



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
DOUTORADO EM SOCIOLOGIA

EDVALDO SIQUEIRA ALBUQUERQUE

PROCUREI EM MIM MESMO:

Subjetividade, perdas e rituais no documentário contemporâneo brasileiro

FORTALEZA

2019

EDVALDO SIQUEIRA ALBUQUERQUE

PROCUREI EM MIM MESMO:

Subjetividade, perdas e rituais no documentário contemporâneo brasileiro

Tese apresentada à Banca Examinadora do Curso de Doutorado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Glória Maria Santos Diógenes

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A299p Albuquerque, Edvaldo Siqueira.

Procurei em mim mesmo : Subjetividade, perdas e rituais no documentário contemporâneo brasileiro / Edvaldo Siqueira Albuquerque. – 2019.
232 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2019.

Orientação: Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Dógenes.

1. Subjetividade. 2. Documentário autobiográfico. 3. Auto ficções. 4. Rituais sociais. 5. Performance. I. Título.

CDD 301

EDVALDO SIQUEIRA ALBUQUERQUE

PROCUREI EM MIM MESMO:

Subjetividade, perdas e rituais no documentário contemporâneo brasileiro

Tese apresentada à Banca Examinadora do Curso de Doutorado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Aprovada em __/__/____.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes - Orientadora
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Joceny Pinheiro
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira - UNILAB

Prof. Dr. Roberto Marques
Universidade Federal do Cariri

Profa. Dra. Eliane Diógenes
Universidade de Fortaleza - UNIFOR

Dedico este trabalho a meu pai *Dudo*,
que se foi poucos meses de vê-lo pronto.
E à minha mãe e meus irmãos, Leila e Vé,
que ficaram até aqui comigo,
suados de saudade dele.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, José Teixeira de Albuquerque (o Dudo), à minha mãe, Maria de Nazaré Siqueira Albuquerque (a Nazinha), que são como dois cajados nesta caminhada. À Leila e ao Everaldo, irmãos indissolúveis.

À professora orientadora Glória Diógenes, a quem acompanho com admiração há muitos anos, por tantas aventuras dentro e fora da academia. Sou muito grato pela compreensão nos momentos mais agudos, a leveza nos momentos decisivos e, sobretudo, a liberdade de escolha nos momentos de indecisão. Sem ela, esse caminho pedregoso não seria vencido.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, pela rica troca de conhecimentos, por favorecer a pesquisa e abrir-se ao estudo das imagens. Aos professores incríveis com quem tive sorte de estudar – Glória, Albinha, Irllys, César, Léa, Léo, entre tantos.

À turma de 2015, com a qual convivo até hoje, que não podia ser melhor. Acompanho suas trajetórias e torço por todos eles. Sandra, Marco Aurélio, Virzangela, Fátima, Marcelle, Márcio, Ismênia, Hayeska, Raphael, Diogo e Renê.

À Profa. Irllys Barreira, pelas ricas contribuições na qualificação, como também à Profa. Joceny Pinheiro, autoridade em minha área de estudos, por favorecer o rico compartilhamento de conhecimentos.

Ao Prof. Alexandre Flemming Câmara Vale, que tornou-se amigo muito próximo no início desse percurso, com quem tenho grande afinidade e pude dividir uma rica experiência etnográfica no Poço da Draga. Tenho muita gratidão pelos primeiros tempos desta tese.

Ao João Moreira Salles, interlocutor privilegiado nesta investigação, de presença melíflua, alguém a quem devo muitas das reflexões acerca do meu objeto de estudo, bem como, agradeço pela generosidade de ouvir-me.

À Universidade de Fortaleza e ao curso de Cinema e Audiovisual, dos quais faço parte há uma década, pelo ambiente estimulante de seu campus e os amigos professores que neles dividem comigo um espaço de estudo do audiovisual. À Bete Jaguaribe, Glauber Filho, Ana Quezado, Simone Lima, Aíla Sampaio, Marcelo Muller, Henrique Codato, professores e também amigos. E mais, ao Tarcísio Pequeno, pelos anos de trabalho na FUNCAP. E ao Élcio Batista, que muitas vezes me ajudou nesse estudo.

À comunidade do Poço da Draga, uma periferia no centro da cidade, que há mais de vinte anos me proporcionou tomar contato com jovens realizadores audiovisuais. Em especial ao Álvaro Graça Junior, o Alvim.

Às ONGs por onde passei - Aldeia, Encine, TV Janela, IRIS, Instituto da Cidade, Fábrica, Alpendre, que me ensinaram muito, muito mesmo, sobre os desafios da imagem.

Aos ensinamentos de autores, como: Kierkegaard, Sartre, Kafka, Nietzsche, Spinoza, Borges, Heidegger, Foucault, Derrida, Goffman, Elias, Becker, Campbell, e, sobretudo, Walter Benjamin.

RESUMO

Esta investigação se dá em torno de um tipo muito específico de filme: o documentário em primeira pessoa. Constituído como um tipo de filme que emula a longa trajetória objetiva, circunscrevemo-lo em relação à produção brasileira contemporânea, em que se observa que a produção e a recepção de narrativas centradas no próprio sujeito que filma e é filmado, tem se intensificado no país. Este tipo documentário tem sido percebido como uma obra incontornável, que nenhum outro cineasta poderia fazer, senão, o próprio autor-ator da história. Como têm feita relativamente recente (anos 90 em diante), vemos autores buscando identificá-la por designações diversas, como “filme confessional”, “ensaio em primeira pessoa”, “diário íntimo”, “narrativa do eu”, “o dono da voz”, “documentário subjetivo”, “escuta de si”, “auto etnografia”, etc. Tantas nomenclaturas ainda imprecisas denotam que este objeto se situa em terreno maleável, de fronteiras turvas, obscuras. Refletir sobre a imbricação entre sujeito e objeto do documentário é pensar sobre o que são as imagens destes indivíduos (e o que podem estar nos dizendo) e que lugar estas ocupam no contexto contemporâneo. Metodologicamente, pelo documentário contemporâneo brasileiro, procedemos análise da experiência de “documentaristas do eu”, questionando como este tipo de filme pode transformar a subjetivação do cineasta, tradicionalmente colocado como fora da cena. Mediante análise do uso dessas imagens na construção de novas narrativas sobre o sujeito, busquei compreender os novos contornos de subjetivação, considerando elementos que permeiam dramas particulares e sociais e uma ficcionalização do real. Tomando aspectos da subjetivação do indivíduo como pesquisador de si, passando pela micropolítica das ações do sujeito no campo, acabo por desembocar no terreno das auto representações, tendo em vista que, justaposto a isto, da minúcia do olhar de quem conhece de perto uma história, brotam personagens novos no cinema, como atores de si, que dizem sobre seus microcosmos e tragicidades (perdas, ausências e dramas sociais) e, de como tudo isso convoca a rituais e mitos da performatividade que assemelham os sujeitos do documentário a personagens de ficção.

Palavras-chave: Subjetividade. Documentário autobiográfico. Auto ficções. Rituais sociais. Performance.

ABSTRACT

This research revolves around a very specific type of film: the first-person documentary. It is circumscribed with contemporary Brazilian production, in which the production and the reception of particular narratives filmed by and filming the subject themselves have intensified in the country. Unlike the upsurge of selfies in social networks, this documentary type is perceived here as an ineluctable work that no other filmmaker could make, except the actual author-actor of the story. Since the 1990s, authors are still groping in an effort to identify this cinematographic experience of self-representation through various designations such as "confessional film", "first-person essay", "intimate diary", "narrative of the self", "the owner of the voice", "subjective documentary", "self-listening", and "autoethnography", among many other imprecise nomenclatures. This indicates that this object is still located on malleable terrain, with little-known, murky or obscure borders. However, given the intensification of public interest in these experiences of new characters in cinema, concretely, there is justification in considering it a type of film that seeks new forms of existence of the aesthetic experience by optical media, common to both art and anthropology. This experience emulates a long objective tradition, based on knowledge about the other - alterity (both cinematographic and anthropological) through the insertion of the subject who films the film itself, interposing one on the other. Reflecting on such an imbrication involves thinking about what images are (and what they may be telling us) and what place they occupy in the contemporary context. Methodologically, through the images of the contemporary Brazilian documentary, we proceeded to analyze the experience of documentary filmmakers of the self, questioning how this type of film can transform the subjectivation of the filmmaker, traditionally placed outside the scene. By analyzing the use of these images in the construction of new narratives about the subject, this study seeks to understand the new contours of subjectivation, considering elements that permeate private and social dramas and a fictionalization of the real. Starting with aspects of the subjectivation of the individual as a researcher of the self and passing through the micropolitics of the subject's actions in the field, we reach the terrain of self-representation. Considering that, juxtaposed to this, the minutia of the gaze of those who know a story intimately, new characters appear in the cinema, performing as themselves, who relate their microcosms and tragedies (conflicts, losses, absences

and social dramas), and how all this summons the rituals and myths of performativity where the subjects of the documentary resemble fictional characters.

Keywords: Subjectivity. Autobiographical documentary. Self-fiction. Social rituals. Performance.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-------------|---|----|
| Figura I | Salvador Dalí – “Dalí de Trás Pintando Gala de Trás Eternizada por Seis Córneas Virtuais Provisoriamente Refletidas por Seis Espelhos Reais” – 1973 – óleo sobre tela – 60,5 x 60,5 cm - Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres | 13 |
| Figura II | Nanook do Norte, o esquimó. Imagem retirada de box DVD “Le geste cinematographique – Robert Flaherty” - Editions Montparnasse | 37 |
| Figura III | <i>L'Arrivée d'un train à La Ciotat</i> (A chegada do trem na estação), tida como uma das primeiras imagens em movimento produzidas pelos irmãos Lumière | 50 |
| Figura IV | <i>La Sortie de l'usine Lumière à Lyon</i> (A saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon), filme de 45”, exibido em 1895, dentre os filmes primordiais dos irmãos Lumière | 52 |
| Figura V | Major Luiz Thomaz Reis e os Bororo, um dos primeiros registros no Brasil | 55 |
| Figura VI | Dziga Vertov e o Kino Pravda “... Eu sou o cine-olho. Eu crio um homem mais perfeito que Adão. Eu crio milhares de pessoas diferentes a partir de esboços e de esquemas previamente concebidos.” | 61 |
| Figura VII | Dziga Vertov inclui o homem-câmera dentro do filme “O homem e a câmara” | 64 |
| Figura VIII | Em Lascaux, homens pintavam suas caçadas de, aparentemente, cervos | 66 |
| Figura IX | Robert Drew, precursor do Cinema Direto americano, manipula um equipamento de “som direto”, que podia captar o som sincronizado | 69 |
| Figura X | Jean Rouch em <i>Eu, um negro</i> , literalmente dando voz ao ator social. | 71 |
| Figura XI | Foto de “Crônica de um verão”, filme que inaugura o Cinema Verité, em que seus autores (Jean Rouch e Edgar Morin) aparecem em cena discutindo o método de filmagem | 75 |

| | | |
|--------------|---|-----|
| Figura XII | Malinowski em campo, entre nativos | 87 |
| Figura XIII | “Santiago” - personagem do filme dirigido por João Moreira Salles | 89 |
| Figura XIV | Em Santiago, este é um dos dois únicos momentos em que o realizador aparece em cena | 97 |
| Figura XV | Em Santiago, o cineasta retorna à casa onde morou | 105 |
| Figura XVI | Corredor da “Casa da Gávea”, hoje sede do Instituto Moreira Salles, RJ | 108 |
| Figura XVII | Petra Costa em <i>Elena</i> , filme sobre sua irmã | 114 |
| Figura XVIII | A própria diretora se permite filmar mergulhada, dissolvida na água | 121 |
| Figura XIX | Placa de pedra em rua de Paris, contendo frase célebre de Camille Claudel | 124 |
| Figura XX | Carlos Henrique Escobar em <i>Os dias com ele</i> | 132 |
| Figura XXI | Pai e Filha | 135 |
| Figura XXII | Arthur Leite olha para a estrada de Quixeré, seu lugar. Imagem do filme “Abissal” | 138 |
| Figura XXIII | Fotograma de <i>Eu, luto</i> , de Daniela Previtiera | 140 |
| Figura XXIV | Norman Rockwell - Triple Self-Portrait, 1960 - óleo sobre tela e Ilustração da capa para The Saturday Evening Post, 13 de fevereiro de 1960 – 113 x 88,3 cm - Norman Rockwell Museum, Stockbridge, MA, USA. | 145 |
| Figura XXV | A China de 1966 em <i>No intenso agora</i> | 164 |
| Figura XXVI | A França de 1968 em <i>No intenso agora</i> | 166 |
| Figura XXVII | Obra <i>A chave dos sonhos</i> , de René Magritte | 206 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 14 |
| 2 CONTEXTO SÓCIO HISTÓRICO DA OBJETIVAÇÃO | 38 |
| 2.1 A entrada da subjetividade no documentário | 64 |
| 2.2 Jean Rouch e o eu substantivo | 72 |
| 3 SANTIAGO E O SUBJETIVO NO BRASIL | 90 |
| 3.1 <i>Habitus</i> de luto | 92 |
| 3.2. O eterno retorno do documentarista | 104 |
| 4 ELENA E A PÉROLA | 115 |
| 4.1 Petra e a perda | 118 |
| 4.2 O ritual de retorno | 126 |
| 5 OS DIAS COM ELE | 130 |
| 5.1 A casa, a perda da memória, a imagem que falta | 133 |
| 5.2 Filmes universitários - histórias de perdas | 136 |
| 6 SUBJETIVO, REPRESENTAÇÃO E AUTOFICÇÃO | 146 |
| 6.1 Documentário subjetivo e representação | 150 |
| 6.2 Subjetividade, política e autoficções | 161 |
| 6.3 Auto ficções, rituais e performances no subjetivo | 178 |
| 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 215 |
| REFERÊNCIAS | 219 |
| ANEXOS | 229 |



Figura I: Salvador Dalí – “Dali de Trás Pintando Gala de Trás Eternizada por Seis Córneas Virtuais Provisoriamente Refletidas por Seis Espelhos Reais” – 1973 – óleo sobre tela – 60,5 x 60,5 cm - Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres. Reprodução

1 INTRODUÇÃO

Há que substituir o não sujeito pelo status de sujeito, definido pela plenitude da relação de si para consigo.

Michel Foucault, A hermenêutica do sujeito.

Quando na aurora dos anos 1960, Jean Rouch e Edgar Morin assombraram o ambiente do documentário ao aparecerem com um tipo de filme que chamaram de *Etnoficção*, já havia uma tradição considerável nessa área fílmica esperando ser contraposta. A maior parte dessa tradição era defendida por cineastas sob premissa um tanto ingênua. Cristalizava a ideia de que todo filme documentário era resultado de um ponto de vista de alguém sobre algo que não está nele, sujeito que documenta, mas no outro, no social, na alteridade – o objeto.

No âmbito disto que não é sujeito, é objeto, se impôs uma corrente da tradição, que deu origem ao modelo clássico de documentário. Nele, o grande desafio do sujeito documentarista era o de, por meio da objetividade (sujeito documentarista e o objeto documentável), ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro. Assim foi como se deu o broto desta tipologia cinematográfica que fez a imagem se mover desde o pré cinema. E se estabelece aqui como um dos componentes de nossa problemática nessa investigação – a negação da subjetividade –, em que, assim como em todo o trabalho, tomamos as imagens do filme documentário como campo de pesquisa. Esta problemática do campo cinematográfico é muito próxima da que viveu a antropologia, por notar que toda escrita de campo é também autobiográfica. Devido a tal similaridade, de forma muito recorrente, os comentários tecidos acerca dos filmes analisados aqui encontrarão conformidade com o objeto antropológico, ou seja, trataremos de discutir filme e antropologia.

Inicialmente, falaremos aqui de um tipo muito específico de documentário, aquele identificado por teóricos, como Bill Nichols, como do tipo objetivo, que tem leis e lógica próprias, baseadas na observação da alteridade. Dentro desse campo onde habitam os documentaristas da tradição objetiva formou-se um conjunto de relações e disposições, nas quais se desenvolveram práticas tornadas comuns a muitas vozes. Para nós aqui interessa pesquisar e expor sobre pelo menos uma

lógica que toca essa produção montada por uma corrente objetivista¹, em que o indivíduo documentarista é desabrigado de sua subjetividade – isso que se dará no primeiro capítulo. Mais adiante, nos capítulos seguintes, nos desmembramos da abordagem da objetivo para dedicarmos todo o restante desses estudos à subjetividade, naquilo o que chamaremos de “documentário em primeira pessoa”.

Gostaria de sinalizar inicialmente que, por tratarmos especificamente de filme documentários, ao seguirmos os passos dos que palmilharam o terreno que pertence à arte fílmica, muitas vezes nossa análise resvala em uma possível oposição às lentes que servem de parâmetro para os analistas da sociologia. E isto pode ficar explícito em alguma forma de análise das imagens demonstradas adiante nesse estudo, porquanto as obras analisadas são integrantes de um domínio do campo da arte, em que, muitas vezes, se operam conceitos que têm sido renovados em outros campos, como na antropologia. Temos consciência disso, que esta investigação tateia um terreno que é tanto semelhante como divergente dos parâmetros científicos. Sendo assim, maleabilizar alguns conceitos tidos como irrefutáveis por algum dos campos, o artístico e o científico, é um ato desejável aqui.

Ainda que haja este estarte em que a dualidade conceitual seja observada, e portanto, desperte nossa atenção para os desdobramentos que um conflito entre conceitos possa originar, nos parece ser pertinente empregar categorias conceituais do pensamento de Pierre Bourdieu² (2004), onde a dualidade se encontra. Através dos conceitos de *habitus* e campos, os paralelos se unem: “o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência” (BOURDIEU, op. cit., p. 20).

Numa genealogia do filme documentário, se atenta que o sujeito que filma

1

Na constituição histórica do gênero documentário, o sujeito documentarista esteve escondido da audiência por décadas. Desde os primórdios, o objeto do documentário passou a ser mais perseguido por cineastas, daí porque se identifica uma corrente objetivista – a dos primeiros tempos. Seja pela busca de populações tradicionais, comunidades rurais e distantes dos grandes centros ou por personagens típicos, um outro diverso na alteridade tem sido fetichizado na tradição do documentário clássico.

