clássico opera restringindo a linguagem audiovisual à referencialidade. Kazuo Hara (assim como os outros diretores analisados) declara a emancipação do sujeito sobre o objeto, contrariando as regras do realismo baziniano e impregnando a representação audiovisual com a sua energia, como ele mesmo declara: “Quando eu vejo uma imagem que produzi, reconheço ali a minha própria energia”.⁴⁴

“Filmmaking requires interactions of the body with the world in registering qualities of is not apart from, but around and within the filmmaker and viewer. Touching is not one-way but

⁴⁴ Hara. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=NQpHyR96Sk&list=PL556BBD47EA7613DE>

*reciprocal, in the sense that equal pressure is applied to what is touched and what is touching*⁴⁵. (MacDougall, 1998, p.50).



Figura 56

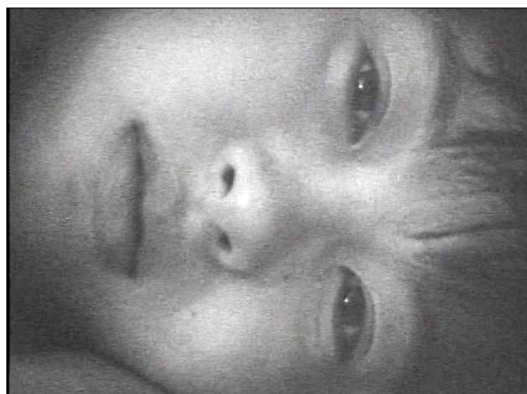


Figura 57

Apesar de essa pesquisa estar focada no audiovisual, não podemos deixar de lembrar a obra pungente da fotógrafa norte-americana Nam Goldin, que considera a si mesma uma memorialista e uma retratista, antes de ser uma fotógrafa documental. Para Goldin, a relação emocional com a pessoa retratada vem antes do aspecto formal da obra: *"My work is about connection, how deep you can go with another person. It is neither narcissism nor voyeurism, is something else"*⁴⁶ Goldin, assim como Hara, leva o espectador para dentro da sua relação com as personagens. O ponto de vista de Hara assemelha-se ao da fotógrafa norte-americana:

*"Voyeurism implies that the window is down and the person is shooting from behind the window literally or metaphorical. I shoot from exactly the same point from what I'm photographing. I mean if I am photographing people having sex, I am having sex, or If am photographing people dancing, I am dancing. I'm usually engaged in the exactly same activity that I am photographing"*⁴⁷.

⁴⁵ "Filmar requer interações do corpo com o mundo no registro de qualidades tais como textura e forma, que não existem abstratamente ou independentemente de tais encontros. O mundo não está separado, mas em torno e dentro do cineasta e do espectador. Tocar não é um ato solitário, mas uma ação recíproca, no sentido de que a energia é aplicada igualmente em quem toca e em quem é tocado".

⁴⁶ "Meu trabalho é sobre conexão, o quão profundo você pode ir na relação com outra pessoa, não é nem narcisismo nem voyeurismo, é uma outra coisa". Nam Goldin. Fonte: http://www.ubu.com/film/goldin_life.html. acessado a 12/11/2010

⁴⁷ "Voyeurismo implica que a janela está fechada e que a pessoa está fotografando por trás da janela, literalmente, ou metaforicamente. Eu fotografo exatamente do mesmo ponto de vista de quem

A voz de Hara, bem como a imagem, também é um dos códigos em que se inscreve a subjetividade do diretor. É possível construir um gráfico emocional com base nas modulações dos tons e volumes que assumem a voz do artista ao longo do filme: nervoso, triste, agressivo, manso, silencioso, etc. Ouvimos a voz do diretor sobretudo por meio de sua locução (voz *over*). Mesmo narrando, Hara possui um tom de voz coloquial, que traduz o seu humor, bem diferente da voz do locutor de documentário clássico, que é articulada em tom de neutralidade para dar credibilidade às informações transmitidas verbalmente: “o comentário com voz *over* parece literalmente ‘acima da disputa’; ele tem a capacidade de julgar ações do mundo histórico sem se envolver nelas” (Nichols, 2005, p.144). A voz de Hara também é escutada fora do campo visual (gravada em som direto) quando Takeda, que está no quadro, o interpela, espontaneamente. Ou quando Hara, que opera a câmera, provoca Takeda. Uma cena exemplar para demonstrar as oscilações emocionais no tom da voz de Hara é a da discussão do casal (Hara/Takeda) sobre o relacionamento amoroso da protagonista com Paul, um militar norte-americano negro da força de ocupação dos Estados Unidos no Japão⁴⁸.

No começo da cena, vê-se apenas Takeda no quadro, estando Hara fora do campo visual. Abaixo, reproduzimos um trecho do diálogo:

Hara (nervoso): Estou tentando entender o que você está falando.

Takeda: Estou me explicando, mas assim nós dois ficaremos chateados.

Hara (nervoso): Você está me confundindo.

Takeda: Você também.

Hara (agressivo): Então você ama Paul é isso? Porque ele é negro?

Takeda: Por isso também.

eu estou fotografando. Quero dizer, que se estou fotografando pessoas fazendo sexo, eu estou fazendo sexo, ou se estou fotografando pessoas dançando, eu estou dançando. Normalmente estou envolvida na mesma atividade de quem estou fotografando.” Nam Goldin. Fonte: http://www.ubu.com/film/goldin_life.html acessado a 12/11/2010.

⁴⁸ Depois da Segunda Guerra Mundial e da Batalha de Okinawa em 1945, Okinawa permaneceu sob a administração dos Estados Unidos por 27 anos. Durante esse período, os Estados Unidos estabeleceram lá várias bases militares. Em 15 de maio de 1972, Okinawa foi devolvida ao Japão .Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Okinawa>, acessado a 12/03/2012

Hara (agressivo): Por quê? A cor não deveria importar. O que ser negro tem a ver com tudo isso?

Takeda: Deveria importar.

Hara (gritando) Por quê?

Takeda: Essa não é a única razão. Eu o amo por ele ser quem ele é. Mas temos cores de pele diferentes. Nosso bebê não terá nossa aparência.

(O plano faz um movimento de panorâmica, e, pela primeira vez, vê-se a imagem de Kazuo Hara no filme, segurando o microfone e chorando. Nesse momento, Kobayashi estava operando a câmera. Depois, há um retorno para a imagem de Takeda falando, e ouvimos, fora do campo, o choro de Hara.)

Takeda: Eu não me importo com isso, só quero estar com ele. Não quero me arrepender de nada. Paul é o que é, não importa o quê. Eu só quero tentar, só isso. Eu quero viver com ele. Por que você está chorando?

“Pelo mundo representado nos documentários performáticos, espalham-se tons evocativos e nuances expressivas, que constantemente nos lembram de que o mundo é muito mais do que a soma das evidências visíveis que deduzimos dele.” (Nichols, 2005, p.173.)



Figura 58

Na cena descrita acima, também notamos como questões pessoais e sócio políticas estão imbricadas em um documentário autoetnográfico. A apresentação da vida cotidiana de Miyuki Takeda, da sua relação com amantes, amigos, filhos,

autoridades, trabalho e com o próprio corpo, é um recorte, um retrato do modo como agia e pensava uma parcela da juventude japonesa naquele momento histórico.

Takeda rompe com os costumes tradicionais da família japonesa, sendo mãe solteira e gerando uma filha de uma relação inter-racial. Mais adiante na narrativa, já grávida (e separada) de Paul, Takeda sai pelas ruas de Okinawa, distribuindo uma cartilha feminista escrita por ela mesma, ensinando às moças nativas como se comportar em seus relacionamentos inter-raciais: “De uma mulher do continente para uma mulher de Okunawa. Não se apaixonem por negros de pau grande, eles a tratam feito lixo. Pegue o dinheiro deles e fuja. Até as garotas eles dividem. Eles a usarão e mentirão para você. Não tenha compaixão por eles. Todos deveriam ser castrados”. Hara acompanha com a câmera a ação de Takeda, que foi interrompida pela reação violenta de uma gangue de rapazes (Hara saiu espancado).

É importante lembrar que *Gokushiteki erosu: Renka*, 1974 é realizado em um período histórico em que a juventude foi às ruas para manifestações pelos direitos das minorias. Kazuo Hara revela que, ao colocar seu relacionamento íntimo em cena, também quis romper tabus da tradicional família japonesa. No fim do filme, ouvimos a declaração de Takeda: “Nossa sociedade força que escolhamos uma coisa. Uma família estável com um homem, que tome conta de seus filhos. Eu não suporto isso”.

“In the sixties and seventies, there was a feeling that if the individual did not cause change, nothing would change. At the time, I wanted to make a movie, and I was wondering how could I make a statement for change. There was much talk of family-imperialism (kazoku teikokushugi). One of the strong sentiments of the time was that family-imperialism should be destroyed. I thought that if I could put my own family under the camera, all our emotions, our privacy, I wonder if I might break taboos about the family”⁴⁹ (Hara apud. Nornes, 2003, p. 147)

⁴⁹ “Nos anos sessenta e setenta, havia um sentimento de que, se o indivíduo não provocasse mudanças, nada mudaria. Na época, eu queria fazer um filme, e fiquei me perguntando como poderia fazer algo que promovesse uma mudança. Havia muita discussão sobre a família imperial (kazoku teikokushugi). Um dos sentimentos fortes da época era que a família imperial deveria ser destruída. Pensei que, se eu pudesse colocar a minha própria família sob a câmera, nossas emoções, nossa privacidade, me questionava se assim eu poderia quebrar tabus sobre a família”.

MICROPOLÍTICA COTIDIANA

Catherine Russel fala que a micropolítica cotidiana também é um território de inscrição da subjetividade, assim como o uso de material autobiográfico no audiovisual pode ser extremamente eficaz no sentido de “politizar o pessoal” (Russel, 1999, p. 15,). Um outro exemplo de como um documentário autoetnográfico mescla as esferas do pessoal e do político seria *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs. Na obra, o artista/protagonista age de forma performática, afirmando sua identidade racial e sexual como negro e homossexual, criticando abertamente a sociedade racista e homofóbica. O filme começa com uma voz masculina falando: “*Brother to brother*”, seguida por um grupo de vozes masculinas em coro, que responde: “*Brother to brother*”⁵⁰. Uma convocação pela reunião da força coletiva do grupo de iguais. Além das vozes, o grupo marca a presença física por meio dos corpos dos homens em ações homoeróticas.

*This shift away from documentary referentiality and toward a more poetic expressiveness means that Tongues Untied often blurs boundaries autobiography and history, fiction and documentary, the personal and the collective, at the same time that it depicts conflicting racial, sexual and regional identities*⁵¹. (Cagle, 1997, p. 35).



Figura 59

No texto *Walking on Tippy: Lesbian and gay Liberation Documentary of Post-Stonewall Period 1969-84*, Thomas Waugh diz que, com os movimentos de protesto

⁵⁰ Irmão para irmão

⁵¹ “Esse afastamento da referencialidade, indo na direção de um documentário mais expressivo e poético, significa que, em *Tongues Untied*, muitas vezes a autobiografia borra os limites entre ficção, história e documentário, o pessoal e o coletivo, ao mesmo tempo em que retrata conflitos raciais, identidades sexuais e regionais”.

social das décadas de 1960 e 70, as representações audiovisuais ganharam características autobiográficas, como uma ferramenta política para dar voz e visibilidade às minorias (mulheres, imigrantes latinos, afrodescendentes, homossexuais): *“The Stonewall generation’s political ritual of coming out, mixed private and public, ‘outled’ the personal, and thereby transgressed the social silence around sexuality and difference”*⁵² (Waugh, 1997, p.119). A autorepresentação tornou-se uma mídia crucial no contradiscurso das minorias, convertendo a lógica tradicional do documentário de “nós (diretor) falamos deles (personagem) para vocês” em “nós falamos de nós para vocês” (Nichols, 2005, p.172).

Para Renov, não surpreende o fato de que a maioria das autobiografias no audiovisual seja produzida por pessoas à margem da sociedade (Renov, 2004, p.17). Por exemplo, a produção videográfica de Sadie Benning, artista norte-americana, tem um tom altamente confessional (como certos momentos de *Tarnation*). A artista traz a câmera para um espaço íntimo, seu quarto de adolescente, e faz vir à tona questões ligadas à identidade e ao gênero sexual em *performances* provocativas, como barbear o próprio rosto (*Jollies*, 1990).

Lia Chaia, brasileira, é outro exemplo de artista que usa o próprio corpo como suporte para manifestações artísticas. Na obra *Desenho-Corpo* (2002), a artista põe-se defronte à câmera sem roupa e, em tempo real, risca o corpo com caneta esferográfica vermelha. Ao longo da performance, o vermelho da tinta da caneta mistura-se ao sangue que brota do corpo castigado pela artista. Chistine Mello comenta a obra: “O corpo-vídeo de Lia Chaia nos revela uma nova ordem de manifestação subjetiva no nível da micropolítica, enquanto corpo desejante, transformador, aberto em uma intimidade e ao mesmo tempo aberto à consciência crítica da experiência artística” (2008, p.151).