² *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico* / Pierre Bourdieu; texto revisto pelo autor com colaboração de Patrick Champagne e Etienne Landais. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

sempre precisou esvaziar-se de si, esquecer mesmo que existisse, dentro ou fora do enquadramento, condenado a viver escondido de si e do espectador. Foi levado a omitir sobre si mesmo. Nos pactos invisíveis entre o indivíduo e o social, o homem que filma ficou como um rejeitado ao fim da fila, velado por trás dos filmes que fizesse. Partimos, portanto, dessa constatação histórica no campo da arte cinematográfica. Embora se saiba que todo filme é o imã que aproxima o mundo do olhar de alguém, e que, como nos lembra Jean-Louis Comolli (2008), “não se filma sem amor, sem desejo, sem inconsciente, sem corpo, mas também não se filma sem consciência, sem moral, sem cálculo, sem gostos e desgostos” (COMOLLI, op. cit., p. 129), a subjetividade foi hostilizada pela tradição.

Desde os primórdios do gênero, formou-se na cadeia produtiva do cinema uma ideia de que o filme documentário deveria sempre perseguir outra coisa divergente de si. Fosse o outro um alguém, um indivíduo de uma comunidade (como em *Nanook do Norte*, *O Esquimó*, do americano Robert Flaherty), a pesca do arenque nos mares do Norte (como em *Drifters*, de John Grierson, fundador da escola Britânica de documentário), o congresso de um partido político (como o fez Leni Riefenstahl sobre o partido nazista em *Triunfo da Vontade*) ou o dia-a-dia de um presidente em seu gabinete (como o de J.F. Kennedy, documentado pelo americano Robert Drew em *Crise*).

Em meio à massa de filmes documentais realizados entre as Grandes Guerras, talvez por necessidade de afirmarem-se na cultura do alvoreço do pós moderno, num momento de esfacelamento das coisas cristalizadas nas meta narrativas, Estado e instituições privadas reconheceram a potência do filme documentário, passando a investir nele. Esses entes cresceram os olhos para o filme, tornando-se presentes desde sua gênese. De tal conformação, acabaram pontuando como proeminentes produtores deste gênero cinematográfico, chegando a ditar padrões por décadas. Ambos se erguem como os principais entes produtores deste tipo de filme, seja nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França e na Alemanha, de onde brotam os vértices do embrião do documentário. De resto, praticamente o mundo todo acompanhou esse modelo. As estruturas de poder se apoderaram desse tipo de narrativa por tempos, gerindo seus dogmas e formando

súditos à padronização de um modelo que alguns autores costumam referir-se como modelo objetivo (justamente por tomarem o tema por objeto).

Embora haja hipótese bem plausível de que o cinema nasceu documental, para depois tornar-se ficcional, o documentário tal qual nós o conhecemos hoje, tem sido percebido como um bem cultural do campo fílmico, ao qual se servem, tanto o cinema, como a televisão. Considerado “primo pobre” do cinema por alguns autores, tem pouca visibilidade e pequeno destaque na cadeia produtiva do cinema convencional. Tendo em vista que a sala escura se fecha para este tipo de filme – por variados motivos –, outros meios de produção e reprodução de filmes baseados em histórias que tomam como base “o real” (para além do que isto pode significar), o utilizam como laboratório de entrada para a ficção. Esse laboratório que favorece o experimental responde a uma demanda considerável de inovações na linguagem audiovisual, estas que contribuem e repercutem de forma decisiva na constituição histórica do universo do audiovisual – não mais apenas cinematográfico. Porém, mesmo diante do reconhecimento do valor do cinema documentário e do constante aumento da produção, o que, aliado a outros fatores³, ainda há quem o veja por velhas lentes. Ainda encontramos documentaristas e instituições de produção que pensam o documentário segundo parâmetros reduzidos de uma velha fórmula objetivista.

Em virtude desse fato, a geração que pretendia chegar à posteridade através desse molde da alteridade, fossilizava, em dois tempos, tanto autor, como recepção. A lógica da tradição documental recomendava que permanecesse o sujeito, inerte e mudo, enquanto autor das peças. Este não devia dar sinais ao espectador de que estivesse dentro do filme, tampouco comentava sobre sua própria obra. Se contrariasse isso, desvelaria um segredo escondido a sete chaves: a câmera não filmava só. A ideia de procurar lá fora a razão de sua existência apartou

³ No livro *Documentário e mercado no Brasil*, Teresa Noll Trindade (2014) argumenta: Nos últimos anos, também é visível uma revalorização do documentário brasileiro, e são múltiplas as razões para tal fato. Mudanças estruturais favorecem o aumento da produção nacional desse tipo de filme, dentre as quais podemos citar o barateamento – por conta das tecnologias digitais – dos custos de produção, distribuição e exibição, e a criação e proliferação de festivais e editais de financiamento para a área. Ao lado desses fatores, houve também um crescimento da produção intelectual e da crítica em torno do documentário, envolvendo desde publicações destinadas a ele até a criação de cursos de graduação e de pós-graduação, o que também veio a potencializar a reflexão sobre o atual “estado da arte” do documentário.

o homem de seu aparato, a imagem.

É como se o silêncio do eu habitasse a casa do documentário, morasse no quarto dos fundos. A prática de si deveria viver isolada da autoria de quem faz imagens. Esta imposição nunca fora colocada em riste, mas pairava sobre o sono do documentarista. Contudo, esse silenciamento de si não era fruto somente desse tempo. Anos antes, Michel Foucault (2010), ao analisar períodos históricos do desenvolvimento da humanidade, reconhece já nos helenísticos e romanos tal desvio da subjetividade⁴: “Com efeito, somente alguns poucos podiam ter acesso a essa prática de si ou, em todo caso, somente alguns podiam levá-la à sua meta. E a meta da prática de si é o eu” (FOUCAULT, op. cit., p. 114). Conforme observa o autor, somente a religião e a cultura “autorizavam” a entrada do sujeito nessas sociedades estudadas.

Mesmo antes de chegar o período Moderno, os outros geram um modelo de comportamento, que é geralmente passado de uma geração à outra. Mas o crescimento das sociedades em torno das indústrias e a divisão do trabalho passou a pontuar a verticalização desse modelo, dessa vez das instituições do mundo do trabalho ao indivíduo. Também Norbert Elias (1994) atenta para o silenciamento da razão como uma ordem vinda do social em *A sociedade dos indivíduos*, quando reflete:

(...) o avanço da divisão das funções e da civilização, em certos estágios, é crescentemente acompanhado pelo sentimento dos indivíduos de que, para manterem suas posições na rede humana, devem deixar fenecer sua verdadeira natureza. Eles se sentem constantemente impelidos pela estrutura social a violentar sua “verdade interior” (ELIAS, op. cit., p. 33).

Ali onde estou e permaneço, necessito privar-me de me colocar, quase alienar-me de mim. As pessoas, coisas e lugares me servem para contar histórias que eu não vivo, mesmo estando perto delas. Neles, toda a intimidade cede lugar ao

⁴ Em *A Hermenêutica do sujeito*, Michel Foucault (2010) enxerga uma pressão do social sobre o indivíduo nos períodos helenístico e romano, ao citar: “Somente alguns são capazes de si, muito embora a prática de si seja um princípio dirigido a todos. E duas eram as formas de exclusão, de rarefação por assim dizer, relativamente à incondicionalidade do princípio, a saber: ora o pertencimento a um grupo fechado – esse era o caso em geral, dos movimentos religiosos –, ora a capacidade de praticar o otium, a skholé, o ócio cultivado, o que representa uma segregação de tipo mais econômico e social. Em síntese, um fechamento em torno de um grupo religioso ou a segregação pela cultura” (FOUCAULT, op. cit., p. 114).

público. Para quem filma, renunciar a si pode ser, a mais irrealizável de todas as exigências. E, devido a este fato (a quase total ausência da subjetividade), algumas indagações se impuseram a tomar parte do objeto desse estudo:

Onde estava este sujeito que filma e faz asserções sobre tantas coisas do mundo? Se, em certa medida, o indivíduo que pensa e filma o mundo, e que é, portanto, criador do seu próprio mundo (ainda em função dos valores que acumulou), por qual razão esse indivíduo é ocultado em sua subjetividade no documentário clássico? Onde estará o sujeito nestes filmes? A partir de quando o indivíduo passa a reconhecer-se nos filmes que filma?

Esta antiga noção de um documentário como retrato do social que subjaz da “verdade objetiva”, dando primazia à ação e ao movimento, durou até os anos 1960, quando mesmo a comunidade de profissionais de cinema já estava acostumada com esse tipo de abordagem simplória da alteridade. Através de um modelo serial, que não manifesta o sujeito que pensa e fala, o modelo clássico invisibilizava também a explicitação sobre os meios de produção, posto que nenhum equipamento ou método de operação aparecia em cena. Segundo pensa o pesquisador francês Marc Henri Piault⁵ (2001), “a ‘objetividade’ do olhar cinematográfico ficará muito tempo presente como uma reivindicação do cinema documentário e etnográfico, e ela se funda e se reforça sobre a ideia de que o outro mostrado é um objeto” (PIAULT, op. cit., p. 153)⁶.

Massimo Canevacci (1994) nos chama atenção que este modelo objetivo de recusa do sujeito foi montado para servir às classes dominantes, a ponto de em dado momento (provavelmente nos anos 1950) ocorrer um movimento de reivindicação de jovens negros, pela apresentação da diversidade cultural nos Estados Unidos, através de sua auto imagem de contestação da ordem objetiva:

Os *teen-agers* negros querem estar no filme; desejam que os filmes lhes digam respeito e consideram que a importância do papel e do *status* deles na realização do filme consiste na construção do enredo e da história e em serem atores. Eles disputam o papel de ator e quase nunca o de diretor ou de operador que filmam as imagens. Parecem atribuir escassa importância e

⁵ Marc Henry Piault é pesquisador do CNRS – Centre National de Recherche Scientifique –, professor da EHESS – École des Hautes Études en Sciences Sociales, de Paris, França.

⁶ Imagem e memória: ensaios em Antropologia visual / Mauro Guilherme Pinheiro Koury (org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

status a quem dirige o filme (...) Negligenciam, com frequência, a máquina de filmar, esquecendo que, de qualquer modo, alguém tem de fazê-la funcionar (CANEVACCI, op. cit., p.175).

Como bem nota o autor, o filme documentário reserva-se sempre “aos outros”, “o exótico, o remoto, o distante” (CANEVACCI, 1994, p. 175). Vários antecedentes dentro dessa ordem corrente – a objetivação “eles”, a voz *em off*, entrevista com autoridades dos temas, apelo *vocalcêntrico*⁷, entre outros – reduzem a presença do cineasta em seu contato com o mundo, pois que talvez sua indesejável presença pudesse ter um apelo que transformasse em inidônea e contraditória a experiência do viver a interação com o mundo social. Pierre Bourdieu (2012) diz que:

O mundo social está assim povoado de instituições que ninguém concebeu nem quis, cujos 'responsáveis' aparentes não só não sabem dizer – nem mesmo mais tarde graças à ilusão retrospectiva, como se <inventou a fórmula>, - como também se surpreendeu que elas possam existir como existem, tão bem adaptadas a fins nunca formulados expressamente pelos seus fundadores (BOURDIEU, op. cit., p. 93).

De certa forma, pode-se pensar que a presença do espectador também era suprasumida e silenciosa. Nesse sentido, o espectador que poderia ser pensado enquanto audiência que assistia ao que as instituições acreditavam que deveria ser visto. Um filme como esse poderia até encerrar o tema.

Bastou um pinga d'água e em um átimo de tempo os ciclos dessa onda histórica objetiva foram se dissipando, até a água turva da alteridade se acalmar. O rosto de quem mexe a água foi se formando, finalmente refletindo sua ação e seu toque, o que nos causou enorme espanto. A nitidez dessa fisionomia era tamanha a ponto de parecer nos observar. Pois que foi nesse momento que surgiu a ocorrência do súbito, do assombro – mencionado no início dessa tese. A face do documentário surge do ondulado com a cara de quem atirou a pedra no lago e balançou o reflexo da paisagem imóvel. O rosto humano ecoando em imagem era o de Rouch. O espelho do lago era *Crônica de um verão*⁸.

⁷ Na história do documentário, sobretudo, após a aquisição do som ao final dos anos 1930, a voz passou a ocupar um lugar importante na transmissão da narrativa, algo que inexistia no cinema silencioso. O apelo vocalcêntrico ajudou a nutrir a chamada Escola Britânica, dando origem ao modelo de reportagem que hoje ocupa os telejornais televisivos.

⁸ No livreto que acompanha o exemplar do filme em mídia DVD, há um interessante texto escrito por

Jean Rouch e Edgar Morin fundam essa nova forma de fazer documentários neste filme em que principiam discutindo em cena sobre os elementos que ora proponho aqui nessa tese: o documentário, a subjetividade de quem filma, a exposição do método que irão desenvolver para melhor captar as imagens no meio da rua. Nada disso era aceito até esse período.

Este é o primeiro assombro causado pelo *Cinéma Verité* de Rouch: como revelar ao espectador que alguém filma e é filmado? Ainda brotando das ideias de Elias (1994), um respingo de razão que nos confirma a força do assombro:

Do mesmo modo, as ideias, convicções, afetos, necessidades e traços de caráter produzem-se no indivíduo mediante a interação com os outros, como coisas que compõem seu “eu” mais pessoal e nas quais se expressa, justamente por essa razão, a rede de relações de que ele emergiu e na qual penetra. E dessa maneira esse eu, essa “essência” pessoal, forma-se num entrelaçamento contínuo de necessidades, num desejo e realização constantes, numa alternância de dar e receber (ELIAS, op. cit., p. 36).

A imagem exposta do cineasta, bem como de seus artifícios para fazer o filme ainda eram estrangeiros para a comunidade de documentaristas. Ao desvelar os recônditos do filme, suas vísceras ficaram aparentes, permitindo ao espectador dividir com o sujeito que filma, as angústias e as dores do momento de captar imagem e som.

Em analogia com a antropologia, a entrada do sujeito que filma na película tornou-se tão impressionante para o cinema, quanto assombroso foi para os antropólogos, posteriormente, a revelação dos diários de Bronislaw Malinowski⁹ por

Edgar Morin sobre o filme que fizera com Jean Rouch em 1959. O artigo se chama *Crônica de um filme* e começa assim: “em dezembro de 1959, Jean Rouch e eu fomos jurados no primeiro festival internacional do filme etnográfico em Florença. Ao voltar, escrevi um artigo intitulado “Por um novo *cinéma-verité*”, publicado em janeiro de 1960 no jornal *France Observateur* (n.506). Reproduzo-o aqui porque nele estão expressos de maneira clara os motivos pelos quais propus a Jean Rouch fazer um filme na França e não na África. Neste primeiro festival etnográfico e sociológico de Florença, o Festival dei Popoli (Festival dos Povos), tive a impressão de que um novo *cinéma-verité* era possível. Refiro-me ao chamado cinema documentário e não ao cinema de ficção. Sem dúvida, é através de filmes de ficção que o cinema atingiu e continua a atingir suas verdades mais profundas: verdades sobre sentimentos e paixões, verdades sobre necessidades emocionais do espectador. Mas há uma verdade que o cinema de ficção não pode capturar: a autenticidade da vida tal como vivida (p.03 – *Crônica de um verão* - Textos).

⁹ O documentário da chamada tradição, até então desenvolvido, visava esconder-se da subjetividade. Assim como, em analogia, a pesquisa antropológica encontrava-se quando um de seus mais influentes pesquisadores (Malinowski) morreu. Ao lançar um de seus diários postumamente, a viúva do autor deixou transparecer o que sentia alguém que trabalha com material humano, com o outro, a alteridade, “que não simplesmente observa e anota o que vê mas

sua viúva, ainda na mesma década. Como se sabe, depois das revelações de seus diários de campo, evidenciou-se o conflito sobre as teorias e métodos de pesquisa e a experiência vivida no campo, colocando em xeque a ocultação do pesquisador na pesquisa. “Na verdade, até recentemente os antropólogos estiveram ansiosos por manter a autobiografia separada da literatura científica”, diz Johannes Fabian (2013) em *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto* (FABIAN, op. cit., p. 114).

O cinema viveu este mesmo dilema, daí porque aproximaremos estes campos de estudo no interior deste trabalho, recorrendo a autores da imagem e da antropologia. A subjetividade cinematográfica de Rouch nos chega antes mesmo das revelações sobre os diários de Malinowski. Nada mais apropriado tal comparação, visto que Rouch também era um híbrido de antropólogo e cineasta, e associado a Morin, também antropólogo, juntos criaram o embrião de um tipo de filme que hoje consideramos como disparador do processo de reconhecimento da subjetividade em sua realização. Fato este que confere a eles tão grande influência na produção documental contemporânea, a ponto de estar hoje naturalizado ao meio.

Cineastas no mundo inteiro, inclusive no Brasil, se voltaram para estas proto experiências subjetivas, como as de Rouch e Morin, passando a desenvolver investigações fílmicas e também acadêmicas, o que culminara com uma extensa lista de trabalhos de cujos vértices ocupam-se na análise da subjetividade no documentário. Um destes é o crítico e pesquisador de cinema Carlos Alberto Mattos¹⁰, que defende que “a irrupção da subjetividade em tantos níveis talvez seja o traço mais importante do novo documentário brasileiro” (MATTOS, 2016, p. 181). Assim, ao reconhecer a relevância desse tema para a compreensão da significação

passa a fazer parte do objeto de seu estudo, influenciando-o e sendo influenciado por ele” (orelha do livro “Um diário no sentido estreito do termo”). Assim, Malinowski ganhara uma dimensão humana, demasiadamente humana, que não era, nem menor, nem maior do que a própria pesquisa.

¹⁰ O crítico e pesquisador de cinema Carlos Alberto Mattos lançou um livro em 2016, como compêndio de artigos sobre documentário intitulado *Cinema de fato: anotações sobre documentário*. Em um desses artigos, *A era das subjetividades*, ele reflete sobre o documentário brasileiro estar aberto à subjetividade: Foi principalmente na afirmação de uma cultura, através de uma rede de interesses não exatamente mercadológicos, que o documentário se firmou, mas que como moda, como ambiente de forte interação entre arte e sociedade. Não só os filmes e vídeos, mas também o crescente surgimento de livros especializados, mostras, seminários, cursos, teses acadêmicas etc., de norte a sul do país, tudo isso forma uma massa crítica extraordinária em torno do documentário.

que essas imagens de si têm no contexto contemporâneo, entre documentário e subjetividade, que passaram definitivamente a fazer parte do *corpus* empírico desta tese.

Dito isso, defendo que a duras penas a subjetividade no documentário brasileiro foi irrompendo espaço, ainda que aos poucos, no campo do cinema documental. E se, hoje torna-se o traço mais importante deste documentário, este espaço adquirido junto à audiência, não teria sido fortuito. Sua ação embrionária oriunda de uma ação política, que está consciente de suas possibilidades de escolha sobre a forma e o conteúdo do que produzem, optando por decidir ir contra a padronização mercadológica e contra o objetivismo do documentário da tradição.

É também fruto de uma gradativa aproximação da narratividade documental a elementos da ficção, através da auto representação. Quase invariavelmente, os personagens que se auto documentam, partem de alguma perda pessoal (ou um conflito interior), o que chamo de dramas pessoais (a irmã que fenece, o mordomo que some, o pai que é ausente, a avó que escondeu sua história, um personagem sobre o qual não se havia sabido, etc). E, na jornada de encontrarem legitimidade de suas histórias, como estratégia de acolhimento do público, os personagens se reelaboram como atores de si através de rituais relativamente bem definidos. Essas premissas é que são defendidas nessa tese. Um corpo que se filma, se reinventa, se metamorfoseia em um personagem (que não obrigatoriamente é o seu eu), que sofre as desditas de seu tempo através de perdas, sendo estas últimas a principal razão para o filme existir e ter repercussão junto ao público. E que, como estratégia de legitimação de seus discursos, os “documentaristas de si” - expressão que uso com frequência nesse estudo, utilizam ritos de retorno às suas histórias.

O fato de tornarem expostas as questões antes escondidas e de resolverem mostrar suas próprias histórias em contato com o mundo, também nos remete às questões filosóficas primordiais, quando os sábios da Antiguidade Clássica procuravam em motivações externas as explicações para a existência. Até que obscuramente surge Heráclito¹¹ e lança seus aforismas, dentre os quais, cunho

¹¹ Heráclito de Efeso, segundo os compêndios da primeira filosofia, cresceu sem nenhum mestre

um que julgo de importância para os estudos de subjetividade, dando título a esta tese: Procurei em mim mesmo. Embora tido como “obscuro”, o que nos sugere já naquele período é um pensamento claro e distinto, de que esperava do esclarecimento sobre a subjetividade uma ou mais respostas que pudessem dar conta da experiência de viver. E assim, utilizar a própria vida como interrogação e resposta às possibilidades de compreender os fundamentos do saber filosófico. Nada mais contemporâneo: mensagens curtas (aforismas), síntese das experiências subjetivas, conhecimento do mundo. Com o adentramento de sua busca, ao procurar em si mesmo, Heráclito procura sugerir o que, talvez seja em um só sopro, o princípio e o fim último: o homem, como sujeito e objeto mais comuns a qualquer um. E, a partir da incessante busca de si, aquilo o que se supõe como intransferível e fundamental – sua própria vida sentimental e intelectual –, propõe transformar esse conhecimento de si em logos, palavra. Obviamente, o que aqui toca nosso objeto é a transformação do *em si* do documentarista e suas histórias em imagem e som.

Pois que, encontrado consigo, o sujeito documentarista passa a não mais procurar as explicações somente lá fora, mas dentro de suas próprias histórias. Como nos lembra, no ensaio “Pequena história da fotografia”, as palavras de Litchwark sobre a obra de arte, em escritos de Walter Benjamin (1994):

“Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados” (BENJAMIN, op. cit., p. 103).

No Brasil surgem algumas obras nesse cunho, que podem ser vistas a partir daquilo o que chama-se de *Cinema da Retomada*, que inaugura o contemporâneo na história e na estética da cinematografia brasileira. Enquanto objeto desse estudo nos debruçamos sobre três dessas obras: *Santiago* de João Moreira Salles, *Elena* de Petra Costa e *Os dias com ele* de Maria Clara Escobar. Tal

em sua volta, mas professava que havia tomado a si mesmo como objeto de estudo e que tudo o que havia aprendido “estava em si”. Por tais atitudes, incomuns à época em que os filósofos buscavam o fundamento de tudo na natureza, diziam que Heráclito era enigmático. Apesar de tal introspecção, admitia que tudo advinha do fogo e voltava a este. E que a harmonia de todas as coisas é fruto da contradição, ou seja, daquilo o que ocorre como força contrária ao que ocorre em um curso regular. Seus escritos, infelizmente, foram perdidos. O que chegou a nossos dias são os poucos *aforismas*, textos curtos e sintéticos em forma de epigramas.

escolha não foi arbitrária, pois partiu de um levantamento de documentários feito para este estudo, em que pude perceber que alguns destes abordavam as histórias dos próprios documentaristas. Dentre os três, tive interlocução com o primeiro, com o qual estive por três vezes, no decorrer de um ano. Não consegui entrevista com as duas realizadoras, embora tenha havido tentativa de contato. Dessa forma, Salles tornou-se o interlocutor privilegiado nesse estudo, visto que com ele estabelecemos um contato próximo, receptivo e generoso, que nos abriu frente para uma boa parte da pesquisa.

Também fazemos comentários sobre filmes de si no âmbito universitário, o que ajuda a confirmar que essa forma de abordagem tornou-se prática comum a realizadores diversos. No último capítulo, como adendo à temática, faço breves comentários sobre o filme *No intenso agora* de Salles também, um filme sobre ele e a mãe. todavia, este último nos serve como ilustração para a validação da hipótese final da tese, daí porque não o incluo no escopo de análise essencial. Em suma, ficamos com os três citados acima, por razões específicas, as quais nos debruçamos no interior do trabalho.

Como primeiro passo importante, há que se reconhecer que estas obras já carregam mesmo em seus títulos o embrião do subjetivo de cada autor, como veremos a seguir. Santiago é nosso ponto de partida. Há uma razão mais forte para que esta obra inicie esse nosso percurso: seu autor, o documentarista João Moreira Salles¹², tornou-se um importante interlocutor nessa tese. Foi o tipo de interlocutor que a antropologia costuma chamar de “interlocutor privilegiado”, que nos abre o campo e apresenta muitas maneiras de olhar a partir do ponto de vista de quem vivencia o interior do mesmo.

¹² O documentarista João Moreira Salles roteiriza, produz e dirige filmes desde a década de 1980. Junto com o irmão Walter Salles, também cineasta, tem uma produtora de cinema chamada Video Filmes. Iniciou sua carreira no documentário fazendo séries para televisão. Nos anos 1990, se lançou na estética hibridizada entre ficção e documentário, no filme “Notícias de uma guerra particular”, em parceria com Kátia Lund. Esse filme trata da relação entre a população dos morros do Rio de Janeiro com a polícia e o tráfico de drogas. Como produtor, fez os filmes *Lavoura arcaica* de Luiz Fernando Carvalho, *Madame Satã* de Karim Ainouz, *Babilônia* e *Edifício Master* de Eduardo Coutinho, entre outra dezenas de filmes. Como diretor de documentários também é autor de um filme sobre Nelson Freire e outro sobre Luiz Inácio Lula da Silva, quando este ainda não era presidente do País. É criador da revista literária *Piauí*. Em 2017, como empresário, doou R\$ 350 milhões para o primeiro instituto privado dedicado ao fomento de pesquisa e divulgação científica do Brasil, nomeado como Serrapilheira.

Geertz¹³ observa que “devemos encontrar amigos entre os informantes e informantes entre os amigos” (2001, p. 45). Salles possibilitou, em três momentos distintos¹⁴, uma intensa troca de informações sobre o modo de realizar obras como as que estudo, o que criou condições para uma maior aproximação com o universo dos que realizam documentários com tais propriedades autocentradas. Os três filmes analisados aqui são distribuídos pelo Instituto Moreira Salles e pela produtora Video Filmes, ambos sob o controle do grupo em que Salles faz parte..

No livreto que se lança junto com o filme¹⁵, consta a fala transcrita de quem os fez: “Essa é a piscina de minha casa. Fiz vários planos iguais a esse. No terceiro deles, uma folha cai no fundo quadro”.

No filme que foi possível de ser feito, depois de tentativas inacabadas, ouviu-se o relato centrado no sujeito que filma, este que narra em tom grave toda a frustração de um cineasta diante da impossibilidade de terminar uma obra como

¹³ Trecho de *Nova luz sobre a antropologia*: a característica mais marcante do trabalho de campo antropológico como forma de conduta é que ele não permite qualquer separação significativa das esferas ocupacional e extra ocupacional da vida. Ao contrário, ele obriga a essa fusão. Devemos encontrar amigos entre os informantes e informantes entre os amigos; devemos encarar as ideias, atitudes e valores como outros tantos fatos culturais e continuar a agir de acordo com aqueles que definem os nossos compromissos pessoais; devemos ver a sociedade como um objeto e experimentá-la como sujeito. Tudo o que dizemos, tudo o que fazemos e até o simples cenário físico têm ao mesmo tempo que formar a substância de nossa vida pessoal e servir de grão para nosso moinho analítico. No seu ambiente, o antropólogo vai comodamente ao escritório para exercer um ofício, como todo mundo. Em campo, ele tem que aprender a viver e pensar ao mesmo tempo (GEERTZ, 2001, p.45).

¹⁴ João Moreira Salles esteve em Fortaleza por duas vezes no decorrer de um ano. Na primeira vez, em dezembro de 2017, veio participar do lançamento do documentário *No intenso agora*. Logo após a exibição do filme, nos concedeu em uma hora de conversa gravada, uma boa parte das bases das respostas sobre questionamentos os quais levanto nessa tese. Mais tarde, em novembro de 2018, veio participar de um curso sobre documentário na Escola Porto Iracema das Artes, no espaço de uma semana. Estive presente em todo o curso, quando pude, ao longo da semana conversar longamente sobre o objeto de minha tese. E, para finalizar esse contato, participei como debatedor de um evento facilitado pelo curso de Cinema e Audiovisual na Universidade de Fortaleza, acerca de sua produção documental.

¹⁵ *Santiago* é um documentário brasileiro, elaborado, produzido e dirigido por João Moreira Salles, entre 1992 e 2007. Em princípio, sem roteiro prévio, Salles quis fazer um filme sobre o mordomo da casa (o argentino Santiago), atraído pela cultura que este acumulara. Mas, ao ser lançado, em 2007, o filme adquiriu nuances de autobiográfico, pois que relata a jornada de seu realizador para conseguir finalizá-lo. Ele revela que, na primeira fase de captação de imagens, percebera que Santiago tinha mais de trinta mil páginas datilografadas em uma antiga Remington, sobre as grandes figuras das cortes da História. E que tratava os mortos “insepultos” como vivos na memória. Porém, após anos de captação de imagens e sons, não nasceu um filme consequente, ficando o material bruto guardado por mais de uma década. Só depois da perda do personagem (quando Santiago morreu), João Moreira Salles retomou o documentário, incorporando nele o conflito de quase perdê-lo, assim como o amigo e mordomo.

antes planejada. Esse filme é um documentário, que aparentemente retrata a figura do ex-mordomo de uma tradicional família brasileira, que se chama Santiago Badariotti Merlo (o primeiro nome dá título ao filme). Quando digo “aparentemente” é porque, trata-se de um documentário que fala de si, do próprio documentário, do documentarista e de suas perdas sentimentais.

João Moreira Salles é o autor dessa obra e Santiago foi o mordomo de sua casa por quase trinta anos. Quando o filme foi lançado, Santiago já havia falecido. Por não ter conseguido concluir à época o filme impossível, enquanto Santiago estava vivo, o documentarista transforma sua narrativa em um lamento reflexivo e introspecto sobre seu doído processo fílmico, sobre sua vida com ele e a angústia pela perda do amigo e mordomo: “Visto agora, treze anos depois, a folha me pareceu uma boa coincidência. Mas quais são as chances de, logo no take seguinte, outra folha cair no meio da piscina? E mais uma, exatamente no mesmo lugar?”

Este é outro ponto central de nossa tese, a de que os filmes em primeira pessoa, em geral, podem partir de uma **perda** pessoal (grifo nosso), de um registro emocional de uma supressão, de uma lacuna irremediável que pode não mais ser preenchida. Este vazio (que chamo de perdas deste o título deste trabalho) é incontornável, não pode ser vivido por outra, senão por esta pessoa que a viveu. Nos remetendo a Heráclito, não parece ser possível procurar histórias de outro mundo senão o seu próprio.

A intenção manifesta de Salles é a de indagar a si e ao próprio documentário como teria sido o filme se Santiago estivesse junto. Era como se ao invés de simplesmente resolver fazer um filme sobre ele, desejasse se envolver com as questões que nenhum documentarista ousaria fazer à época, ao revelar suas dúvidas e vacilos quanto a como realizá-lo. Agindo assim, emulando a tradição, dava protagonismo às interrogações que pairavam à sua cabeça e permaneciam suspensas até mesmo no ato de fechar o filme. São questões essas que permitiam ao indagador de si o vértice de aparecimento de sua subjetividade.

A narração em *off* sobre os planos da imagem da folha caindo é de texto do autor, sob a fala do irmão, Fernando. Com isso, ao expor a interioridade do filme

(aquilo que todo cineasta aprende que deve esconder), ele cava palmos necessários no seu luto por Santiago, enquanto debulha um rosário de efeitos sobre sua subjetividade, balbuciando o discurso do íntimo, o privado e o intransferível. E, ao lançar-se nessa jornada para dentro de si mesmo, o autor e o documentário, além de se permitirem ser um só, ainda se deixam expurgar os demônios objetivistas construídos pela tradição obscurantista de um mercado padronizado: o mercado do filme documentário (âmbito que abordaremos no primeiro capítulo).

Essa forma de narratividade parece se deslocar da alteridade para o espelhamento de quem faz documentário, o sujeito documentarista, por uma razão precisa: o documentário foi gerado e se desenvolveu no labirinto do moderno e encontrou uma maneira de andar por sobre as fronteiras em que estava preso. Quebrando a barreira labiríntica a que foi submetido, o documentário sai de suas trincheiras históricas e se lança para fora dos limites da modernidade, enxergando com a vista no horizonte o terreno vindouro do contemporâneo. De algum modo, podemos ver que esse deslocamento também ocorreu em relação aos contextos em que, por séculos, indivíduos mandavam cartas uns para os outros, mas com a chegada das redes sociais, esse movimento se dissipou, originando novas formas de contar sobre o seu íntimo. Em *Obra Sobre o Sujeito*, Foucault (2010) enxerga esses fenômenos, cultural e social, antes mesmo de existir o *e-mail* e as mensagens trocadas entre dispositivos móveis (como, por exemplo, telefone celular):

Vemos então – e este é também um fenômeno da cultura, um fenômeno social muito interessante na época – quando a correspondência, correspondência que assim chamaríamos por assim dizer, espiritual, correspondência da alma, correspondência de sujeito a sujeito, cuja finalidade não consistia tanto (como era ainda o caso, por exemplo, das correspondências entre Cícero e Atticus) em dar notícias sobre o mundo político, mas em dar um ao outro notícias de si mesmo, indagar sobre o que se passava na alma do outro, ou pedir ao outro que desse notícias do que se passava com ele (...) (FOUCAULT, op. cit., p. 322).

Suscitado na contemporaneidade pela ascensão das narrativas fragmentadas e pelo recrudescimento de teias globais através das redes sociais, quando praticamente todo o mundo se amalha através da dissolução de divisas, o filme documentário busca marcar posição a este processo, distinguindo-se dos dogmas objetivistas. Sendo assim, ver o mundo, ver o seu mundo, escutar, ler e

traduzir o que viu, para depois selecionar o que dizer aos outros sobre a experiência de ter vivido algo, passou a ser um exercício corrente na contemporaneidade. Foucault (2010) complementa que esse exercício já se dava também quando o indivíduo fazia suas confissões em tempos remotos:

É preciso, pois, que opere uma subjetivação que se inicia com a escuta dos discursos verdadeiros que lhe são propostos. É preciso, pois, que ele se torne sujeito de verdade, que ele próprio possa dizer o verdadeiro, que possa dizer a si mesmo o verdadeiro (FOUCAULT, op. cit., p. 326).

Ele adota o lugar de onde se fala, não apenas sobre o que é vivido atrás da câmera, como também o que é sentido através dela, tornando-se um apelo irresistível para novos públicos, já cansados de consumir o efeito da padronização cinematográfica seriada. E mesmo que esses novos tempos promovam a serialização cada vez maior da ficção, o documentário continua singular em suas histórias. A presença do eu, nesse sentido, confere tal singularidade, como reconhece o crítico de cinema Carlos Alberto Matos em publicação da revista *Cinemais*:

Dos anos 1990 para cá, a produção de documentários tem lançado pontes sobre esse abismo quando enfatiza a subjetividade do olhar. Nesses casos, o documentário abre mão do seu estatuto de peça retórica sobre a realidade objetiva e passa a ser um conjunto de impressões e pontos-de-vista pessoais.

De alguma forma se percebe que esse tipo de filme em que ocorre o estímulo à auto expressão, começa a rotinizar-se em ambientes de exibição, eventos, festivais e mostras de filme documental, a ponto de alguns deles tornarem-se premiados em festivais importantes. Reconhecido enquanto documentário tanto pela autenticidade, quanto pela recriação de sua representação, o autor vai se tornando visível para públicos maiores a ponto de se tornar paisagem comum neste universo. Matos vê nesse fato um encontro entre espectador e cineasta, posto que o brasileiro começa a se reconhecer nas histórias comuns que vê e ouve. Assim como ocorre na música através do *rap* e do *hip hop*, se reconhece a existência de novas vozes no discurso também na tela.

Talvez, por essa razão de identificação cultural, documentários na primeira pessoa do singular cada vez mais ocupam espaço no cenário audiovisual

contemporâneo. O antropólogo e realizador audiovisual brasileiro Kiko Goifman¹⁶ ressalta a importância que tomou este tipo de iniciativa fílmica ao comentar:

O próprio corpo e a vida pessoal são objetos frequentes na história da arte. De forma tímida, documentários na primeira pessoa foram surgindo no Brasil e hoje em dia marcam significativamente a paisagem cinematográfica. Filmes de diretores importantes como Sandra Kogut (Passaporte Húngaro), João Moreira Salles (Santiago), Cristiano Burlan (Mataram meu Irmão), Cao Guimarães (Otto), Maria Clara Escobar (Os Dias com Ele), Sérgio Oksman (O Futebol). Eu mesmo fui também diretor de *33*, longa-metragem no qual busco minha mãe biológica com a ajuda de detetives peculiares. Estratégias diferentes em cada filme, alguns mais performáticos, outros abertos em sua estrutura – filmes de busca – e ainda aqueles pautados em material de arquivo. Todos na primeira pessoa. (trecho retirado de material de divulgação do curso 'Documentário em primeira pessoa', realizado em 2016, na Escola *b_arco* de São Paulo, Brasil).