Uma outra obra bem emblemática e tocante é *Measures of a Distance*⁵³ (1988), em que o corpo e a fala de uma mulher árabe são desnudados por sua filha. A obra, de Mona Hatoum (artista de ascendência árabe que mora no Canadá), começa com um áudio de conversa em árabe entre a artista e a mãe. Surge uma imagem sobreposta

⁵² “O ritual político da geração Stonewall de expor o pessoal, misturando privado e público, transgrediu o silêncio social em torno da sexualidade e da diferença”.

⁵³ Fonte: http://www.ubu.com/film/hatoum_measures.html acessado a 18/09/2011

da caligrafia persa e do corpo nu da mãe, a textura criada empresta um tom erótico à imagem. No áudio, Hatoum lê (traduzido para o inglês) a carta (que está sendo vista na imagem por meio da caligrafia) que a mãe escreveu para a filha falando sobre saudade, Guerra, relação com o marido, sexualidade.



Figura 60

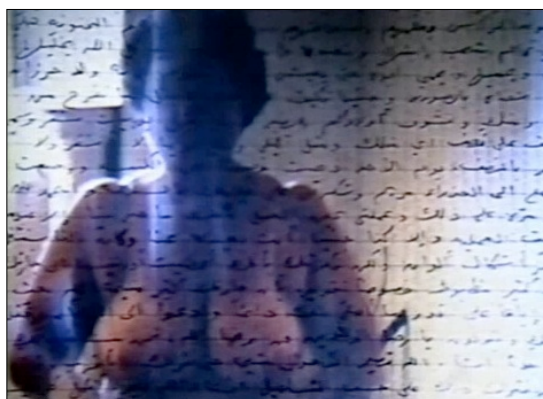


Figura 61

O áudio da conversa entre as duas (Hatoum e mãe) segue todo o tempo em segundo plano, leve, cheia de risadas, dando o tom de cumplicidade entre essas duas mulheres.

Em *Gokushiteki erosu: Renka*, 1974, a inscrição do corpo na imagem e o debate sobre desejo/sexualidade se faz presente a todo momento. Logo depois que se separa de Hara e muda-se para Okinawa, Takeda envolve-se em uma relação amorosa com outra mulher, Sugako. Hara filma uma briga entre elas, em que Takeda questiona o desejo da namorada, como pode ser verificado no trecho do diálogo transcrito da obra:

Takeda: Ficar com um homem é normal?

Sugako: Eu não disse isso.

Takeda: Então o quê? Então morar comigo não é normal? Então o que é normal e anormal?

Sugako: Eu não penso assim.

Takeda: O que está dizendo? Eu não entendo. Diga sim ou não. Eu gosto disso, eu odeio aquilo. É engraçado ou não é. Apenas diga. Por que é tão estranho?

Entra voz (*off*) de Takeda sobre seu próprio rosto, como se fosse (recurso do cinema de ficção) uma reflexão dela sobre sexualidade: “Mulheres precisam de homens? Fazer sexo significa uma conexão?”.

O embate entre as duas acontece dentro do apartamento de Takeda, a câmera (Hara) quase toca seus corpos em planos fechados, o que acentua a dramaticidade e gera uma certa claustrofobia no espaço imagético. Takeda conduz a ação, provoca a namorada para alguma reação. Esta permanece em silêncio quase todo o tempo. O fato de Sugako quase não falar deve-se tanto ao seu temperamento, quanto à inibição pela presença da câmera. Empregando técnicas de improvisação de atores, o diretor, para alavancar uma cena, estimula a vontade e a contra-vontade das personagens, porque o conflito é o que faz a história ir adiante.

*“I am not the type of director to shoot something just happening [like a demonstration], but rather I like to make something happen and then shoot it. For this reason, I haven't yet filmed, as someone 'objectively' looking in from the outside, a workers' movement, for example”.*⁵⁴ Kazuo Hara.

Em voz *over* (sobre a imagem de Takeda/Sugako), Kazuo Hara reflete sobre a cena de briga das moças: “Eu fui para Okinawa dois meses depois que Miyuki partiu. Ela está vivendo com Sugako. Eu fui lá e fiquei com elas por quatro ou cinco dias. Eu não sabia nada sobre a relação delas. Depois de um tempo, elas começaram a brigar. Primeiro, eu não entendia por que elas estavam brigando. Mas eu entendi que minha presença naquele apartamento era a causa da briga. Foi por isso que a briga começou, o fato de que eu tive uma relação com Miyuki piorava as coisas”.

Aqui, notamos também a presença da reflexividade, comum nos documentários contemporâneos, que é o comentário na própria obra sobre procedimentos de criação, “destruindo a impressão de acesso direto à realidade” (Nichols, 205, p.165). Lucia Nagib diz que “a auto-reflexividade e antilulusionismo são práticas usuais entre

⁵⁴ “Eu não sou o tipo de diretor que filma algo que apenas está acontecendo [como uma demonstração], mas eu gosto de fazer alguma coisa acontecer e depois filmá-la. Por isso, eu ainda não filmei, como alguém “objetivamente” olhando de fora, um movimento operário, por exemplo”. Hara. Fonte: <http://www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/HaraInterview.htm>” acessado a 08/03/2012.

os japoneses desde tempos imemoriais, tendo penetrado no cinema como herança de formas teatrais como o nô e o *bunraku*” (2006, p.133).

EU / OUTRO

A respeito da relação sujeito/objeto na *nouvelle vague* japonesa, fala Nagib: “Em lugar de preservar o objeto, Oshima e seu grupo propõem embaralhar os limites entre sujeito e objeto, entre esfera pública e privada, transformando os filmes num exercício de vida e chegando aos extremos da prática sexual pelos atores (dentre os quais também pode estar o diretor)” (2006, p.133). Nagib entende que “a penetração na esfera privada do objeto também é uma exposição do sujeito” (idem).

O documentário de modo participativo, surgido com o movimento do cinema verdade francês na década de 1960, por meio da obra de Jean Rouch e Edgar Morin, entende que, a partir do momento em que uma câmera é ligada, a privacidade é violada. Segundo Silvio Da-Rin (2004), “a presença dos cineastas em cena transformava-se na própria força dinâmica do filme (...), tratava-se de fazer da intervenção a condição da possibilidade da revelação, pela palavra, daquilo que estivesse latente, contido ou secreto” (2004, p.153). O som passa a ser absolutamente fundamental, já que a fala, o discurso, a entrevista, é o que alavanca o cinema verdade: “No documentário participativo, a entrevista representa uma das formas mais comuns de encontro entre o cineasta e tema” (Nichols, 2005, p.159). Nichols fala que Michael Foulcault entende que mesmo a entrevista no documentário participativo inclui uma distribuição desigual de poder entre cineasta e personagem (idem, p.160).