O fascínio que estes filmes em primeira pessoa têm tido junto ao público também estão no horizonte de reflexão de Salles. No primeiro contato que tivemos, diante dessa questão, teoriza, lança possibilidades de compreensão acerca da ressonância entre autor e públicos:

Talvez a gente tenha bebido demais na fonte do pós moderno, em que você duvida de tudo. Você duvida da representação. O filme só pode falar do próprio filme. Você não tem mais a capacidade de acreditar em verdades estáveis e, principalmente, na verdade da representação. Toda representação é falsa, é um simulacro, seja lá o que for. Então eu acho que a gente chega na década de 90 com este trabalho de desmontagem feito e a única coisa da qual você tem capacidade de falar é de você mesmo. De mim, eu sei. De mim, eu falo. Eu renuncio o mundo. Eu vou falar de mim e do meu mundo. Vou falar do mundo através de minha perspectiva subjetiva. Não é à toa que isso vai aparecer nesse momento (transcrição de entrevista).

¹⁶ Kiko Goifman é antropólogo pela UFMG e Mestre em Multimeios pela UNICAMP. Dirigiu vários longas, médias e curtas-metragens e programas de TV para TV Brasil, TV Cultura, SescTV e Canal Brasil. Autor do livro e CD-ROM *Valetes em slow-motion*, ganhador do 7º Grand Prix Möbius em Paris (1998) e obra do Centro Georges Pompidou. Diretor dos longas-metragens: *33* (Festival de Locarno, Rotterdam e melhor roteiro do cinema paulista, 2004); *Atos dos Homens* (Festival de Berlim, melhor documentário no Festival 3 Continentes, Nantes, 2006); *FilmeFobia* (Festival de Locarno e grande vencedor do Festival de Brasília, 2008); *Olhe pra mim de novo* (Festival de Berlim, Prêmio especial do Festival do Rio, 2010) e *Periscópio* (Festival de Rotterdam, Munique e Festival do Rio). Kiko recebeu retrospectivas e homenagens no Festival de Tiradentes, Tampere (Finlândia), Mostra do Audiovisual Paulista, Toulouse (França), Santa Maria da Feira (Portugal) entre outros. Realizou diversas instalações, trabalhos de *web art* e performances em espaços como: Bienal de Artes de SP, SESC Pompeia (SP), Palácio das Artes (MG), Bienal do Mercosul (RS), Museu de Belas Artes de Toulouse (França) entre outros. Participou de mesas com alguns dos mais importantes documentaristas do mundo como Frederick Wiseman (Montreal/1994); Jean Rouch (USP/1998) e Robert Drew (Tempere/Finlândia 2006).

Então, em grandes linhas, é através desse ato entre o vivido, o dito, o feito e o refletido, que traz à esta pesquisa qualitativa o próprio frescor do discurso do documentarista. Este que abrange o domínio circunscrito em si (não *per se*).

Esse espaço que é necessário para a presença, numa mediação que é afetiva, corporal, presencial, num cotidiano que é vivido, visto, dito e refletido, enquanto individualidade. Tal espaço, que soa totalmente anti homogêneo, o é, tanto como o são as confissões de Santo Agostinho, as digressões existenciais de Kierkegaard ou os delírios das idiosincrasias de Sartre, se o compararmos com as ideias originais da filosofia. Porém, o que nos parece ter essa força da visão imperativa do intransferível ou incontornável é que na prática, se aproxima daquilo o que Clifford Geertz (2013) vai falar: o “estar lá”¹⁷ é o que vai ser uma das maiores fontes de validação de um conhecimento. O *been there* é uma perspectiva muito subjetiva em que o sujeito que pesquisa, se encontra com seu objeto sob a perspectiva de quem realmente faz parte do processo, e que, portanto, não renuncia a seus afetos, sua ideologia, sua religião ou sua cultura.

Já encontramos no cinema algumas situações identificadas como *Cinema Autoetnográfico*, que refletem o pensamento de minorias que reivindicam lugar no tecido social. Esse tipo de filme teve grande repercussão nos Estados Unidos, sobretudo, porque advinha de uma vontade de minorias de falarem de si a fim de revelar injustiças sociais, o que conferia a este filme uma tipificação com objetivo político. Nesse sentido, comunidades inteiras negavam os documentários em que as instituições, como por exemplo a *National Geographic*, diziam “o que era ser negro no Sul dos Estados Unidos”. Mas, nos inúmeros filmes feitos pelas instituições sobre este tema, no fundo o panorama por eles esboçados não conseguia ir além de

¹⁷ “*Been here*” é o estar aqui, um momento em que as coisas do campo sociológico se constroem enquanto textualização. O “*Been there*” é o *Estar lá*, estar presente. É conhecer de forma aprofundada uma realidade. Em artigo escrito a seis mãos, João Martinho de Mendonça, Roberto Cardoso de Oliveira e Etienne Samain teorizam: “tenho a impressão de que a imagem é menos comprometedora, porque nela você tem a prova de que esteve efetivamente lá, no campo... O “*be there*”... O “*esteve lá*” é registrado graças a uma pura e simples imagem. Já o “*ser registrado no texto*” começa a ser uma questão posta muito mais recentemente na história da antropologia, sobretudo com a chamada antropologia pós-moderna que, muitas vezes, exagera o “*estar*” no texto, fazendo com que, às vezes, um texto de antropologia passe a ser um texto intimista: o próprio pesquisador muitas vezes falando mais de si do que do Outro!!!” (‘Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira’. In: *Revista de Antropologia*, vol.43, No. 1. São Paulo, 2000)

transmitir o que significa vivenciar uma raça ou etnia. Isso, a exterioridade objetiva dos sujeitos ditar as regras do jogo sem dele participarem, soava grotesco para os nativos. Em grandes linhas, nos *Autoetnográficos*, a própria comunidade negra nativa mergulhada em sua própria vivência, falava sobre isso, pois que encarnava tal condição.

Mais uma vez nos cabe lembrar de Geertz (op. cit.), que em *Saber local*, reconhece esses desvios na pesquisa científica:

Aliás, este problema geral vem sendo tema de inúmeros debates na antropologia nos últimos dez ou quinze anos; a voz de Malinowski, do túmulo, simplesmente dramatizou a questão, tornando-a um dilema humano que passou a ser mais importante que o profissional” (GEERTZ, 2013, p. 61).

Ao despertar para essa dualidade de interpretação da realidade, o autor nos chama a atenção para as descrições “vistas de dentro” *versus* as que são “vistas de fora”, ou “descrições na primeira pessoa” *versus* “descrições na terceira pessoa”. Conforme sugere, as descrições vistas de dentro brotam da “experiência próxima”¹⁸, conceito inteiramente necessário para alguns momentos desta tese.

Considero inteiramente relevante na realização desses escritos a interlocução, já mencionada, com João Moreira Salles. Além de aludido pela análise de suas obras aqui na tese, contribui o fato de “falar de dentro do documentário”. A perspectiva que abre espaço para essa voz incorpora o próprio fazer documental, posto que traz à luz o ver, ouvir, refletir, subverter, criar, recriar, de quem efetivamente está envolvido nas teias cotidianas e nos emaranhados de dilemas pelos quais passa um cineasta de documentário. E, nesse caso, é alguém que tem uma larga produção no campo da autobiografia documental. Seu mais recente filme *No Intenso Agora*, também tem este cunho.

Toda essa nova engrenagem para o documentário autobiográfico já era bastante conhecida se pensarmos a literatura universal. No campo das autobiografias, é, na literatura, um tipo de narrativa singular que existe há séculos, desse indivíduo que compõe e expõe o social, o privado e o íntimo. Desde as cartas,

¹⁸ Um conceito de “experiência próxima” é, mais ou menos, aquele que alguém – um paciente, um sujeito, em nosso caso, um informante – usaria naturalmente e sem esforço para definir aquilo que seus semelhantes veem, sentem, pensam, imaginam etc. e que ele próprio entenderia facilmente, se outros o utilizassem da mesma maneira (GEERTZ, 2013, p. 61).

os diários íntimos, as confissões em primeira pessoa, sempre houve um lugar em que, falar, ainda que se fale de si próprio, é sempre tomar lugar de um alguém entre muitos.

Tive vontade de voltar à casa, e por isso retomei o filme. Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa (fala de João Moreira Salles que introduz as imagens em *travelling* que passeiam entre a sala e o jardim, onde encontra-se uma árvore de pau-brasil).

Este trecho de Santiago diz muito respeito ao nosso objeto, também porque o circunscreve no âmbito de *habitus rituais* (grifo nosso) que os documentaristas adotam para falarem suas histórias.

Uma das estratégias de abordagem utilizada por este “documentarista de si” é retornar à casa e à família, o que veremos adiante, parece tornar-se um ritual de consenso nos documentários que serão citados ao longo desse texto. É um rito de passagem que gera, como consequência, uma obra. Em Santiago, o autor, cuja casa filmada o faz reencontrar objetos pessoais, como numa arqueologia de si, alude a reminiscências familiares encravadas na casa, onde encontra também a homonímia entre autor e personagem.

Esta tese é confirmada pelo autor, quando nos diz em entrevista:

A casa, ela é um personagem do filme. Tem uma dimensão ficcional aí, que veio um pouco do cinema do Jean Rouch, que pra mim é importante, que é um cinema que incorpora a ficção ao documentário, né? Quando Rouch fala, em oposição ao Cinema Direto, que não se trata de verdade ou teatro, mas sim verdade e teatro, as duas acontecem ao mesmo tempo, no cinema do Coutinho, em que ele quer que as pessoas sejam personagens de si mesmas... o Coutinho, pra elogiar alguém que falava nos seus filmes dizia assim: - É um grande ator, uma grande atriz! Era isso que fazia um personagem ser um grande personagem. Não é o fato de narrar alguma coisa que aconteceu, factual...(..)

O cenário já bem conhecido, segundo Erving Goffman¹⁹, favorece que as

¹⁹ No livro *A representação do eu na vida cotidiana*, Erving Goffman (2013) faz uma abordagem sociológica acerca das interações “face-a-face” baseada nas principais teorias do teatro. A formulação de seu método de investigação incorpora a ideia de experiência de cada indivíduo em contato com outro, considerando que esta experiência resulta da realidade em que cada indivíduo encontra-se inserido. A perspectiva metodológica da representação teatral tem como fundamento as ações dramáticas pelos quais passam os indivíduos ao se apresentarem a outras pessoas. Segundo ele: “o indivíduo influencia o modo que os outros o verão pelas suas ações. Por vezes, agir de forma teatral para dar uma determinada impressão para obter dos observadores respostas que lhe interesse, mas outras vezes poderá também estar atuando sem

peças usem-no para sua auto representação: “certamente é preciso pagar um preço pelo privilégio de realizar uma representação na própria casa; a pessoa tem a oportunidade de informações a seu próprio respeito por meios cênicos (...)” (GOFFMAN, 2013, p. 110).

Dessa forma, compreendemos que, assim como o retorno à casa, feito uma semente, podem aparecer o regresso à família ou às memórias, como também testemunhos de quem viveu próximo de sua própria história (do documentarista). Todas essas ações aqui são vistas como estratégias de legitimação de discurso e têm efeito de busca de alguma razão para que a história brote nos filmes, por isso, trato-as enquanto rituais destes documentaristas. Invariavelmente, portanto, os filmes de si carregam esse *habitus*²⁰, com efeito, conceito que tomo como perene nesse trabalho. Em uma via de mão dupla, praticamente em uníssono, tanto o indivíduo cineasta de si toma uma atitude de registrar-se junto à casa ou à família, por exemplo, como encontra-se preenchido de costumes sociais que refletem, a um só tempo, o seu eu individual tanto quanto o interrelacionamento com o social.

Perceber certas dessas atitudes e práticas culturais (referentes aos documentaristas de si) é vê-las dentro de uma efetividade da ação individual no social, vice-versa. Pois que o *habitus* se transfigura em rito de passagem do cineasta, da ideia à matéria fílmica. Esse ritual faz parte de sua estratégia de legitimação da verdade no documentário, pois ao narrar a história do documentarista na subjetividade, ele também explora o próprio lugar do documentário no social. Talvez por isso, os cineastas passam por essa “provação” de regresso, ou ao seio que lhes nutriu de sentimentos, ou aos tijolos que lhes construíram memórias.

Em síntese a esta introdução, concludo, como num *cogito*, que no documentário de si, o modo como escolhemos nos apresentar acaba por nos transformar no que somos. Isso, de modo natural, incorpora alguns meios de

ter consciência disto. Muitas vezes não será ele que moldará seu comportamento, e sim seu grupo social ou tradição a qual pertença” (GOFFMAN, 2013, p. 67).

²⁰ O conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu também toma a centralidade de nossa investigação posto que se aplica a um sistema de disposições a “perceber e agir incutidas pela socialização aos indivíduos, e geradoras, de acordo com as situações encontradas, de inúmeras práticas sociais cuja espontaneidade é ilusória (BOURDIEU, 2017, p. 127). Retiramos este trecho do livro História da Sociologia 2: Depois de 1918 / Charles-Henry Cuin, François Gresle; tradução de Alexandre Agabiti Fernandez. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

autofabulação²¹, da adoção de modos de ver-se alguém. Por esta razão, consideramos que o eu que é mostrado é um espelho partido que divide com quem o vê as diversas faces de um mesmo; este que tanto é um, como muitos. O que quero dizer é que nas obras documentais sobre o sujeito, que se olha para apreender de si com a própria obra, sempre há espaço para uma reinvenção. Assim como no ato em que uma serpente emerge de sua velha pele, lançando adiante outro corpo que se grassa, que se transforma em outro, mesmo encarnado da mesma vida. Pois que, é na metamorfose da recriação que ele é também o que podia ser. Crio uma licença acadêmica para a utilização de pequenos trechos, como este último, que soam pouco relacionados às ciências sociais, muito talvez, por passarem uma ideia especulativa, a fim de abrir janelas de onde emergem os vários ângulos de visão do universo que tratamos aqui. Como antes já dissemos aqui, em muitos trechos haverá o encontro da antropologia com o objeto artístico fílmico.

Nesse sentido, apresentamos a estrutura desses estudos capitulada em alguns momentos. No primeiro capítulo, discutimos como se apresenta o contexto do surgimento da subjetividade no documentário dentro de uma tradição em que a alteridade era almejada, e que tem, por isso, o título “Contexto sócio histórico da objetivação”. Adiante no segundo capítulo, passamos para a origem dessas narrativas singulares em que a subjetividade se apresenta concretamente, normalmente ligadas às perdas pessoais dos sujeitos que documentam. E, avançando para o terceiro capítulo, para a análise dos *habitus* (BOURDIEU, 2012) e rituais dos documentaristas de si, como em um olhar de fora para a produção documental brasileira contemporânea, através de três documentários. Para o quarto capítulo, buscamos refletir sobre a entrada do sujeito no documentário a partir da centralidade que este vem ocupando nas discussões sociológicas e filosóficas,

²¹ No livro *Ensaio sobre a autoficção*, sua organizadora Jovita Maria Gerheim Noronha (2014), introduz alguns termos aos ensaios, como “autofabulação”: (...) para designar uma prática, um procedimento, que remontaria ao início de nossa era, com a obra de Luciano de Samósata, Uma história verdadeira (NORONHA, op. cit., p. 10). Mais adiante, diz que “a autoficção deixou de se opor à autobiografia, para se tornar senão um sinônimo, por uma variante ou um ardil” (NORONHA, 2014, p.11); E encerra suas primeiras palavras assim: É também essa abertura que a presente coletânea pretende oferecer ao leitor, num momento em que a autoficção já constitui uma categoria conceitual corrente em nosso campo terminológico teórico-analítico, tendência que nos leva forçosamente a buscar respostas para a seguinte questão: entre nós, autoficção seria o nome de quê?” (NORONHA, op. cit., p. 19).

analisando a construção de seus personagens de si. E, por fim, no quinto e último capítulo, analisamos como o sujeito documentarista se recria diante da necessidade de fazer-se visto dentro dos documentários autobiográficos, no intento de dialogar com um público cada dia mais habituado à ficção, ou seja, como ele se elabora através de táticas e estratégias de auto representação.

Em suma, esta tese discorre sobre a problemática, ou seja, os por quês de o cinema, nascido sob o olhar documental, esconder o sujeito que filma do público que assiste aos filmes – quais as razões históricas que o fazem omitir o sujeito, e de como esse sujeito luta para tomar seu espaço no filme, se elabora para incluir-se na história que conta.

Para isso, traçaremos a longa trajetória histórica de constituição e crescimento do chamado cinema objetivado, que torna-se hegemônico e comprometido com vias institucionais que o financiam – governos e empresas –, para depois, entendermos em que contexto essa hegemonia começa a ser ameaçada pelo sujeito documentarista – neste caso, é o etnólogo francês Jean Rouch o protagonista. Para, por fim, compreendermos como se dá a experiência embrionária do cinema documental brasileiro ligado às histórias do eu, desde o início dos anos 1990 (através da interlocução com o cineasta e documentarista João Moreira Salles), que floresce e frutifica na virada do século e chega inteiramente integrado à paisagem documental da segunda década desse século, quando se reconhece que um número cada vez maior de documentaristas se desafia a incluir-se como sujeito partícipe das histórias contadas no documentário, sobre um contexto que envolve um gesto reivindicatório e político.

Todo este percurso se encerra contando como os documentaristas se reinventam e performatizam através da metáforas e auto representação, criando rituais na estrutura processual de realização documental em primeira pessoa.



Figura II: Nanook do Norte, o esquimó. Imagem retirada de box DVD “Le geste cinématographique – Robert Flaherty” - Editions Montparnasse. Reprodução DVD.

2 CONTEXTO SÓCIO HISTÓRICO DA OBJETIVAÇÃO

*E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos
Não por ser exótico
Mas pelo fato de poder ter sempre estado
Oculto
Quando terá sido óbvio
Um índio – Caetano Veloso*

Esta pesquisa se dá em torno da subjetividade no filme documentário em primeira pessoa. Ela se circunscreve em termos de temporalidade e espacialidade, onde a imagem cinematográfica documental está inserida no plano de uma produção de bens simbólicos no Brasil contemporâneo. Adotamos como parâmetro de início os anos 90, buscando desfiar esquemas específicos de realização desta produção até os dias atuais. A primeira parte de seu título é uma frase pronunciada em um aforisma de Heráclito: procurei em mim mesmo²². Sabe-se que este, um dos filósofos primordiais, teria contrariado a maioria dos de seu período, buscando o fundamento de tudo em si mesmo, enquanto os outros achavam seus motivos lá fora. Foi também ele que defendeu o conflito como mestre de todo o saber.

Por isso, este mote “procurei em mim mesmo” diz muito sobre o que desenvolvemos nesse início, o embate entre objetividade e subjetividade, pois que, como se sabe, ao perseguirem o fundamento e o fim último da existência humana e do Universo, os homens de conhecimento de então, buscavam na observação do mundo a resposta para as questões extremas. Até surgir a concepção heraclitiana de que a resposta estava em pesquisar a si mesmo, antes de buscar respostas fora do próprio homem. Se somos fruto dialético do movimento do universo, somos parte dele, tanto que quanto o negamos, contradizemo-lo. Este é um dos conflitos que sustenta sua teoria baseada na oposição entre dois lados bem definidos. O olhar pra dentro em oposição ao de fora.

A dissemelhança entre os objetivos de encontrar o fundamento e a

22

Donaldo Schuler (2001), autor de *Heráclito e seu (dis)curso*, enseja a circunstância em que o filósofo se mostra ao olhar subjetivo: Os olhos voltam-se para o céu estrelado, percorrem os montes, os campos, o mar...”Onde estou?” precede a pergunta “Quem sou?” o “eu mesmo”, o mais próximo de mim, está na verdade mais distante que as estrelas. O homem explorou indagativamente o céu, antes de fazer de si mesmo campo de investigação. A procura de si mesmo começa quando o homem já não sabe quem ele mesmo é, passo decisivo na história do pensamento (SCHULER, op. cit., p. 170).

explicação sobre o mundo a partir de parâmetros objetivo e subjetivo, nutre também nosso objeto documentário. De forma similar à filosofia, o domínio das imagens em movimento dedicou-se a olhar o mundo pela lente objetiva, assimétrica à direção do sujeito. E constituiu assim uma farta tradição cinematográfica que nos conta sobre o mundo a partir do ponto de vista de alguém que filma outro(s). Embora tenha se formado como uma tradição aceitável e até considerada “ideal”, enquanto método de abordagem, destarte, poderia nos fazer pensar que o tema abordado no filme possuía já uma forma de representação preexistente – a visão desse alguém que escolha, compõe, julga e filma. Esse alguém pode ser o diretor ou o fotógrafo de câmera. Para além do momento decisivo da tomada de imagens no documentário, há o instante não menos decisivo da montagem do material fílmico, em que, indubitavelmente, há igual ou maior interferência do sujeito que faz o filme no objeto retratado. Isso quer dizer, em primeira análise, que toda imagem tomada do mundo pelo olhar objetivo é já uma inferência ou impressão de alguém sobre outrem.

Ao arbitrar a vitória do outro – que está lá fora de si, sobre o seu eu –, o pensar ancora definitivamente neste como sendo um dos principais problemas pelos quais se ocupa a *episteme* desde a Antiguidade até nossos dias: a entrada do sujeito da ação no mundo. De forma análoga, a imagem tem sido pensada pelo parâmetro objetivo desde que o cinema se instalou na cultura humana, no final do século XIX. E é justamente desta articulação entre o pensar e o filmar que partimos para compreender a experiência cinematográfica através da estratégia narrativa centrada na objetividade. É disso que falamos aqui nesse primeiro momento. A argumentação que se movimenta no decorrer desse capítulo busca dar conta de como se montou a tradição objetiva no filme documentário, e de como essa tradição cindiu com o subjetivo, através de seus deslocamentos temporais. Para além de tais ocupações, nos dedicamos também a depreender como a semente da subjetivação brota e cresce no terreno ladrilhado da enunciação de uma objetividade, concreta, sólida.

Por buscar descrever uma longa trajetória temporal de afirmação objetiva, se faz necessário traçar um contexto histórico do filme documentário dentro dessa dualidade, que fundamenta sua constituição histórica, sua própria existência. Afinal, aqui se reconhece que, desde os primórdios da sala escura, a “*mise-en-scène* da relação do sujeito com sua totalidade irrepresentável” (BABHA, 2013, p. 343), como percebe no contexto de uma cultura em que se forma, o teórico crítico anglo indiano

Homi K. Bhabha²³, o cinema fez uma opção clara por omitir a participação do sujeito observador que opera o aparato fílmico dentro do filme. Esse fato, a negação do sujeito que opera também suas escolhas, o leva naturalmente a olhar para o mundo de forma objetiva, excluindo os rastros de sua participação. Dar voz ao outro foi o aspecto postural que se reveste de maior significado para o primeiro documentarista. O “eles” vence o “eu”, e assim a rica tradição cinematográfica foi sendo construída, calçada na pedra da objetivação. Tais características podem mesmo ser aproximadas das investidas antropossociológicas no campo em período determinado, preservando similaridades na constituição do objeto de estudo como um monólogo racional de alguém sobre o outro. Assim, antropologia e cinema têm uma história de muitos encontros, como veremos adiante.

Convém lembrar que tanto na antropologia, como no campo cinematográfico, e mais especificamente no campo documental, se montou uma rica tradição calcada na pedra da objetivação – baseada na observação do outro, da alteridade. Tendo em vista a constituição desse paralelo, em que se toma imagens como campo de pesquisa, aqui iremos proceder a análise dessas imagens como indissociáveis de seus autores. Pois que pensamos que, com o pensar de Bourdieu, que um conjunto de relações ajuda a traçar o escopo da estrutura de peças, como a dessa natureza (objetiva), algo que propiciou pensar-se que todo documentário, invariavelmente, carregasse características muito próximas. Este estudo busca contribuir para a reflexão de como esse campo dos documentaristas da objetividade se constituiu e está dado como naturalizado à paisagem deste campo.

Já observamos aqui anteriormente a analogia entre cinema e as ciências sociais, que “têm uma trajetória de encontros desde os seus primeiros passos” (MONTE-MÓR; PARENTE, 1994, p. 03), conforme proferido em seminário ensaio²⁴ sobre o tema. Talvez por isso se justifique que os antropólogos de algum tempo após o cinema ter sido criado, não se permitiam outra forma de olhar para o mundo, senão pelas lentes da alteridade. Seria fantasioso esperar ver a figura do próprio antropólogo nos primeiros filmes sobre sociedades distantes. Além do que, sabemos

²³ *O local da cultura* / Homi K. Bhabha. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.

²⁴ “Desenvolveram-se simultaneamente no final do século XIX, nas viagens aos horizontes mais longínquos, numa época em que a Europa e a América buscavam assegurar mercados adequados às exigências do expansionismo econômico”. *Cinema e antropologia: horizontes e caminhos da antropologia visual*. Organização: Patrícia Monte-Mór e José Inácio Parente (1994).

que não foram muitos os etnógrafos que produziram filmes - isso se compararmos com outras áreas da Antropologia, mas mesmo os poucos que a tal tarefa se dedicaram, como privilegiados observadores do social, buscaram no método objetivo representar as chamadas sociedades “etnologizadas”, as sociedades tidas como tradicionais. Porém, mesmo ainda incipiente como comprovação científica, a imagem em movimento ainda dormia no leito pedregoso do campo e a Antropologia sentia a falta de habilidade técnica para manipular as novas ferramentas mecânicas, as primeiras câmeras (ainda pesadas e barulhentas), bem como o material sensível (emulsão fílmica), altamente volátil e inflamável²⁵. Em geral, ainda não era frequente a aprendizagem dessa habilidade nas escolas de Antropologia, afinal, estamos falando de um tempo em que iniciara o período clássico deste campo de estudo. De algum modo pode-se dizer que os primeiros filmes etnográficos eram fruto mais de um conhecimento etnográfico do que cinematográfico.

Tendo em vista tais fatores interessa-nos estudar este cinema documentário objetivado, bem como as formas de analisar as imagens desses filmes através das problemáticas, formas de classificação, seus tempos históricos, códigos e *habitus* dos documentaristas. É inteiramente relevante para nossa investigação proceder-se estudo sobre o comportamento do campo em que se processam e se constituem as estruturas objetivas, que nutrem o olhar do cineasta, tanto quanto do antropólogo que se utiliza de imagens.

Mais adiante, veremos, esses conhecimentos empatam e favorecem uma rica imbricação entre ambas. Devido a tais interligações, me ocorre, ao observá-los como parâmetros para este início, que ambos os campos de conhecimento se constituem, inicialmente, mais na observação do outro, da alteridade, do diferente, daquilo que dista de si. Para este início de conversa, contudo, percebo atento a este problema, no livro *Antropologia do Cinema*, seu autor Massimo Canevacci (1994) nos indagar o porquê dos documentários “raramente representarem o próprio espaço, a própria casa, o próprio eu” (CANEVACCI, op. cit., p.175); essa imagem tomada dos outros cristalizaram-se à parede do documentário, a ponto de que “também os antropólogos são famosos por estudar todos, exceto eles mesmos”

²⁵ Há registros que Robert Flaherty teria perdido grande parte dos copiões originais de *Nanook do Norte, o esquimó*, devido ao fato de estar fumando ao lado do filme manipulável, quando uma chama misturada com cinzas caiu sobre parte do rolo do filme, desencadeando um incêndio, que consumiu parte considerável do primeiro documentário.

(p.176). No prefácio de *A vida social das coisas*, Arjun Appadurai (2008) expande a questão criticamente: “Embora antropólogos e historiadores falem cada vez mais uns sobre os outros, eles raramente falam uns com os outros” (APPADURAI, op. cit., p. 11).

O autor acima referido expande a questão, ao observar que as palavras “imagem”, “imaginação” e “imaginário” compõem uma espécie de “crescente” etimológico. E complementa que “já que se afirma que, do imaginário coletivo, 'derivam nossos atuais comportamentos e modos de vida' (...)” (APPADURAI, 2008, p. 168), poderemos pensar que talvez tenha sido por este motivo (imaginário coletivo) que a imagem cinematográfica foi sendo incorporada às expedições científicas, aos relatos de viagens, aos encontros de pesquisadores com populações distantes. A imagem em movimento foi incorporada à pesquisa, tornou-se, aos poucos, um importante instrumento de investigação. Pois que, justamente quando passou a se movimentar (através do cinema), sempre buscou o olhar “de fora” do objeto, como o olhar de alguém que enxerga algo ou outro alguém – que o retrata, conforme este olhar. Ao relacionar, assim, a proximidade da câmera de culturas que não as dominantes, cinema e antropologia em muito se afinaram em suas objetividades, em tomar a alteridade como centro, desde os primeiros tempos. Poucas décadas após a fundação do aparato cinematográfico, a câmera passou a ser instrumento relativamente comum ao antropólogo.

Aparentemente, um recorte do social, se visto de fora, esta é uma ideia muito sedutora para o olho do espectador. A ideia de imaginar que aquelas imagens das sociedades tradicionais surgiram magicamente, sem que tenha havido qualquer manipulação de meios ou mediadores nos entremeios delas. Essa ideia aparentemente tola, no entanto, consagra o encontro entre o desejo do espectador de não se ver manipulado, com o do diretor, de esconder-se para não ser notado. O olhar objetivo para o outro fez da câmera um instrumento invisível para a ponta do processo: o espectador.

Esta fixação do olhar cinematográfico pela alteridade se apresentou desde os primeiros filmes e ainda habita a mente dos documentaristas até nossos dias. Talvez por isso, documentaristas ainda se preocupem em iniciar seus filmes ancorando-os no mundo histórico, como se quisessem assegurar ao público que aquilo o que será mostrado existe e que não se pode duvidar. Robert Flaherty fez

exatamente isso em *Nanook do Norte, o esquimó*²⁶ (figura II), em que abre o filme com um mapa geográfico, onde localiza o povo retratado, os *Inuit*. Além de “dizer” através de cartelas que “num lugar verdadeiro habita um homem real”, no intento de dar ciência ao espectador sobre aquele homem no ambiente inóspito. Ao pronunciar esta frase, ele apresenta algo praticamente indubitável ao espectador; existe um lugar, um tempo, um indivíduo que faz parte disso tudo: ele se chama, de fato, *Nanook*. Este ator do social representa e utiliza seu próprio nome. Esse indivíduo existe e está ali. Quem o “descobre” é o filme. Mesmo sendo tomado como personagem que representa uma comunidade, à maneira como os roteiros de ficção o fazem, *Nanook* transmite a ideia de que representa a si mesmo. Apesar de não haver som ainda nesse que é tomado como sendo “o primeiro documentário”, a mensagem é clara de que o que se transmite é “esse é *Nanook*”, não de “Eu sou *Nanook*”. Já nesse momento, ao sobrepor a verdade sobre o personagem sobre a verdade de quem o filma, o filme escolhe a subjetividade à alteridade.

O resultante desta escolha pelo objeto, ao longo dos tempos, nos mostra que os efeitos do modo de pensar a representação do social por imagens engessaram o olhar, tanto de quem o capta com sua câmera, como de quem os vê representado nos filmes prontos. Os efeitos do discurso objetivo não se contentam em meramente registrar *Nanook*. Eles buscam aproximar o espectador do objeto, afastando-o, com isso, do olhar subjetivo do documentarista. Na ótica objetiva essa é a melhor forma de contar bem uma história. O filme “fala” sobre o mundo histórico, registrando-o. Toma imagens de evidências de uma realidade sobre qual não pairam dúvidas de sua existência.

²⁶ É quase um consenso que *Nanook do Norte, o esquimó* foi a primeira experiência cinematográfica bem sucedida em que um cineasta busca e consegue documentar os hábitos e meios de vida de uma comunidade ou de uma sociedade tida como tradicional. Este filme é constantemente lembrado por teóricos e documentaristas como sendo, por isso, “o primeiro documentário da história”. Segundo o documentarista e técnico de som brasileiro Silvio Da-Rin, “*Nanook of North* é o resultado de mais de dez anos de contatos do explorador norte-americano Robert Flaherty com os Inuik que habitavam a região de Hudson, no norte do Canadá. Antes de partir para a sua terceira expedição à área, 1913, Flaherty foi persuadido por seu financiador, o construtor de ferrovias William Mackenzie, a levar consigo uma câmera de filmar. Um curso básico de fotografia em Rochester, EUA, permitiu Flaherty registrar abundante material descritivo sobre os hábitos e cotidianos dos esquimós, nas expedições que fez até 1916. Quando a edição de seu filme já estava praticamente concluída, um descuido com o cigarro causou um incêndio que consumiu todos os negativos. Restou-lhe um copião de trabalho, usado para tentar levantar fundos para um novo filme. Só após a guerra, em 1920, conseguiu os recursos necessários” (DA-RIN, 2004, p. 45).

Talvez devido a isso, por força do hábito de um campo e da *mimesis*²⁷ artística, quase que por herança do campo de uma tradição documental, vemos ainda a enorme maioria das produções documentais se apropriarem do método objetivo, seja nos mais de cem anos do suporte analógico, seja nos menos de vinte do mundo digital - este que hoje domina a cena. Segundo Massimo Canevacci (1994),

O cinema, agora há mais de oitenta anos, constitui um instrumento perverso de mimese secundária (que, porém, tende cada vez mais a substituir à primária, por causa da decadência da figura dos genitores), através da qual o eu do público se fixa na objetividade pneumática dos fluxos fílmicos e tende a repetir os modelos culturais absorvidos durante a projeção, os quais, por sua vez, eram já uma projeção do social” (CANEVACCI, op. cit., p.162).

O sujeito egresso da alteridade, já que aceitou renunciar a si mesmo, foi se acostumando com o barro da objetividade, assim como o fizeram os olhares em massa de espectadores. Só restou a ele bater a poeira da sola dos pés e caminhar para longe de si. Parafraseando Sartre²⁸ em *As palavras* (2018), “viraram o seu retrato contra a parede e proibiram que o seu nome fosse pronunciado” (SARTRE, op. cit., p. 15).

A negação moldada desse sujeito que filma, que vive, sente e interpreta a experiência do contato entre a câmera e o objeto observável é aqui a pedra bruta desse trabalho. E o interesse imediato nessa temática partiu de observação do campo etnográfico²⁹, onde tomei os primeiros dados dessa investigação (que em

²⁷ Segundo Canevacci em *Antropologia do Cinema*, “a *mimesis* foi sempre o instrumento (o medium) com o qual o sujeito mediatizou-se com a objetividade da natureza, a fim de tentar fixar a própria identidade através do ritmo atemporal e repetitivo da própria natureza (...) (CANEVACCI, 1984, p. 162).

²⁸ Sartre, Jean-Paul, 1905-1980. *As palavras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

²⁹ O início desse trabalho se deu em torno da elaboração e da oferta de uma formação em documentário etnográfico, intitulada “Poéticas do Poço”, ocorrida entre dezembro de 2014 e novembro de 2015. O projeto Poéticas do Poço constitui-se como um empreendimento de pesquisa colaborativo e inclusivo acerca das condições de vida e existência da população que habita a comunidade do Poço da Draga, situada no Bairro Praia de Iracema, no centro da capital do Ceará, Fortaleza. A pesquisa se inseriu numa proposta ampla de reflexão sobre as relações entre a pesquisa social e a produção de filmes etnográficos, pautando-se pela necessidade de constituição de um tipo de conhecimento sobre a cidade e seus/suas habitantes que não se expresse apenas ou fundamentalmente pela palavra escrita. Partindo do pressuposto de que a implicação epistemológica do vídeo na pesquisa etnográfica sinaliza para consequências heurísticas, mas também éticas e políticas, interessou-nos compreender e figurar em imagens os processos participativos de “auto-representificação” e “reflexividade” da comunidade do Poço da Draga, especialmente no que se refere aos seus modos de viver, habitar e responder ao processo de gentrificação pelo qual o bairro Praia de Iracema vem passando ao longo das

princípio se deu em torno de jovens documentaristas, moradores de áreas periféricas urbanas na cidade de Fortaleza), como também na aproximação dos processos de significação da imagem documental, dentro dos quais pontuam meu interesse tanto acadêmico como profissional. Assim, após quase um ano de rica visitação a um terreno de profundas transformações no coração da cidade de Fortaleza, de forma subjetiva e pessoal, passei a pesquisar quais eram os narradores da comunidade que se expressavam por meios audiovisuais, até me deparar com dezenas de filmes e vídeos realizados. A objetividade almejada pela pesquisa etnográfica em curso me trazia mais a ideia de um inventário de informações sobre os documentaristas jovens do Poço da Draga, do que propriamente indagações. Os laços sociais, a soma de todas as conversas e as imagens captadas no meio me levavam mais a impasses que confluências. Porém, em dado momento, passei a receber da pesquisa de campo uma precipitação de sinais de que algo realmente novo poderia estar acontecendo, que talvez mudasse os rumos de minha investigação. Através do contato com um indivíduo da comunidade na qual se dava início a uma formação em audiovisual e etnografia, pude perceber que havia muitos documentários em primeira pessoa feitos no âmbito comunitário. Diferente de grande maioria das produções documentais, em que a alteridade é almejada, acabei por observar que uma parte dos filmes naturais do lugar versavam sobre experiências pessoais junto a ele. Devido a isso, passou a me interessar conhecer mais sobre as formas como o indivíduo se insere em suas narrativas de imagem e som, misturando-se a elas, enquanto sujeito e também objeto. Em princípio, me pus em dúvida quanto ao meu alvo teleológico. Estaria encontrando o objeto apreensível? Ou estaria buscando moldá-lo à minha maneira,

últimas três décadas, tomando como marco a construção do calçadão, em 1990. O projeto foi criado em dezembro de 2014, enquanto exercia cargo de coordenação em audiovisual na Escola Porto Iracema. Inicialmente, tinha dez alunos. No segundo momento (junho/julho de 2015), passei a dividir a direção do projeto com o professor e antropólogo Alexandre Câmara Vale até o seu final. Na metade desse período houve a colaboração do documentarista e técnico de som francês Jean-Pierre Duret, que deu aulas e filmou com os alunos. Em dado momento do projeto, passei a perceber que haviam muitos vídeos feitos em primeira pessoa no interior da comunidade. Vim, mais à frente, perceber que, possivelmente, o surgimento dessas peças fizesse parte de saberes aprendidos nas formações audiovisuais, que ajudavam a construir discursos de natureza micropolítica na comunidade. Ao olhar para a produção desse tipo de filme em âmbito nacional, pude perceber que as relações micropolíticas podiam até se alterar ou intensificar, mas raramente deixavam de existir. Essa análise comparativa ajudou-me a definir o objeto de meu estudo nesta tese.

como o oleiro de *O narrador*³⁰ de Walter Benjamin (1987)? Dissipadas as primeiras desconfianças, o que se mostrou adiante foi justamente o barro deslizante do campo de que foi se esculpindo o vaso dessa tese. A investigação, que passou por derivas e escorregões, levando-a a diferentes territórios no campo do documentário, se fez moldar neste objeto mais específico: os documentários subjetivos, tão comuns à expressão contemporânea.