As entrevistas, quando acontecem em *Gokushiteki erosu: Renka*, 1974, ganham um tom absolutamente informal de conversa entre pares, pessoas que se conhecem intimamente. Takeda, subitamente, passa de entrevistada a entrevistadora, surpreendendo Hara. Um bom exemplo é a cena em que Takeda está sendo entrevistada por Hara (fora de cena, operando a câmera) e, de repente, interpela o entrevistador, olhando para o diretor através lente: “Não quero que meu filho cresça gentil e doce. Quero que meu filho seja agressivo. É assim que eu quero que ele seja. Você não tem isso. Ele também não parece agressivo. Mas esta é a forma

como se deve crescer. Ser doce, gentil e alegre, que merda! É melhor não ter filho, se tiver que virar isso. Você pensa assim também? Estou certa?”.

Um dos temas mais polêmicos entre os teóricos do documentário é a relação entre documentarista e personagem. David MacDougall, no livro *Transcultural Cinema* (1998), assevera que um dos maiores desafios para um documentarista é conseguir traduzir em códigos audiovisuais a complexidade de um ser humano: “*By freezing life, every film to some degree offends against the complexity of people and the density that awaits them*”⁵⁵ (1998, p.38). MacDougall acredita que o documentarista só será bem sucedido se a obra conseguir representar em imagem/som uma nova realidade surgida a partir da experiência de encontro entre sujeito e objeto (1998, p.48).

No caso de documentários autoetnográficos, essa relação sujeito e objeto tende a ser ainda mais complexa e caótica, como é comum entre pessoas que compartilham de intimidade entre si e estão profundamente implicadas uma com a outra. Como em *Tarnation*, em *Gokushiteki erosu: Renka, 1974* não existe distanciamento, imparcialidade ou objetividade possível, como esclarece Renov: “*Because the lives of artist and the subject are interlaced through communal or blood ties, the documentation of one tends to implicate the other in complicated ways; indeed, cosanguinity and co(i)implicaton are domestic ethnography’s defining features*”⁵⁶ (2004, p.218).

Abé Mark Nornes coloca que o cinema de Kazuo Hara é sempre uma representação do encontro entre o sujeito e o objeto. Os filmes de Hara começam com a presença do diretor no espaço privado da personagem e com as ações e conflitos que surgem a partir dessa interação. Hara, como diretor, coloca-se, com a câmera, física e emocionalmente dentro do centro nervoso da cena agindo e reagindo como se fosse mais uma personagem, mesmo porque, no caso de *Gokushiteki erosu: Renka, 1974*, Myiuki Takeda é uma protagonista indomável, de temperamento fortíssimo e

⁵⁵ “Por congelar a vida, todo filme, até certo ponto, ofende a complexidade das pessoas e a densidade que se espera delas”.

⁵⁶ “Porque as vidas do artista e do sujeito são entrelaçadas por meio de laços comuns ou de sangue, a documentação de um tende a implicar a do outro de maneiras complexas. Na verdade, laços de sangue e co-implicância definem a etnografia doméstica”.

extrema inteligência cênica, e que, em vários momentos, inverte o jogo sujeito/objeto, fazendo circular o poder e a energia entre as partes.

DOCUMENTÁRIO DA AÇÃO E O “KI”

“The caos that takes place, energies that mix, this is the point of the documentary”⁵⁷ Kazuo Hara.

Para Nornes, a *performance* é o “coração” dos documentários de Kazuo Hara. No seu texto *Private Reality: Hara Kazuo’s Films*, está colocado que Hara considera que fazer documentários é conseguir registrar o “ki”. Nornes entende que o “ki” seja a energia que se desprende no momento da filmagem pelas fricções intersubjetivas entre sujeito e objeto e que fica impregnada no filme, atingindo o público no momento da exibição da obra (Nornes, 2003, p. 161). Kazuo Hara diz que, enquanto está filmando, procura por um momento em que as coisas são destruídas. Até essa hora chegar, ele não sente que realmente está filmando, mas mantém a câmera ligada, na espera. Depois, quando ele vê esse momento projetado no seu filme pronto, percebe que um dos pontos mais importantes da sua cinematografia é o que chama de liberdade, ou um certo tipo de liberação, esse é o significado daquele momento particular.⁵⁸

Podemos relacionar o “ki” de Hara com o que MacDougall chama de “quick”. MacDougall diz que, para muitos diretores, o documentário não é apenas uma forma de representar a realidade, mas de atingir, por intermédio do encontro com o outro, algo precioso, fugaz (1998, p.49). Para MacDougall, este “algo”, que ele chama de “quick”, pode durar poucos segundos em uma representação fílmica. O “quick” é um conceito amplo, que diz respeito a uma certa revelação, o nervo exposto de uma emoção, o que nos comove e que passa como um *flash*.

⁵⁷ “ O caos que toma conta, as energias misturadas, este é o ponto do documentário”. Hara. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=NQpHyR96Sk&list=PL556BBD47EA7613DE> acessado a 14/03/2012.

Hara. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=NQpHyR96Sk&list=PL556BBD47EA7613DE> acessado a 14/03.

“Our immediate impression of the quick is of an uncovering, or revelation (...) the quick not only provides an analogy for film experience but has a physical basis on filmmaker’s vision. Just as the quick implies the touching of surfaces, so the filmmaker’s gaze touches – and is touched by – what it sees. A film can thus be said to look and touch”⁵⁹ (MacDougall, 1998, p.50).

Também entendemos que o conceito de “*ki*”, de Hara, aproxima-se do que Roland Barthes chama de *punctum* na imagem fotográfica: “o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me fere, me mortifica)” (Barthes, 1984, p.46).

FILMANDO TABUS

Como foi dito, a *nouvelle vague* japonesa resgatou a tradição do país ligada ao cultivo do corpo e da natureza, que havia sido reprimida com a militarização durante os anos de guerra e a ocidentalização da cultura japonesa. Como consequência, as obras expressavam uma relação orgânica com o sexo e a morte, sem o peso da culpa ocidental. O cineasta Naghisa Oshima entende que fazer um filme é uma forma de luta contra o conservadorismo dos costumes sociais: “*To our way of thinking, film is something with which you strike at society (...). There is an artistic conservatism and a political conservatism. We fight against this (...) because for us shooting a film is fighting*”⁶⁰ (Oshima *apud*. Standish, 2011, p. 348). Nagib esclarece que “o cinema japonês, sobretudo o da geração dos anos 60 e 70, não pode ser abordado apenas por uma perspectiva permeada pelo código de ética cristão ou pelas categorias psicanalíticas ocidentais” (2006, p.136), e que é “preciso olhar para estes filmes sob a perspectiva da aceitação do prazer” (idem, p.137).