Ao delimitarmos o objeto, portanto, como sendo o filme documentário falado e mostrado na primeira pessoa, nos deparamos com muitos questionamentos e uma larga bibliografia sobre temas correlatos, tanto diretos como transversais, que incluem desde a literatura autobiográfica (esta que mostra-se infinda), a aspectos de uma subjetivação do sujeito pesquisador, passando pela micropolítica das ações do sujeito no campo, até desembocar no terreno das representações (e auto representações), como veremos adiante.

Justaposto a isto, este objeto também diz sobre seus sujeitos e tragicidades (conflitos, perdas, ausências e dramas sociais) e, de como tudo isso costuma invocar a rituais e mitos da performatividade que assemelham os sujeitos do documentário a personagens de ficção.

Foi precisamente neste emaranhado de teias temáticas que se traçou a trama intrincada desta investigação, cheia de idas e vindas, negociações e agenciamento entre sujeito e ao mesmo tempo objeto, constituindo uma simultaneidade “estranha” à tradição objetiva, que opõe subjetividade à objetividade, personalidade à cultura, sociedade ao indivíduo.

As problemáticas da pesquisa foram se definindo na medida em que fomos nos afastando de tais antinomias, para observar de perto o documentário subjetivado. Essa observação se deu de várias formas. Inicialmente, efetuei um levantamento de títulos documentais produzidos no Brasil, no período pós Cinema

³⁰ A figura do oleiro comparada à de quem narra, encontra-se sugerida no ensaio clássico de Walter Benjamin (1987), *O narrador*. A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica (BENJAMIN, op. cit., p. 205).

da Retomada³¹. Para meu espanto, deparei-me com uma boa quantidade de filmes em primeira pessoa, que excediam a quatro dezenas de documentários. Como não me propunha à pesquisa quantitativa, busquei efetuar o recorte temático na análise de três filmes de boa repercussão junto ao público: *Santiago, Elena* e *Os dias com ele*³². Mais adiante, me apercebi que esses três filmes faziam parte do catálogo de distribuição de instituições ligadas ao documentarista João Moreira Salles. E, por fim, por causalidade, tive oportunidade de conversar em três oportunidades com este documentarista, que tornou-se interlocutor importante nesse estudo.

Por sinal, considero esta interlocução determinante para os resultados desta pesquisa, pois que grande parte das problemáticas deste estudo sobre a inserção do sujeito no documentário ganharam uma dimensão gigantesca à proporção que passei a dialogar com Salles. Seu filme mais recente, *No intenso agora*, ao qual pude acompanhar no momento de seu lançamento em Fortaleza, se percebe também como um documentário em primeira pessoa, visto que é criado e narrado pelo próprio, falando sobre sua mãe. Também professor de documentário, além de ser um realizador e distribuidor de documentários, Salles demonstra estar muito em sintonia com o desejo de outros realizadores que evocam a si mesmos como objeto temático. Tanto que não só realiza documentários assim, como os promove, através de canais de distribuição. Vendo que não é mais possível separar a descrição do mundo de sua interpretação para o espectador, Salles reconhece que qualquer representação do real está encharcada de sentido. Como costuma ressaltar em suas falas públicas, alguns dos filmes de si resultam de um fim último que o realizador encontra para encontrar-se consigo mesmo, resolver questões existenciais, cumprir um ritual de luto ou resolver um embargo pessoal.

Nada poderia estar mais em sintonia com a pesquisa do que a interlocução com os próprios realizadores. Infelizmente não foi possível dialogar com

³¹ O chamado *Cinema da retomada* compreende o período de 1994 e 1998, marcado decisivamente na memória de realizadores audiovisuais brasileiros como os anos que viram sofrer reflexo da Lei do Audiovisual no País. Foi um período de uma produção que supera a duras penas a míngua do período do governo de Fernando Collor, em que não havia condições para a captação de recursos, tampouco exibir ou distribuir obras audiovisuais nacionais. Órfãos da Embrafilme, sem condições de financiamento, os cineastas brasileiros viveram aquilo que talvez tenha sido seu pior momento no que toca à produção de filmes.

³² *Santiago* foi roteirizado e realizado por João Moreira Salles; *Elena*, roteirizado e dirigido por Petra Costa; e *Os dias com ele* foi inteiramente produzido, captado e editado por Maria Clara Escobar.

as diretoras das duas outras obras. Por isso, utilizo, no interior deste trabalho muitos trechos dessa interlocução com Salles, visto que convém servir-me da larga experiência deste como produtor de documentários da auto expressão e de uma experiência pessoal minha enquanto documentarista, que acumulo há algum tempo. O antropólogo americano Clifford Geertz (2013) nos esclarece acerca desse tipo de investigação que toma a voz nativa em alguns momentos, no capítulo três³³ “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico”, em que utiliza o exemplo do dilema que se tornou para o antropólogo, sobre a entrada da subjetividade nos diários de Malinowski (dilema abordado nas primeiras páginas da introdução deste trabalho). E nos explicita questões da pesquisa que são feitas a partir da perspectiva de quem as vê “por dentro”, como nesse caso, em que encontro a voz frequente do documentarista:

Durante estes anos, as formulações do problema foram variadas: descrições que são vistas “de dentro” *versus* as que são vistas “de fora”, ou descrições “na primeira pessoa” *versus* aquelas “na terceira pessoa”; teorias “fenomenológicas” *versus* “objetivistas”, ou “cognitivas” *versus* “comportamentais”; e, talvez mais comumente, análises “êmicas” *versus* análises “éticas”, estas últimas resultando de acordo de uma distinção linguística entre as classificações fonêmicas ou fonéticas dos sons (...) (GEERTZ, op. cit., p. 61).

Esta visão de dentro em muito se assemelha a do observador que pesquisa sobre um indivíduo de uma cultura, permitindo que o ponto de vista desse sujeito observado seja elevado à potência de discurso, sem julgamento ou deturpação. A partir do sujeito nativo, aproxima-se a condição de emancipação também advogada por Walter Benjamin. Como bem percebe Canevacci (1984), que identifica esses sujeitos sugeridos por Benjamin, que “emancipam-se da condição de ser apenas objeto de pesquisa social e de filmagens (fazendo passar por folclore o que é cultura de massa) (CANEVACCI, op. cit., p.175).

Com isso, como já dissera, com alguma frequência recorro à voz daquele que é o interlocutor privilegiado nesta tese, o documentarista João Moreira Salles, este que abriu o campo e ajudou sobremaneira a lapidar nosso objeto, bem como levantar suas reais problemáticas iniciais. Antes dos filmes de si, onde estava este sujeito que documenta e faz asserções sobre tantas coisas do mundo? Por qual

³³ Clifford Geertz. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

razão esse indivíduo é ocultado em sua subjetividade no documentário clássico? O que o fez passar a afirmar-se tão tardiamente? O que ou quem permitiu que se manifestasse?

Essas são algumas questões que buscaremos elucidar aqui nesse capítulo, mas que se somam a outras (referentes à subjetividade) adiante, no segundo capítulo.

Mas, apesar da valorosa participação de Salles no conteúdo desta análise, não é uma tarefa fácil caminhar por esta estrada do documentário, tão cheia de altos e baixos. Em muitos momentos, se fica sem poder vislumbrar o horizonte adiante, tamanhos são os declives de dados que subsidiem a averiguação. Ainda que tenha sempre espaço nas discussões em eventos audiovisuais, sociológicos e de comunicação, essa temática não tem gerado escritos na dimensão do que deveria. Por isso, pensar esse tema bem definido e delimitado não quer dizer que tenhamos tido terreno firme para o desenvolvimento desse estudo. Há muitos livros sobre cinema, mas não tantos sobre documentário. Embora a literatura específica sobre documentário exista, esta é composta por poucos teóricos, o que dificulta em muito a investigação, comumente norteadas por visões parciais, às vezes, hegemônicas. Para além do tema documentário, ainda tomamos com maior especificidade a visão pormenorizada do documentário em primeira pessoa – este que é um tema mais árido ainda. Exceto artigos científicos e ensaios curtos sobre o tema, há livros que se conta em uma única mão, que discorram sobre essa nova paisagem no deserto temático. Tendo em vista que este objeto vem sendo tomado relevante para estudo em um passado ainda recente (pouco mais de vinte anos), foi necessário descer os batentes da história da construção do mesmo, e tatear o orvalho da vereda aberta na tradição do filme documentário objetivo.

Fazer uma digressão na história da imagem em movimento (que nasce no fim da *Era Pós Revolução Industrial*), isso aqui significa encontrar uma série de eventos e acidentes que nos ajudam a entender o documentário e sua formação. Bem como, ao avançar em sua história, encontrar as razões que nos levam a olhar para a frente e ver que perspectivas novas vêm sendo instrumentalizadas a este campo, seja na antropologia ou mesmo no cinema, acerca da imagem documental. Para o desenrolar das questões, soltamos o novelo histórico que liga os pontos entre os primórdios e os tempos vindouros. A ponta deste novelo é a exibição dos

primeiros filmes pelos irmãos Lumière em Paris.



Figura III: *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* (A chegada do trem na estação), tida como uma das primeiras imagens em movimento produzidas pelos irmãos Lumière. Reprodução internet.

Uma luz se acende no escuro, e, à primeira vista, dista em mais de um século, do impulso manual ao movimento constante de uma manivela ao lado do cinematógrafo, se fez saltar da parede uma locomotiva, para o choque de todos na plateia do Salão Indiano, uma sala pequena no subsolo do *Grand Café*³⁴. Feito a Modernidade que foi se plasmando em forma de imagem silenciosa, entre os tufos de fumaça e os movimentos rápidos dos que a esperavam na estação, a máquina foi andando pra frente, insinuando o encontro com a vida das pessoas que a assistiam chegar. Muitas, muitas, infinitas narrativas lendárias nascem dessa experiência³⁵. Era precisamente esse momento de irrupção da inércia do movimento, para fazer lançar o olhar desse tempo para frente, propiciando ao homem ver-se pela primeira

³⁴ Conforme relata o precursor do cinema de ficção, George Méliès, presente à primeira sessão pública do cinematógrafo, em 28 de dezembro de 1895: “mal acabei de falar, um cavalo puxando um caminhão se pôs em marcha em nossa direção, seguido de outros veículos, depois de pedestres, enfim, toda a animação da rua. Ficamos todos boquiabertos com aquele espetáculo, estupefatos, tomados por uma surpresa inenarrável” (TOULET, 1988, p. 15).

³⁵ Segundo Emmanuelle Toulet (1988, p. 15), “alguns espectadores, temendo ser atropelados pela locomotiva que veem chegar em cima deles, se afastam ou recuam em suas cadeiras.(...) No primeiro dia, 28 de dezembro de 1895, pouco sucesso: 33 espectadores. A imprensa, apesar de convidada, não compareceu. Mas em alguns dias, sem outra publicidade além do boca-a-boca, o público aflui. 'Os que resolviam entrar saíam um tanto assustados, logo depois os víamos voltar, trazendo consigo todos os conhecidos que tinham podido encontrar no bulevar', conta Clément-Maurice. Rapidamente, mais de dois mil espectadores se precipitam todos os dias para a porta do Salão Indiano, grandes aglomerações se formam, às vezes saem brigas. A polícia tem de garantir a ordem”.

vez em proporções maiores do que a natural. Este era o olhar que iria virar costume por todo o século que ainda nem começara. Mas que, somados à divisão do trabalho social e a era da racionalização – já decantadas pelas matrizes sociológicas –, preconizavam que esse novo período histórico corria sobre trilhos da modernidade e implicava em uma profunda ruptura com o passado, do pré-moderno.

Antes, as imagens fotográficas já haviam dado um extenso choque na experiência social, ao literalmente revelarem à visão uma nova experiência de contato com o real. A fotografia estática havia promovido o grande corte epistemológico na história da imagem (afetando diretamente a pintura). E um grande assombro para o mundo que saíra do século das luzes. Festejada como apreensão inimitável do real, celebrara a morte do realismo na pintura. Tornou-se tão potente que em pouco mais de cinquenta anos fez à míngua das velhas correntes naturalistas da tinta. Sua existência constituiu-se em uma verdadeira revolução no conhecimento sobre a imagem.

Contudo, ainda que reconhecida como integrante da cultura e assumida como um processo de elaboração artística, nada podia ser comparado à inovação tecnológica que materializava o movimento do mundo através de um feixe de luz, o cinema. Surgida no final do século XIX, período em que inventores do mundo inteiro disputavam quem fazia a maior “descoberta”, teve em franceses e americanos a disputa entre a paternidade da invenção. Se visto de hoje, o cinema, sem dúvida, era uma das maiores desse período.

Foram o homem e a máquina de luz os responsáveis por disparar aquela novidade. Um alimentando a outra, a outra retroalimentando um. Nada mais *Moderno*. Mas, a sociedade burguesa do período, ainda míope (embora maravilhada) para compreender a radicalidade desta mudança, demorou a entender que aquele súbito que saltara da parede de um teatro era um ato literalmente manipulado por alguém. Somente o novo suporte foi exaltado, somente a invenção prosperou. O homem que a inventou não existia.



Figura IV: *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A saída dos operários da fábrica Lumière em Lyon), filme de 45", exibido em 1895, dentre os filmes primordiais dos irmãos Lumière. Reprodução internet.

A Maria Fumaça, as trabalhadoras na saída da fábrica, o jogo de cartas, entre outros tantos filmetes destes primórdios, dada a proximidade com a experiência social vivida ao ar livre, tornaram-se a maior novidade desse invento³⁶, mais por estar aprisionada na sala escura por um feixe de luz. A nova invenção carregava consigo o encanto, ao invés de desvelar o real. E, talvez por este motivo, tenha rapidamente rumado para a ficção. Massimo Canevacci (1984) nos chama atenção, no entanto, para a análise apressada que certos autores fazem acerca da oposição entre o real e o mágico, ao referirem-se à essência do primeiro cinema:

Nada mais inadequado do que a tentativa de afirmar uma espécie de

³⁶ No artigo "Os cinematógrafos do Rio de Janeiro", o arquiteto do Departamento de Patrimônio Histórico da Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, Renato da Gama-Rosa Costa, revela parte de sua pesquisa sobre as primeiras exibições do cinematógrafo no Brasil: "seja qual for a ênfase que adotemos do surgimento da sala de cinema, em 1895, ou o nascimento do cinema enquanto artefato técnico seis anos antes, o fato é que a invenção, de imediato, atizou a curiosidade do espectador acostumado a representações teatrais, circenses, musicais ou burlescas. As plateias ficavam assombradas com as primeiras imagens cinematográficas de cenas do cotidiano e com as históricas tomadas feitas pelos irmãos Lumière, do trem chegando à estação e de trabalhadores saindo de uma fábrica. Embora fossem imagens familiares, pela primeira vez eram exibidas como pintura ou fotografia dotada de movimento. O enquadramento usado pelos irmãos Lumière, com os objetos movendo-se em direção à câmera, indo, portanto, ao encontro dos espectadores, revela já uma pesquisa formal visando uma linguagem própria para o cinema. As imagens cinematográficas, hoje tão sofisticadas, moldaram a percepção do homem moderno mais integralmente que qualquer outra forma de representação artística". Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000100010

essência originária do cinema, que o obrigasse a oscilar entre um *pólo realista* – cuja descoberta remontaria a Lumière – e um *pólo fantástico* – cujo inventor seria Méliès. Ao contrário: no cinema, encontram-se e chocam-se diversos planos (que são irreduzíveis entre si a uma síntese imediata); alguns deles remetem às memórias hereditárias biopsíquicas (restos mnésticos) da base hipo-estrutural, cujos traços comportamentais transpassam “fantasmagoricamente” nos diversos modos de produção. Disso resultam as relações “transversais” do cinema com a magia, o mito, a fábula, a religião, a filosofia. Já outros planos remetem mais especificamente aos modelos de socialização das formas da cultura de massa” (CANEVACCI, op. cit., p.155).

Para não correremos o risco de nos aproximarmos destas antinomias (real *versus* ficção), evitamos tais classificações essenciais. Nos convém ao momento associarmos a experiência histórica ao desenvolvimento de uma cultura documental que se dá de forma gradativa, pode-se dizer até lenta. Tanto é que *Nanook do Norte*, o *esquimó* só seria realizado quando a invenção do cinematógrafo já passava de duas décadas.