Originário de uma classe social baixa, o diretor Kazuo Hara sempre colocou-se como um crítico mordaz do *mainstream*. Seu objetivo como artista, desde o início da

⁵⁹ “Nossa impressão imediata do *quick* é de uma descoberta, ou revelação (...) o *quick* não só proporciona uma analogia para a experiência cinematográfica, mas tem uma base física na visão do cineasta. Assim como o *quick* implica o contato com superfícies, como se o olhar do cineasta tocasse e fosse tocado pelo que vê. Um filme relaciona-se com o olhar e com o toque”.

⁶⁰ “Nossa ideia é de que um filme é algo com o qual você ataca a sociedade (...). Há um conservadorismo artístico e um conservadorismo político. Nós lutamos contra isso (...) porque, para nós, rodar um filme é lutar”.

carreira, foi dar visibilidade “aos feios, sujos e malvados”⁶¹, expondo o baixo ventre oriental.

*“From my viewpoint, a documentary should explore things that people don't want to be explored, bring things out of the closet, to examine why people want to hide certain things. When people are talking about themselves, they put limits and taboos on what they are willing to talk about, and these personal taboos and limitations reflect societal taboos and limitations. I want to get at just the things they don't want to talk about, their privacy.”*⁶²

Uma das marcas de sua cinematografia é a exposição de cenas que rompem com tabus da representação documental do corpo humano, sexo, violência, nascimento e morte. Hara diz que precisa haver pelo menos uma cena forte, anarquista, em seus filmes. E que o seu trabalho como diretor é fazer com que essa cena aconteça.⁶³

Por exemplo: em *Sayonara CP*, ele expôs o corpo nu do protagonista paraplégico no meio da rua; em *Yukiyukite shingun* (1987), registrou o ataque de violência física de Okuzaki Kenzō, militar veterano, famoso por seus protestos contra as atrocidades da guerra, contra um ex-soldado, seu colega; em *Zenshin shosetsuka* (1994), filmou em *close up* a cirurgia cardíaca do poeta Mitsuharu Inoue; em *Gokushiteki erosu: Renka, 1974* (1974), documentou duas cenas de partos naturais, além de ter filmado a si mesmo (câmera subjetiva) em uma relação sexual com Miyuki Takeda. Vamos nos aprofundar na cena do parto de Takeda, que é a mais radical e perturbadora.

No livro *Film as subversive art* (2005), Amos Vogel coloca que, quando somos confrontados com tabus visuais – como sexo e morte reais –, sentimo-nos imediatamente diante de um elemento de risco, um perigo primordial, como se a imagem pudesse nos tocar ou, na verdade, nos tragar. Nesses momentos, manifesta-se em nós uma relação atávica com aquele homem primitivo incapaz de distinguir entre a representação e realidade, como se a imagem proibida tivesse

⁶¹ “Feios, Sujos e Malvados” (1976), filme de Ettore Scola.

⁶² Do meu ponto de vista, um documentário deve explorar as coisas que as pessoas não querem que sejam exploradas, trazer as coisas à tona, para analisar o porquê que as pessoas querem esconder certas coisas. Quando as pessoas estão falando sobre elas mesmas, colocam limites e tabus sobre o que elas estão dispostas a falar, e esses tabus e limitações pessoais refletem tabus sociais e limitações. Eu quero atingir apenas as coisas que eles não querem falar, a sua privacidade. Kazuo Hara. Fonte: <http://www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/HaraInterview.htm> acessado a 08/03/2012

⁶³ Hara. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=NQpHyR96Sk&list=PL556BBD47EA7613DE> acessado a 14/03/2012

poderes mágicos, que envolvem punições ou contágios para quem a olhar ou tocar (p.192). Vogel entende a importância de a arte quebrar tabus como forma de desmistificar fenômenos como nascimento, sexo e morte, de tornar mais natural nossa relação com o corpo e seus excrementos. A mulher e seu ciclo reprodutivo, por exemplo, é um campo pleno de tabus. A menstruação e a gravidez são vistos como sujos por algumas tribos e religiões (p.192) Segundo Vogel, o cinema tem tratado o nascimento como um dos mistérios da natureza humana, com imagens proibidas em virtude de sua relação direta com o órgão sexual feminino. No cinema de ficção, o parto em si é geralmente mostrado por meio do rosto da mãe em *close*, da reação dos parentes na sala de espera. Dizga Vertov, documentarista russo, foi um dos primeiros a filmar um parto, em *O Homem com a câmera* (1929), e expor a cena no cinema para uma platéia de leigos.

Miyuki Takeda queria passar pela experiência de ter um bebê sozinha, sem que ninguém a auxiliasse no próprio parto. Pediu a Hara que filmasse a cena, ele concordou.

Por que falamos que a cena é radical e perturbadora?

Primeiro: há uma tensão permanente em saber se a ação será ou não bem sucedida, já que o registro se dá praticamente em tempo real (quase sem corte entre os planos), desde as contrações do parto de Takeda até o nascimento da bebê, no chão, entre panos e jornais, no apartamento de Hara.

Segundo: a câmera é posicionada em plano baixo, frontalmente à vagina dilatada de Takeda. Vemos a cena em seus detalhes: os fluídos genitais, a saída do bebê, o cordão umbilical ainda preso à mãe, as tentativas da mãe em expelir a placenta. Quase sentimos os cheiros.

Terceiro: o som direto, com gemidos de dor, a respiração ofegante de Takeda, o choro do filhinho de Takeda (Rey, que participa da cena), o choro do bebê recém-nascido, falas nervosas entre as personagens (incluindo Hara).

Quarto: Hara, descontrolado, perde o foco do filme, a imagem fica borrada.

Resumindo, a cena é perturbadora, radical e emocionante pelo seu “realismo corpóreo”. É raríssimo, na história do documentário, o mistério, a dor e a alegria do nascimento de um ser humano representados de forma tão eloquente.

REY

Rey é o filho de Kazuo Hara com Miyuki Takeda, uma criança que começa o filme com um ano e pouco de idade e termina com quase três. Rey participa de todo o filme, está presente em praticamente todas as cenas, sempre acompanhando a mãe, circulando por quase todas as locações, seja dia ou noite. Se fosse uma imagem estática, uma fotografia, arriscaríamos dizer que Rey é o *punctum* da obra (Barthes), para onde o olhar é atraído, o elemento que desestabiliza a ordem. Rey é um bebê, não fala, mas anda (e como anda!), não domina a linguagem verbal, sua presença é corporal. E seu corpo comunica muito das sensações do documentário. Quando as duas moças estão brigando (Takeda/Sugako), Rey passeia pelo cenário, olha para a câmera, aponta o dedo para a lente. Quando a mãe distribui panfletos feministas na rua, Rey acompanha. Quando a mãe está parindo, Rey chora ao seu lado. Rey dá adeus no colo da mãe, quando esta se despede de Okinawa. Etc. Depois que a segunda filha nasce, a presença constante dessa criança na representação audiovisual torna as cenas “fortes” de *Gokushiteki erosu: Renka*, 1974 leves, domésticas, espontâneas. Se para Rey é natural participar dessas cenas, para espectadores adultos não deveria gerar desconforto assistir às mesmas cenas.