Porém, é inegável que o final do século XIX dava sinais mais claros e distintos de que os ventos das mudanças sopravam em direção ao novo ciclo histórico. Em paralelo, corroborando o nascimento de uma nova fase na experiência humana, surgia a psicanálise (o que daria adiante maior destaque à subjetividade), enquanto cresce a sociologia, dois campos de estudo inteiramente novos, em que, através da interpretação do indivíduo e do social buscava-se explicar suas estruturas, processos e também imbricações. Mas, embora diante desta marcha incessante em direção ao futuro, o homem já utilizasse com destreza o método científico cartesiano, percebesse e manipulasse o mundo histórico sempre a partir de si mesmo, o fetiche da nova luz escondeu *ad infinitum* o sujeito que filma atrás dos seus próprios filmes. Os cineastas raramente apareciam em cena. Tampouco os antropólogos documentavam a si mesmos.

A palavra subjetividade também ainda não estava na caderneta do pesquisador da sociologia. Os que assim enxergavam a experiência social partiam sempre da observação da realidade empírica, no entanto, omitiam suas participações nela. Mesmo na chamada *Antropologia Cultural*, que pesquisava as ditas sociedades tradicionais, não admitiam em suas leis, um interesse de tornar objeto o sujeito que vai a campo com seu livro de notas, tampouco o diário de campo subjetivado. Já havia, no entanto, o encanto pela câmera nas pesquisas de campo, sobretudo na Antropologia. Desde que o cinematógrafo foi criado, sabe-se que

pesquisadores, sobretudo europeus, incorporaram-na à pesquisa de campo. Em geral, em escala diminuta, procuravam filmar as práticas culturais, como um elemento complementar à escrita, aos desenhos e às medições dos indivíduos pesquisados. As expedições científicas às sociedades tradicionais passaram a usar a imagem aos poucos em suas pesquisas.

O cinema documentário se encontrou com a antropologia a partir da questão do outro. De como captar o outro, resguardando o que esse outro possui de mais importante, ou seja, sua diversidade, sua particular singularidade. Este pormenor faz questão de esconder o sujeito que fala do outro, o cineasta e o antropólogo. Por isso dissemos que, de forma similar, os filmes da tradição documental se confundem com a trajetória de utilização da imagem por etnógrafos, levando longas décadas para entrarem em desacordo. Gonçalves e Head³⁷ (2009) desenvolvem as questões levantadas nesta introdução ao objeto – como subjetividade *versus* alteridade, apontando haver também profunda mudança de percepção acerca da relação entre etnógrafo e etnografado, “nas implicações políticas, éticas e estéticas do fazer antropológico, o que forçou, necessariamente, uma nova percepção sobre alteridade e subjetividade”(GONÇALVES; HEAD, op. cit., p. 15).

³⁷ GONÇALVES, Marco Antonio & HEAD, Scott. (orgs.). “Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos”. In: _____ *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2009.



Figura V: Major Luiz Thomaz Reis e os Bororo, um dos primeiros registros no Brasil. Reprodução internet.

Pelos autores, se vê a força da problemática:

No bojo deste questionamento, o conceito de etnografia se altera de forma considerável, passando de uma ingênua e inócua forma de “descrever e apresentar” costumes alheios a um modo implicado de apresentação em que a perspectiva do etnografado exprime uma crítica da própria relação de pesquisa inserida em uma arena político-cultural determinada (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 15).

O entusiasmo pela incorporação de câmeras às expedições já havia repercutido no Brasil fielmente como na Europa, desde o início do século XX. Isso fica claro quando observamos o trabalho do Major Reis³⁸ na Comissão Rondon, fornecendo vasto material de análise acerca de populações indígenas brasileiras, já minoritárias, do início do século XX. Através de análise de quatro filmes sobre estes índios, Fernando De Tacca confronta hoje as narrativas fotográficas e cinematográficas feitas pelo Major Luiz Thomaz Reis, mostrando-as como uma narrativa vista de fora pode mudar seu ponto de vista e transformar inteiramente o

³⁸ Um compêndio desses estudos foi desenvolvido por Fernando de Tacca no livro “A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas”, em que distingue como a comissão tratava a imagem do índio brasileiro, entre “selvagem”, “pacificado”, “integrado” e “civilizado”. A análise centra-se em quatro filmes do criador da Seção de Cinematografia e Fotografia da Comissão Rondon (1912), major Luiz Thomaz Reis: *Rituaes e festas bororo* (1917), *Ronuro, selvas do Xingu* (1924), *Ao redor do Brasil* (1932) e *Inspectorias de fronteiras* (1938).

objeto filmado. O autor destaca em artigo para a ANPOCS³⁹:

A análise da imagética rondoniana baseia-se num recorte em que a imagem do índio é construída como uma tríade signica: o selvagem, o pacificado e o integrado/civilizado. Essas construções são sobrepostas temporalmente, existindo uma elaborada significação recíproca do olhar conjunto de Reis e de Rondon (TACCA, 2001, p. 151).

Aliadas a isso, sabe-se que um número cada vez maior de antropólogos, sociólogos e historiadores vinham examinando o uso de iconografias, tais como fotografias, filmes e gravação de vozes, a fim de servirem-se delas como tema, fonte documental, instrumento, produto de pesquisa ou, ainda, como veículo de intervenção político-cultural. A necessidade de dedicar-se mais espaço aos significados culturais engendrados pelas imagens tornou-se premente, porém de forma lenta, fazendo originar um sem número de atividades que possuem em seu método a análise de imagens nos tempos atuais. Porém ainda demoraria algum tempo para que as lições, orientações teóricas e os conceitos clássicos de Boas, Mauss, Malinowski e Radcliffe-Brown, por exemplo, passassem a ser colocados na ordem do dia e no diário de campo de todo pesquisador, quanto mais, de antropólogos de formação (o que não era o caso do Major Reis). Sabe-se, no entanto, que a maior parte das questões que tocam os primeiros tempos do cinema e da antropologia já foram amplamente tratadas, e que houve alguma colaboração de cineastas na antropologia, como de antropólogos no documentário. Porém, um desses problemas passou a incomodar mais os antropólogos, segundo narra Piauxt:

Os inventores do cinema tentaram diversificar o uso das suas técnicas ao mesmo tempo em que adaptaram e as complementaram no curso das novas situações que eles exploravam. Dito de outra maneira, os percursos que enfrentaram os fez apreender uma espécie de caleidoscópio do mundo: os *cameramen* dos irmãos Lumière perseguem os acontecimentos do mundo e as curiosidades do planeta – a missão deles é então “abrir suas objetivas sobre o mundo”. Os operadores da Companhia inventam assim o filme documentário na perspectiva de dar conta do mundo, mas também de torná-lo acessível por todos os meios, eles filmam em Lyon uma aldeia “Ashanti”, que para isso foi reconstituída. O realismo cinematográfico não chega a se incomodar muito com a questão dos ambientes e a importância da contextualização só vai aparecer muito mais tarde, sobretudo como critério de autenticidade (PIAULT, 2001, p. 152)⁴⁰.

³⁹ C.f. Fernando de Tacca, “A imagética da comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas”. XXV ENCONTRO ANUAL, 2001, Caxambu, MG.

⁴⁰ *Imagem e memória: ensaios em Antropologia visual*. Mauro Guilherme Pinheiro Koury (org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

Até hoje, porém, independente de quem as tomou, existe um reconhecimento de que a forma de documentar essas sociedades, está diretamente ligada ao repertório cultural de quem as fez. As condições de realização da pesquisa, as negociações para que esta se desse com câmera, as formas de interação entre pesquisador e objeto, tudo hoje é levado em conta quando se assiste a um filme etnográfico desse período. Pelo menos a antropologia parece ter se apercebido disso bem antes do mundo do cinema clássico. Pois que para este último, no escuro, essas questões encontravam-se inteiramente invisíveis.

Cada vez mais ajustando o foco de sua visão, conforme aumentava o número de pessoas míopes defronte à tela branca, o fato genérico, o estupefato, o espetáculo das imagens e o dado objetivo de um pequeno mundo (ou do mundo dos outros) passaram a virar notícia. Traziam com eles, os costumes e a moral das socialidades da época, final do século XIX. As plateias que se sucedem reagem mais em função do movimento que as desestabilizava nas cadeiras, que pelas cenas do mundo social em si. Era como se o aparato do movimento fosse mais visível do que os filmes. O vento que sopra nas árvores, as águas que saltam das fontes, o trem que se move, as pessoas andando mais rápido que o natural, todo movimento vira espetáculo. Canevacci (1984) diz que esse fascínio quase mágico pela tela escura no início de sua história “deve ser relacionado com aquela forma de ideologia que, antes de qualquer outra, buscou resolver esse enigma: o mito” (CANEVACCI, op. cit., p. 156). Segundo instiga, o cinema, longe de pensar a utopia e o futuro, torna-se uma “reprodução das condições socioculturais e biopsíquicas ineliminavelmente contemporâneas sob uma aparência de alteridade” (CANEVACCI, 1984, p. 156). Olhando sob esse prisma, se pode pensar que caso o cinema tivesse sido inventado em outra cultura que não a ocidental europeia, provavelmente possuísse características bastante distintas, visto que a depender de sua vinculação com a simbologia mitológica, se transformaria o contexto de produção e recepção dos filmes, enquanto bens culturais.

Mas, acentua o autor, “a arte se determina em relação ao que ela não é” (CANEVACCI, op. cit., p. 158). E assim decorrente, uma ação documental (sequer havia a palavra documentário nesse período inicial do cinema) demorou a enxergar os problemas e desafios do registro subjetivo na vida social do período inicial, embora tenha preocupado em fundar meios e modelos de produção seriada para

seus produtos culturais.

Logo nos primeiros meses de vida da nova arte, os irmãos Lumière trataram de treinar muitos cinegrafistas, a fim de oferecer seus serviços para governos e indústrias. Em pouco tempo, cerca de seis meses, já havia câmeras e suporte fílmico em praticamente todos os países da Europa. Há indícios de que esse fato também repercutiu na Primeira República Brasileira, assim como anteriormente a fotografia teria repercutido na Corte Brasileira⁴¹, pois que, sabe-se, empresários teriam trazido exemplares do cinematógrafo para o Brasil⁴². Segundo pesquisadores⁴³, no Brasil, “o cinema se iniciou com Afonso Segretto, que em 1898 gravou as primeiras imagens em movimento nas terras brasileiras, registrando a chegada à baía de Guanabara, a bordo de um navio” (MONTE-MÓR; PARENTE, 1994, p.03).

Enquanto se gestava uma forma de captar imagens do mundo através de cenas do cotidiano (um tanto documentais), a ficção de George Méliès procurava controlar essa experiência, levando-a para espaços interiores, aproximando-a de duas velhas conhecidas suas, a arte teatral e a literatura.

Assim mesmo, da tela primordial, foi se pintando de luz em uma longa trajetória narrativa feita de encontros entre os narradores de imagem e o mundo social. Gradativamente uma estrada para o olhar iniciante (e ainda ingênuo) da Modernidade foi sendo construída. E, com ela, uma série de produtos culturais geradores de estímulo, em princípio visuais (posteriormente, também sonoros), capazes de comunicar, orientar e entreter os caminhos de uma nova forma de arte, que Jean-Paul Sartre, filósofo porta-voz do existencialismo no século XX, chamava

⁴¹ “Dom Pedro II foi um entusiasta da fotografia, seja como mecenas ou seja colecionador. Foi o primeiro brasileiro a possuir um daguerreótipo, e, provavelmente, o primeiro fotógrafo nascido no Brasil. Devido ao seu interesse no assunto, implantou e ajudou decisivamente o desenvolvimento da fotografia no país. Sua filha, a princesa Isabel (1846-1921), foi, inclusive, aluna do fotógrafo alemão Revert Henrique Klumb. Ao ser banido do país, em 1889, pelos republicanos, Pedro II doou à Biblioteca Nacional a coleção de cerca de 25 mil fotografias, que então denominou, juntamente com a coleção de livros, de Coleção Dona Theresa Christina Maria”. Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7183>

⁴² “No dia Primeiro de maio de 1897, no Teatro Cassino Fluminense, à Avenida XV de novembro, Petrópolis, teria havido senão a primeira, uma das primeiras exibições de filmes brasileiros no Brasil. O empresário Victor de Mayo mandou exhibir os curtas metragens *Chegada do trem* e *Petrópolis*, filme que se assemelhava à chegada do trem dos irmãos Lumière, *Uma artista trabalhando no trapézio do Politeama* e *Bailado de crianças* no Colégio do Andaraí.

⁴³ Publicação fruto de uma série de quatro seminários realizados durante a Primeira Mostra Internacional do Filme Etnográfico, intitulada “Cinema e antropologia – horizontes e caminhos da antropologia visual”, organizado por Patrícia Monte-Mór e José Inácio Parente.

de “arte plebeia”⁴⁴. Olhando cuidadosamente para os desdobramentos que o cinema poderia promover no desenvolvimento da Modernidade, a filosofia abria os olhos para a fotografia animada e encantada da sala escura. O existencialista Sartre demonstrava seu encantamento com o novo suporte da imagem para a sociedade de então:

“Desafio meus contemporâneos a citarem a data de seu primeiro encontro com o cinema. Entramos às cegas num século sem tradições, que havia de sobressair sobre os outros por seus maus modos, e a nova arte, a arte plebeia, prefigurava nossa barbárie. Nascida num covil de ladrões, incluída por portaria administrativa entre os divertimentos de feira, apresentava costumes popularescos que escandalizavam as pessoas sérias; era a diversão das mulheres e das crianças; nós a adorávamos, minha mãe e eu, mas quase não pensávamos e nunca falávamos dela: fala-se do pão se este não falta? Quando nos demos conta de sua existência, havia muito que se tornara nossa principal necessidade” (SARTRE, 2018, p. 72).

Esta arte que se funda e se alimenta na fonte do espetáculo e da mercadoria, toma propriedade das coisas do mundo e da alteridade como sendo parte de si mesma.

Em “Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário”, Jean-Louis Comolli (2008) promove a observação do início desse percurso histórico analisando peças criadas pelos irmãos Lumière, quando o cineasta já selecionava o que filmar a fim de tornar o objeto, sujeito:

(...) Nos primeiros filmes da história do cinema – penso no *Repas de Bébé*, dos irmãos Lumière, uma das primeiras ocasiões, parece, em que se encontra o sujeito filmado (indiscutivelmente, esse bebê é sujeito)-, verificaremos que desde o nascimento do ato cinematográfico ocorre um duplo processo de individualização e, se assim posso dizer, de subjetivação do sujeito filmado, de modo que aquele que é filmado se torna personagem de filme e, através dessa parte dele mesmo que posa e se posiciona, ele se presta ou se oferece ao olhar do outro (COMOLLI, op. cit., p. 81).

Na estrada percorrida da Modernidade, em que faz parte da viagem um olhar panorâmico para os lados e para a frente, a imagem do outro ou da paisagem é mais tomada que concedida. E, no entanto, quando exibidas as imagens na tela não pareciam carregar a participação de outrem, ou seja, daquele que mediou o processo. Ali “o rastro empírico”, como quer Comolli, compartilhado “entre quem filma e quem é filmado” desaparece, em nome da neutralidade do mediador-narrador-cineasta.

⁴⁴ Sartre, Jean-Paul: 1905-1980.

Esse olhar lançado para os quadros dos primeiros filmes dos Irmãos Lumière soa como excelente exemplo de o quanto o cinema se preocupou em contar histórias do mundo lá fora. Certamente essas histórias contam do mundo e da alteridade, pois que estas se tornam um ponto de vista de alguém que permanece em silêncio, enquanto as imagens falam. Ao preferir a subjetividade, criou-se uma estrutura objetivista “como filha do poder” (DEBORD, 1997, p. 202), como comenta Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*. “Mais espetáculo quer dizer aqui menos espectador (no singular)” (COMOLLI, 2006, p. 136), diz Comolli. O que, de fato, fica implícito na afirmação é que a plateia é impelida ao espetáculo, cabendo muito à ela escolher o que quer assistir. E só se assiste ao que lhe deixa encantada, no transe do breu. E assim a locomotiva Moderna continuou sobre os trilhos da magia e do espetáculo.

Aos poucos, essas histórias passaram a fazer parte do mundo e o mundo considerá-las parte de sua História. Como nos contam os manuais, o mundo do documentário, tal qual conhecemo-lo hoje, com filmes que fazem asserções sobre o mundo histórico, começou a se movimentar almejando documentar aquilo o que estava fora do sujeito. Desde que os realizadores dos primeiros “filmes de viagem”⁴⁵ lançaram mão de um método de captar imagens de personagens “reais” que representavam a si mesmos, que se foi vendo montar esta rica tradição objetivista à qual nos dedicamos aqui neste capítulo. Nada mais pertinente à lógica do objeto nos documentários do que conduzir através de argumentos claramente expostos o que o receptor deve apreender sobre um tema tomado do real. Assim, ao assistir a um filme sobre o mundo, o espectador é levado a pensar que aquilo o que está assistindo é, concretamente, uma imagem do mundo. E que não há um mediador, que pensa e sente o mundo conforme seus valores.

⁴⁵ Segundo a antropóloga Clarice E. Peixoto fala na Mostra Internacional do Filme Etnográfico (1994), “de fato, desde os primeiros tempos, muitas das questões que preocupavam os antropólogos faziam parte do repertório de curiosidades dos inventores do cinema, que buscavam diversificar suas técnicas à medida em que surgiam situações novas: os *cameramen* dos irmãos Lumière inventaram o filme documentário, o americano Edison realizou uma série de filmes sobre as danças de Samoa, indianas e judaicas, e em 1905, a Compagnie Pathé inventou *les actualités* (...)” (PEIXOTO, op. cit., p. 11). Alguns desses primeiros filmes, que arvoraram-se a lançar os tentáculos de uma câmera que “apreende o mundo”, tomando-o pelo exotismo e curiosidade, ao documentarem sociedades tidas como tradicionais, foram chamados como “filmes de viagem”. Os cinegrafistas dos irmãos Lumière têm a autoria de muitos desses filmes. Porém, com uma certa popularização do aparato cinematográfico, muitos curiosos passaram a também registrar imagens em movimento, o que fez originar um sem número de peças deste cunho.



Figura VI: Dziga Vertov e o Kino Pravda "... Eu sou o cine-olho. Eu crio um homem mais perfeito que Adão. Eu crio milhares de pessoas diferentes a partir de esboços e de esquemas previamente concebidos." Reprodução internet.