“Films seeks to retrieve certain abandoned habits of our prelinguistic life, the perceptions which as children were part of our bodily awareness of the others and the physical world. It thus regenerates a form of thinking through the body, often affecting us most forcefully at those junctures of experience that lie between our accustomed categories of thought”⁶⁴ (MacGougall, 1998, p.49).



Figura 62

⁶⁴ “Os filmes procuram recuperar certos hábitos abandonados de nossa vida pré-linguística, as percepções que, quando éramos crianças, faziam parte de nossa consciência corporal dos outros e do mundo físico. Desse modo, isso regenera uma forma de pensar através do corpo, muitas vezes nos afetando com mais força do que as experiências que se encontram entre as nossas categorias de pensamento”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A câmera não explora somente o mundo, mas nos explora no interior de nós mesmos”. Lauretnt Roth.

Compreendemos com esta pesquisa que, historicamente, o gênero documentário vinculou-se ao amplo projeto do pensamento racionalista fundado em oposições ontológicas entre cultura e natureza, corpo e mente, eu e outro, etc. A partir do estabelecimento de tal vínculo, coube ao documentário funcionar como instrumento de conhecimento científico sobre a realidade, buscando, para tanto, imparcialidade e objetividade na representação do mundo. Ao cinema de ficção, por sua vez, competia elaborar as questões ligadas aos conflitos íntimos do ser humano, mediante o uso de uma representação audiovisual mais livre e subjetiva. Alguns momentos da história do audiovisual borra a fronteira entre o documento e a arte, dentre os quais relacionamos, neste estudo: a vanguarda cinematográfica da década de 1920, em que houve uma profícua experimentação da linguagem visual através de um olhar mais sensorial e fragmentário na representação da realidade; e a videoarte, a partir da década de 1950, que, pelo uso de um aparato mais leve (câmera de vídeo), instaurou uma relação de intimidade entre artista e máquina, facilitando a inscrição do próprio corpo na imagem, ao mesmo tempo em que a “impureza” da imagem do vídeo gerou uma produção de obras menos realistas. Mas, sem dúvida, foi com a disseminação da tecnologia digital, a partir da década de 1990, que os relatos em primeira pessoa tornaram-se mais populares. Conforme dito ao longo deste estudo, isso deveu-se, sobretudo, ao barateamento da tecnologia e ao advento da “sociedade do espetáculo”, em que todos querem registrar a si próprios em seus potenciais momentos de celebridade. O interesse desta pesquisa, no entanto, recaiu sobre a análise de obras em primeira pessoa que extrapolam o ego do artista, apreendendo a alteridade. Encontramos, por exemplo, na autoetnografia o discurso que traduz uma subjetividade dinâmica, transitando entre o privado e o público, o individual e o coletivo, e funcionando como ferramenta de inclusão sociopolítica. As minorias sociais, sobretudo nos Estados Unidos da década de 1990 em diante, encontraram uma maneira de se autorepresentarem por meio da

linguagem audiovisual, como uma contrapartida para os discursos majoritários dos veículos de comunicação de massa. Assim, *gays* e imigrantes, entre outros, falam de si mesmos, do cerne que os constituem como sujeitos, afirmando suas identidades.

Michael Renov chama de etnografia doméstica os relatos constituídos com fundamento em uma iconografia pessoal, como é o caso de *Tarnation*, obra analisada no capítulo dois. Seria possível a qualquer jovem, hoje, a produção de uma obra como essa. O diretor Caouette a criou sozinho, editando em um computador pessoal materiais advindos das mais variadas mídias caseiras (fotos, fitas cassetes, áudio de secretária eletrônica, etc.) e fazendo uma mescla dessa iconografia doméstica com trechos de filmes publicitários, de terror, pornográficos, etc. O resultado é um imbróglio audiovisual, que reflete a cultura *white trash* norte-americana. A propósito, o diretor Gus Van Sant diz que, hoje, não mais devemos falar em filmes caseiros, mas em “filmes sobre a casa”. Uma obra em primeira pessoa, como *Tarnation* extrapola, portanto, o umbigo do próprio artista ao representar questões existenciais que dizem respeito a qualquer ser humano. Partindo do pensamento de Yuri Lotman, compreendemos consistir a cultura em um sistema de representações simbólicas, um depositário da memória coletiva, sendo introjetada por cada sujeito integrante da respectiva coletividade.

Mediante a análise histórica do gênero documentário, constatamos que, à maneira da ficção, o documentário lança mão de estruturas narrativas clássicas desde a década de 1920, com a obra *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922), em que os atores sociais funcionavam como personagens com conflitos próprios e trajetórias de superação dos conflitos, que alavancavam a história. Ainda por meio da retrospectiva histórica, entendemos como as mudanças tecnológicas – câmeras mais leves e silenciosas, películas mais sensíveis à luz, gravadores de som síncrono – afetaram diretamente o modo de fazer documentários a partir da década de 1950, promovendo o surgimento do cinema direto americano, que contribuiu para uma imersão aguda na realidade, e do cinema verdade francês, que explorou as relações de troca e o jogo cênico entre sujeito e objeto.

As relações entre o eu e o outro tornam-se absolutamente complexas nos documentários domésticos, em que não existe imparcialidade viável entre as partes. Os papéis (sujeito e objeto) são, frequentemente, invertidos, e as entrevistas, quando ocorrem, sempre ganham um tom de conversa entre pessoas que compartilham alguma intimidade. O documentário em primeira pessoa traduz semioticamente o envolvimento emocional entre os pares, como vimos na obra japonesa *Gokushiteki erosu: Renka*, 1974, em que Kazuo Hara perde o foco durante a filmagem do parto do bebê de Takeda, sua ex-mulher, ou quando escutamos o áudio do choro do diretor, que estava fora de campo visual durante a entrevista com a mesma Takeda. Podemos perceber a expressão plástica da subjetividade também com Caouette, em *Tarnation*, pelas representações anamórficas que o artista faz de seus parentes. De modo análogo, em *Férias Prolongadas*, as longas panorâmicas de Der Keuken refletem seu estado de espírito: um sujeito que, com vagar, despede-se do mundo.

Verificamos igualmente que a inscrição da primeira pessoa no documentário se manifesta com o uso da câmera subjetiva, que assume o ponto de vista do personagem (nos casos analisados, personagem e diretor coincidem), este recurso foi usado, por exemplo, por Der Keuken, em *Férias Prolongadas*; com a locução do diretor (voz over) em primeira pessoa, como faz Hara, em *Gokushiteki erosu: Renka*, 1974; ou com texto escritos em primeira pessoa, que aparecem pelo uso de caracteres (*Tarnation*) ou pela reprodução da caligrafia do artista (Sadie Bening e Su Friedrich). As três obras analisadas nesta pesquisa lançam mão de mais de somente um desses recursos para traduzir o “eu”.

Sabemos que estamos imersos em uma sociedade fluida, híbrida, que vive um processo de mestiçagem semelhante ao das sociedades latinas, constituídas à maneira de um mosaico, mesclando elementos distintos, gerando um caleidoscópio multicultural, como diz Amálio Pinheiro. No campo do audiovisual, vivemos um semelhante e profícuo processo de hibridização, com o cruzamento constante de códigos semióticos. Entendemos que o documentário em primeira pessoa abarca essa intertextualidade e, por isso, também podemos caracterizar tais obras como ensaios audiovisuais. Mas não acreditamos ser relevante, aqui, a categorização de cada obra como documentário, ficção, ensaio audiovisual, vídeo-diário, arte visual,

etc. Observamos que, hoje, uma mesma obra é exibida em salas de cinema, em galerias de artes visuais, no circuito dos festivais de documentário ou pode ser acessada pela *internet*. Neste processo de pesquisa, que incluiu a análise e o mapeamento de obras, percebermos que o conceito de realidade abarca tanto o mundo exterior, quanto o mundo íntimo do sujeito, e que existem diversas maneiras de representação do real: naturalista, expressionista, impressionista, conceitual, etc. Picasso falava que não pintava o que via, mas o que pensava. Os retratos feitos por Picasso, assim como os documentários em primeira pessoa discutidos nesta dissertação refletem isto: uma livre interpretação do artista e não uma cópia do real.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAS, Kiarostammi. **Abbas Kiarostammi**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- AZZI, Francesca. **Território Impuro**. In: Machado, Arlindo (org.) Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATTOCOCK, Gregory (org.) **New Artists Video: a Critical Anthology**. New York: Dutton, 1978.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-Imagens**. Campinas: Papirus, 1997.
- BELLOUR, Raymond. "Elogio em Si menor: o sujeito torna-se lugar de passagem e cristalização de uma enciclopedia do mundo". In: Cesar Filho, Francisco e Sampaio, Rafael (orgs). **Chris Marker: bricoleur multimídia**. São Paulo: CCB, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostammi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro**. In: Mourão, Mara; Labaki, Amir (orgs). O cinema do real. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BECKER, Ernest. **A Negação da Morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.
- BURGESS, Jean e GREEN, Joshua. **Youtube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. São Paulo: Aleph, 2009.
- CAGLE, Chris. "Imagining the Queer South: Southern Lesbian and Gay Documentary". In: Holmlund, Chris; Fuchs, Cynthia. **Between the sheets, in the streets: Queer, Lesbian, Gay Documentary**. USA: University of Minnesota, 1997.
- CHARNEY, Leo. "Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade". In: Charney, Leo e Schwartz, Vanessa (orgs). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- CITON, Michelle. **Home Movies and Other Necessary Fictions**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.
- DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- GRUZINSKI, Serge. **O pensamento mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HALL, Stuart. "Codificação/Decodificação". In: **Da Diáspora Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- LABAKI, Amir. **É tudo cinema: 15 anos de É tudo verdade**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- LA FERLA, Jorge (org.) **Historia Crítica del Video Argentino**. Argentina. Fundación Eduardo F. Constantini y Fundación Telefónica, 2008.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 1994.
- LINS, Consuelo. "O documentário entre a carta e o ensaio fílmico". In: Cesar Filho, Francisco e Sampaio, Rafael (orgs). **Chris Marker: bricoleur multimídia**. São Paulo: CCB, 2009.
- LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera I**. Madri: Ediciones Cátedra, S.A, 1996.
- MACDOUGALL, David. **Transcultural Cinema**. USA: Princeton University Press, 1998.
- MACHADO, Arlindo. O filme ensaio. In: Cesar Filho, Francisco e Sampaio, Rafael (orgs) **Chris Marker: bricoleur multimídia**. São Paulo: CCB, 2009.
- MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela- modos de enunciação no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema e pós-cinema**. Campinas: Papyrus, 1997
- MACHADO, Arlindo (org.) **Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MACHADO, Arlindo. "Uma experiência radical de videoarte". In: Costa, Helouise. **Sem medo da vertigem**. São Paulo: Paço das Artes, 1997.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é a morte**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo: Edusp, 1969.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MCLUHAN, Marshall. **O meio é a mensagem**. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- MCLUHAN, Marshal. **Mcluhan por Mcluhan: conferências e entrevistas** (org. Stephanie Mcluhan e David Staines). Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

- MELLO, Christine. **Extremidades do video**. São Paulo: Senac, 2008.
- MELLO, Christine. **Arte nas Extremidades**. In: Machado, Arlindo (org.) Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: **Para navegar o século XXI** (org. Francisco Menezes Martins e Juremir Machado da Silva). Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MOURÃO, Maria Dora. “ Apresentação”. In: Cesar Filho, Francisco e Sampaio, Rafael (orgs). **Chris Marker: bricoleur multimídia**. São Paulo: CCBB, 2009.
- NAGIB, Lúcia. **Teoria Experimental do realismo corpóreo baseada nos filmes de Nagisa Oshima e da nouvelle vague japonesa**. In: Leituras do sexo. Greiner, Christine e Amorim, Cláudia. São Paulo: Annablume, 2006.
- NICHOLS, Bill. **Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture**. USA: Indiana University, 1994 .
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- NICHOLS, Bill. **Representing Reality**. USA: Indiana University, 1991.
- NORNES, Abé Mark. “Private Reality: Hara Kazuo’s Films”. In: Margulies, Ivone (org). **Rites of Realism: Essays on Corporeal Cinema**. UK: Duke Press, 2003.
- PEARCE, Gail; MACLAUGHLIN, Cahal. **Truth or dare. Art and Documentary**. USA: Intellect Books, 2007.
- PINHEIRO, Amálio. “O texto em expansão: crônica jornalística e paisagem cultural na América Latina”. In: **O meio é a mestiçagem**. PINHEIRO, Amálio (org.). São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.
- RABINGER, Michael. **Directing the documentary**. UK: Oxford: Elsevier, 2004.
- RABINGER, Michael. “Uma conversa com professores e alunos sobre a realização de documentários”. In: Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RENOV, Michael. **The subject of documentary**. USA: University of Minnesota Press, 2004.

- ROTH, Laurent. "A câmera DV: um órgão de um corpo em mutação". In: Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RUSSEL, Catherine. **Experimental Ethnography: the work of film in the age of video**. UK: Duke Press University, 1999.
- SALLES, Cecília. **Gesto inacabado**. São Paulo: Annablume, 2009.
- SALLES, Cecília. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SALLES, João Moreira. "A dificuldade do documentário". In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005.
- SCHEFER, Raquel. Vi-deo memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos. In: La Ferla, Jorge (org.), **Historia Crítica del Video Argentino**. Argentina: Fundación Eduardo F. Constantini y Fundación Telefónica, 2008.
- SHAW, Jeffrey ; WEIBEL, Peter (orgs). **Future Cinema**. London: MIT, 2003.
- SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho. Uma teoria da comunicação linear e em rede**. Editora Vozes Ltda. Petrópolis, RJ, 2002.
- STANDISH, Isolde. **Politics, Porn, and Protest: Japanese Avant-Garde Cinema in the 1960s and 1970s**. USA: Continuum Publishing Corporation, 2011.
- STOK, Danuzia. **Kieslowski on Kieslowski**. Londres: Faber and Faber, 1993.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- VOGUEL, Amos. **Film as a Subversive Art**. USA: C.T. Editions, 2005.
- WINSTON, Brian. "A maldição do 'jornalístico' na era digital. In: Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SITES CONSULTADOS

<http://www.vdb.org/> acessado a 08/06/2010

<http://www.mnemocine.art.br> acessado a 20/06/2010

<http://www.videobrasil.org.br> acessado a 23/06/2010

<http://www.imdb.com/> acessado a 11/06/2010

<http://www.ubu.com> acessado a 16/07/2010

<http://www.eai.org> acessado a 16/07/2010

<http://alanberliner.com/> acessado a 13/09/2010

<http://www.itaucultural.org.br/> acessado a 23/09/2010

<http://jonasmekasfilms.com/diary/> acessado a 01/10/2010

<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/home.php> acessado a 23/09/2010

<http://www.docurama.com/> acessado a 18/10/2010

<http://www.visibleevidence.org/> acessado a 27/10/2010

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-bruno-latour/>, acessado em 19/09/11

http://www.ubu.com/film/goldin_life.html acessado a 12/11/2010

http://en.wikipedia.org/wiki/Tarnation_%28film%29; acessado em 18/11/10

<http://www.marshallmcluhan.com/main.html>, acessado em 24/09/2010

<http://videarte.wordpress.com/historia-da-video-arte/> acessado a 28/11/2010

<http://www.contracampo.com.br/64/tarnationruy.htm>; acessado em 03/12/10

http://www.ubu.com/film/hatoum_measures.html. acessado a 18/09/2011

<http://www.eai.org/index.htm> acessado a 27/10/2011

<http://www.cinedoc.org/> acessado a 03/11/2011

<http://www.storycenter.org>, acessado em 17/11/2011

<http://animatedminds.com/>, acessado em 19/01/2012

<http://www.sufriedrich.com/content.php?sec=films> acssado a 21/01/2012

<http://www.jayrosenblattfilms.com>, acessado em 04/02/2012

<http://www.youtube.com/watch?v=uoCMJhqRWK4>, acessado em 04/02/2012

<http://www2.uol.com.br/filmememoria/txt-opovo.htm>, acessado em 21/02/2102

<http://www.dartmouth.edu/~jruoff/Articles/HaraInterview.htm> , acessado a 08/03/2012

<http://www.youtube.com/watch?v=NQpHyR96Sk&list=PL556BBD47EA7613DE>

acessado a 14/03/2012

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Okinawa> acessado a 12/03/2012

<http://www.itsalltrue.com.br/2012b/index.asp> acessado a 21/03/2012

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Okinawa> acessado a 23/03/2012

<http://www.vittheque.com/Fichetitre/tabid/190/language/en-us/Default.aspx?id=462>

acessado a 03/04/2012

<http://www.wmm.com/filmcatalog/makers/fm357.shtml> acessado a 04/04/2012

<http://www.shantithakur.com> acessado a 16/04/2012

ANEXO

Elencaremos, abaixo, outros exemplos de relatos íntimos em primeira pessoa no audiovisual que não foram citados no corpo do texto.

- *Autoportrait* (1930). Man Ray
- *Walden (Diaries, notes and sketches)* (1969). Jonas Mekas
- *The mom's tapes* (1974). Ilene Segalove
- *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978). Alain Cavalier
- *Um filme para Nick* (1979). Wim Wenders
- *Daughter Rite* (1980). Michell Citron
- *Self Portrait* (1980). Jonas Mekas
- *My father sold studebakers* (1983). Skip Sweeney
- *First person plural* (1988). Lyam Hershman's
- *A Place Called Home* (1998). Persheng Sadegh-Vaziri
- *Me and my Rubyfruit* (1989). Sadie Benning
- *If every girl had a diary* (1990). Sadie Benning
- *The audition* (1990). Anna Champion
- *History and memory* (1991). ReaTajiri
- *The passing* (1991). Bill Viola
- *The body beautiful* (1991). Ngozi Onwurah
- *Seams* (1993). Karim Ainouz
- *Nobody's business* (1996). Alan Berliner
- *The family album* (1998). Alan Berliner
- *Carlos Nader* (1998). Carlos Nader
- *Imágenes de la Ausencia* (1999). German Kral
- *Seven Hours to Burn* (1999). Shanti Thakur
- *Buenos Aires-Meine Geschichte (Imágenes de la Ausencia)* (1999) German Kral

- *Zuklon Portrait* (2000). Elida Schogt
- *Producto de una ausencia* (2001). Lorena Salome
- *The odds of recovery* (2002). Su Friedrich
- *Un'ora sola ti vorrei* (2002). Alina Marazzi
- *Person* (2003). Marina Person
- *Los rubios* (2003). Albertina Carri
- *I Used to Be a Filmmaker* (2003). Jay Rosenblatt
- *Phantom Limb* (2005). Jay Rosenblatt
- *Le Filmeur* (2005). Alain Cavalier
- *Sweetheart: Storie(s) about accidents of Love* (2006). Gustavo Galuppo
- *Fotografias* (2007). Andrés Di Tella
- *Esplin o errar o sin embargo* (2007). Hernan Khouirian
- *Elle s'appelle Sabine* (2007). Sandrine Bonnaire
- *Histórias Cruzadas* (2008). Alice de Andrade
- *Beginning Filmmaking* (2008). Jay Rosenblatt
- *Picture me: a model's diary* (2009). Ole Schell e Sara Ziff
- *Irène* (2009). Alain Cavalier
- *Diário de uma busca* (2010). Flávia de Castro
- *O deus no arroz doce* (2011). Enrique Diaz