Dziga Vertov fez a defesa do documentário como nenhum outro cineasta, professando que, caso o cinema se libertasse das estruturas literárias e teatrais, ou seja, deixasse de apostar unicamente na ficção, a linguagem cinematográfica se encontraria muito mais com a cultura. Vertov via na descida dos estúdios para a rua, uma marca de encontro entre o cinema e a sociedade e sua cultura. Daí advém a proto ideia de um cinema verdade (o *Kino Pravda*), que seria uma manifestação própria da cultura: documentar o mundo espontâneo. Porém, como se sabe, o mundo do cinema foi se deixando permeiar pela movimentação industrial seriada, em vez da criação individual e da artesanaria. Os filmes foram sendo trabalhados para virarem produtos e bens culturais de uma gigantesca máquina capitalista.

No capítulo IV (A invenção do eu) de *A invenção da cultura*, Roy Wagner (2014) nos chama atenção acerca desse fenômeno que dá título ao livro:

Geralmente se supõe que a nossa Cultura, com sua ciência e sua tecnologia, opera medindo, prevendo e arregimentando um mundo de "forças" naturais. Na realidade, porém, todo o leque de controles convencionais, nosso "conhecimento", nossa literatura sobre realizações científicas e artísticas, nosso arsenal de técnicas produtivas, são um conjunto de dispositivos para a invenção de um mundo natural e fenomênico. Ao assumir que apenas medimos, prevemos e arregimentamos esse mundo de situações, indivíduos e forças, mascaramos o fato de que o criamos" (WAGNER, op. cit., p. 181).

Ao pensar com Wagner, somos levados a concluir que os produtos culturais podem produzir distinções culturais. Tanto quanto a tecnologia gerada dentro de um Estado Nação também pode tornar-se parte de um poder do mesmo, pois que todo produto gerado por indivíduos que alcançam grupos maiores de outros indivíduos, levam consigo parte da cultura. Este autor reitera: “tendemos a esquecer que os verdadeiros recursos são aqueles da invenção humana” (WAGNER, 2014, p. 184).

Talvez por isso, essa tradição do olhar no cinema, impregnada de um olhar exterior sobre um objeto, ainda está muito viva em nossos dias, servindo de molde para algumas escolas de documentário por décadas. O cinema plasmou uma forma de ver o mundo e as pessoas foram se acostumando a ver de uma maneira peculiar. E, em sentido inverso, se pode ver que grande parte da produção de filmes foi ocorrendo conforme o gosto do público. Algumas das maiores empresas de produção de documentário funcionam dentro desse modelo: alguém enxerga um assunto que interessa a muitas pessoas e a empresa realiza um filme sobre o tema. Muitas empresas investem em pesquisas a fim de detectar onde está o centro de interesse do espectador. Dentro dessa lógica, não há espaço para filmes que não despertem interesse do grande público, tampouco histórias pessoais ou individuais, que justifiquem investimento. Os filmes funcionam conforme relações de consumo, mas não apenas de bens culturais, como obedientes a um mercado que visa lucro e consequente retorno financeiro. Wagner diz que “a 'produção em massa' e seus correlatos comerciais e tecnológicos só podem levar a uma espécie de inflação do caráter e das qualidades humanas” (WAGNER, op. cit., p. 193).

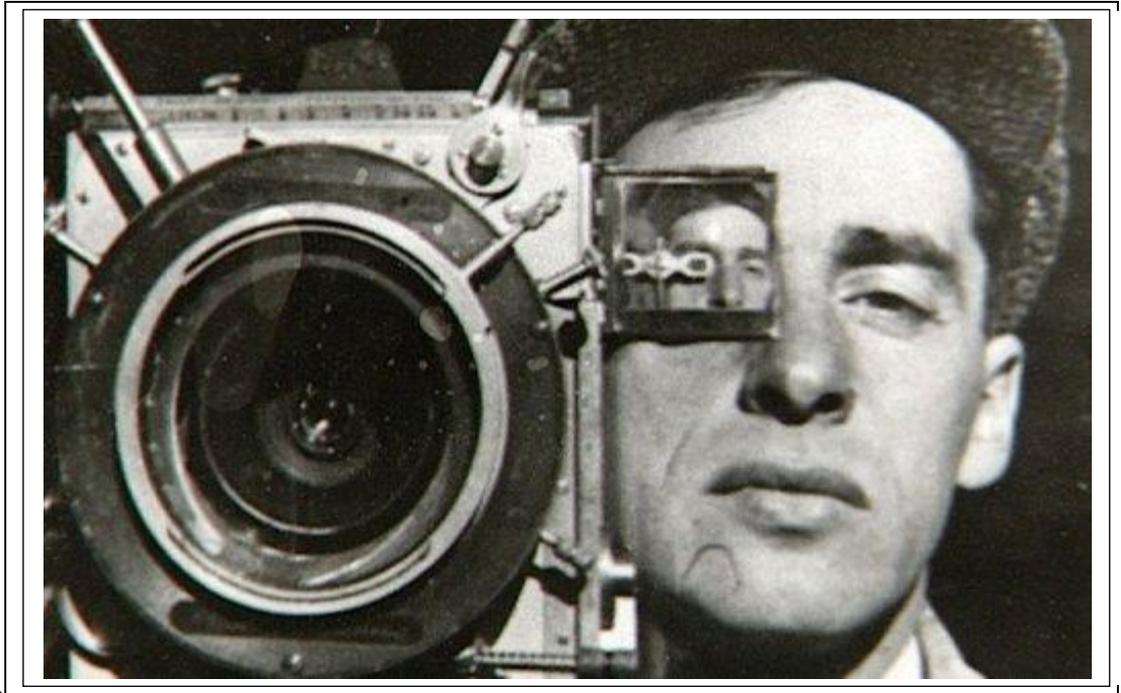
Já há muito se percebe posições de que essa busca pela alteridade acaba por aproximar o olhar do cinema objetivista de uma forma de pensar o filme seguindo um ritmo de produção em massa. No célebre ensaio sobre a reprodutibilidade da obra de arte, Walter Benjamin (1994) já instilava sobre essa questão, ao argumentar:

Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo (...) Esse capital estimula o culto do estrelato, que reduzia ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe” (BENJAMIN, op. cit., p. 180).

Esse modelo industrial de conceber e realizar documentários serviu de apropriação pelos grandes conglomerados institucionais. A gigantesca máquina que move o mundo do capital venceu o sujeito, obviamente. Uma máquina foi sucedendo outra (a Escola Britânica, depois a do Terceiro Reich, a do Cinema Direto americano, etc.) e a subjetividade foi omitida do fazer documental. Ao lançar um olhar de fora para dentro do objeto, o sujeito que filma exaltava a neutralidade da visão, apesar de compreendermos que é ele quem escolhe quais imagens tornar importantes, ou seja é ele que tem interesse na imagem do outro. Ainda que saibamos que é alguém que pensa e escolhe o que filma e edita, para que o espectador assista, o método objetivo professa a razão como seu fundamento raiz, instrumento de todo o pensamento sobre o fazer documental. Isso quer dizer que, caso esse alguém que filma fosse inserido no filme, entraria no ar uma *desrazão*, que ludibriaria o método supostamente objetivo, suscetível a ser “percebido” pela audiência. Dessa forma, o eu ficou isolado do nós, confiando até sua liberdade ulterior, como uma insensatez que bloqueava a alteridade, e, por isso, deveria ser silenciado. A um só tempo, as instituições haviam silenciado o documentarista e lançado o primeiro modal no qual as experiências subjetivas ficavam escondidas sob o pressuposto da neutralidade.

Esse tipo de ponto de vista objetivo permanece até este primeiro quarto de século. O vemos muito nos documentários dos canais destinados a exibir filmes de “não ficção”. O que chamo de “escola da alteridade” se formou em princípio com o próprio Flaherty, mas prosperou no seio das instituições que enxergaram no filme documental um meio de transmitir conhecimento de forma “didática”. Em seus pontos cardeais, somos levados a compreender que os ventos da alteridade postulam a legitimação de uma ideia de “verdade” e “realidade” nos filmes, sendo suas informações transmitidas com status de validade “científica”. Dessa forma, ponto comum a quase todos esses filmes, se erige uma voz não identificada que nos leva a compreender tudo o que está sendo dito e mostrado (o autor Bill Nichols chama esse artifício estrangeiro de ‘voz de Deus’), costurando entrevistas com “autoridades no assunto”, enquanto imagens reconstituem fatos e histórias que precisam ser contadas por meio de texto claro e objetivo. A chamada Escola Britânica propagou esse modelo “roupa pronta” e as formas canônicas do documental, sendo seus efeitos ecoados até aqui. As tendências e vertentes que

foram se sucedendo no documentário da tradição formaram a voz do poder, dos conglomerados e da produção de filmes de mercado e do lucro. Ao documentarista, um alfaiate do tecido social, não foi dado o direito de costurar pra



si.

Figura VII: Dziga Vertov inclui o homem-câmera dentro do filme “O homem e a câmera”. Reprodução DVD.

2.1 A entrada da subjetividade no documentário

Daquilo que não sabia sobre os outros vivia o documentário, até descobrir que não conhecia a si mesmo. O eixo que segura o conjunto de reflexões deste tópico gira em torno do pensamento sobre o subjetivo na imagem documental e serve de chave para compreender sobre os dilemas pelos quais passa o sujeito que se insere em sua própria obra documental. Sabe-se mais acerca do mundo do que sobre mim, que penso saber. A subjetividade, aquilo o que qualquer um de nós indiscutivelmente tem, entre amanhecer e dormir, não aparece com algo sob nosso alcance fácil aqui.

A subjetividade está no nosso DNA de humanos. Brota dela nossa experiência. Parte dessa experiência de nós indivíduos com o mundo é evocada pela racionalidade, sendo que a outra parte é o suor do instinto – do umbigo, ponto de convergência que confere centralidade ao todo corporal. Talvez devido à esta

razão instintiva, por não se perceberem como integrantes de um todo, as crianças demorem tanto a dominar bem o uso da palavra “eu”. E também, muito possivelmente, por esta razão, risquem as paredes de imagens, que por si mesmas criam (como se a casa fosse sua caverna, seu desejo primitivo de expressão). A expressão do eu se mostra desde a mais tenra infância na produção de signos e de imagens. Quem seria eu? Quando afirmo que existo, o que isso me diz? Qual o sentido de existir sem dizer algo?

Na caverna milenar, por criação pura ou por *mimesis*, o homem de Lascaux exercia tal poder de expressão há mais de 15.000 anos, no interior de seu domínio. Pintava de suavidade subjetiva a *Era* da pedra bruta. Foram essas expressões do subjetivo que nos permitiram olhar pra eles, ver e “ouvir” suas histórias milenares. Embora excepcionalmente em Lascaux a arte parietal seja predominantemente composta por pintura de animais, sempre se identifica ali o homem que se retrata em situações de caça. Com efeito, tais situações que adornam muitas das cavernas, em que se conta mais histórias das vidas humanas no Paleolítico, o pintor está sempre presente nas criações, entre bisões, cavalos e aves, nos interpelando se estamos entendendo o que ele conta. Suas dimensões chegam a ter quatro a cinco metros de extensão, proporção que dista em muito da escala humana – algo que lembra muito o cinema. Certamente, esses narradores se orientavam por experiências tanto individuais como grupais, trazendo-as para o interior de seus pincéis naturais, livres de enquadramento. Ao pensarmos a *Maria Fumaça* dos Lumière, talvez pudéssemos pensar que poderia ser comparada às manifestações nas cavernas de Lascaux, caso a câmera contasse do mundo o que Vertov legou ao cinema em *O homem e a câmera*⁴⁶. Neste filme, o próprio Vertov, assim como alguns câmeras de sua equipe são filmados documentando o mundo, como lembra Silvio Da-Rin, “de forma a cumprir sua verdadeira vocação: a exploração dos fatos vivos” (p. 115, 2004). Dessa forma se vê o cinegrafista que registra o mundo conforme seus olhos interagindo subjetivamente com o que ocorre à sua volta, no final da década de 1920 na antiga União Soviética.

⁴⁶ Segundo Silvio Da-Rin em *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*, Dziga Vertov viveu o cinema em outros parâmetros bem distantes do industrial. “O que estava em discussão era a definição dos métodos mais adequados à participação do cinema na construção do “homem novo” e de uma sociedade industrial e socialista” (DA-RIN, 2004, p. 112).



Figura VIII: Em Lascaux, homens pintavam suas caçadas de, aparentemente, cervos. Reprodução internet.

Seja hoje ou no princípio da narratividade, a insígnia subjetiva está, portanto, ou em nosso umbigo ou no nosso cérebro. É, no entanto, no contato com o social que disciplinamos seu uso. Invariavelmente, em função da necessidade de expressarmos-nos, passamos a vida toda a buscar compreender o que significamos no mundo. Essa é uma questão fundamental tanto da filosofia como da sociologia. Sabe-se que desde a origem do homem já houve tempos históricos em que a subjetividade humana ficou mais ou menos livre, assim como houve períodos em que a exposição da vida íntima ou privada era bastante diferente do que é hoje. E que o espaço da reserva e da intimidade foi construído de maneira bem distinta de uma sociedade a outra. Aqui nesse capítulo, ampliamos tais observações para o campo cultural do cinema, através da análise dos *habitus* dos sujeitos que fazem

documentário. Aqui buscamos registrar em questão a emergência de sujeitos no interior das obras realizadas por eles mesmos.

No prefácio de seu livro *Pensar e ser si mesmo, preleções sobre a subjetividade*, o filósofo contemporâneo alemão Dieter Henrich⁴⁷ (2018) sugere, de cara, que “os seres humanos não vivem apenas, eles precisam conduzir sua vida a partir do saber de si mesmo” (HENRICH, op. cit., p. 9). E segue adiante:

O conhecimento seguro sobre um mundo e um pensamento que transcende os limites de tudo que é dado num mundo provém de uma mesma origem: a subjetividade. Assim, nenhum poderá ser mantido afastado dessa subjetividade às custas do outro (HENRICH, 2018, p. 28).

Ou seja, ao se colocar em relação ao mundo, invariavelmente humanos se põem a pensar sobre si, se buscam no auto entendimento. Mas aprendemos desde a mais tenra infância que as escolhas subjetivas, por vezes, devido à normalização da vida social, às vezes nos sugerem a negação da subjetividade, como se devêssemos dissolvê-la. Assim surgem as urgências da vida cotidiana, saber bem conviver, saber comer, saber falar, saber ouvir. Saber sobre si mesmo só nos é estimulado bem adiante.

No processo de realização cinematográfica, o sujeito pode ou não estar envolvido no umbigo das principais escolhas que podem desembocar em um filme. No entanto, caso não haja a ingerência de instituições e sujeitos proprietários do filme antes mesmo deste existir, invariavelmente o indivíduo que resolve filmar é impelido a tomar as rédeas do processo como um todo. Ele precisa escolher o tema, pesquisar sobre o mesmo, levantar as possíveis dificuldades, o potencial técnico, montar equipe, orçar etc. A subjetividade está na maioria desses processos de realização. Sempre há alguém que pensa cada etapa, antecipando-a. Às vezes, há um sujeito que perpassa todas as fases, desde o princípio até o final. No documentário em primeira pessoa, observa-se que, de modo geral, esta exigência: a subjetivação encontra-se envolvida em todos os processos. Em tese, todas as escolhas sobre aquilo o que brilha na tela partem do olho-crivo de um realizador,

⁴⁷ Mesmo sendo um pensador contemporâneo, Henrich opera dentro da concepção subjetiva da Antiguidade de Heráclito. Em maior medida, René Descartes pedira ajuda à subjetividade para elaborar seu cogito transformador, baseado na dúvida: para duvidar, “eu penso, logo, existo”. Se só existo porque, enfim, sou eu que estou pensando, é este pensamento que me faz dizer isso. Aquele que é tomado pela dúvida, é ele mesmo, portanto, um ser que tem existência e que não pode ser desmascarado por um devaneio do pensamento.

desde o roteiro até a finalização, processos que vão sendo criados sucessivamente, como resultantes do ponto-de-vista de alguém que vê e escolhe o que outros devem ver também.

O discurso audiovisual de certo sujeito autor de uma realização documental encontra-se como sujeito das influências culturais em que vive ou viveu suas experiências de contato com o mundo, conforme suas circunstâncias e repertório da cultura. O documentarista é dominado pela inelutável necessidade de se exprimir de uma forma que fosse profundamente sua. Exceto Dziga Vertov, poucos foram os documentaristas que defenderam a participação subjetiva do realizador no interior do filme até a década de 60, quando o cinema já tinha mais de meio século de vida. Ao reduzirem nossa experiência ao contato com a alteridade, os documentaristas desse período excluíram a grande riqueza da experiência: a participação de um indivíduo que vê e que pensa sobre o que viu no mundo. O meio de contar histórias através do documentário virou um construto naturalizado à paisagem cinematográfica, como sendo uma narrativa universalizante, pouco ou nada particular. Essa forma tornou-se padrão de um modelo clássico *griersoniano*, fossilizado à pedra fundamental do movimento que criou o próprio documentário moderno. No entanto, contraditoriamente, a chamada modernidade atribuiu ao pensamento humano o precedente de sua fala, seu verdadeiro sujeito. Ela criou condições de auto expressão que eram praticamente impossíveis anteriormente. O direito ao discurso e à fala primeiro, para depois, a reivindicação da auto imagem. Um dos motivos para que isso aparecesse foi a expansão dos meios de comunicação de massa, sobretudo, da televisão. A entrada da subjetividade e do horizonte da primeira pessoa do singular no documentário ainda teria antecedentes importantes até sua fundação, como, por exemplo, foi o caso do chamado *Cinema Direto* americano.



Figura IX: Robert Drew, precursor do Cinema Direto americano, manipula um equipamento de “som direto”, que podia captar o som sincronizado. Reprodução da internet.

Inventado por profissionais do jornalismo, o modo de filmar “direto” (com sincronismo entre som e imagem, além de uma câmera bem mais leve) visava como estratégia retórica transformar a câmera, não o *cameraman*, em uma testemunha discreta dos acontecimentos. E também de levá-la para locais em que esta fosse praticamente invisibilizada (que alguns chamam de “câmera mosca na parede”). Esse tipo de cinema é constantemente lembrado como sendo de origem observacional. Entretanto, estranhamente, a câmera parece ter ocupado o lugar do câmera, posto que sempre se menciona que o aparato de suporte fílmico modifica a cena e dá origem ao movimento direto, mas o humano que opera este aparato parece ficar invisível aos teóricos. Essa câmera observacional levaria o espectador para um lugar privilegiado onde pudesse “ver o mundo” sem ser notado. Vide os exemplos que Robert Drew deu ao filmar John Kennedy em *Primárias* e *Crise*, dois filmes expoentes do movimento direto. Esta ilusão da invisibilidade ainda encontra lugar nos dias atuais, sobretudo, nos programas de televisão.

Os ricos anos 1960 foram, sem nenhuma dúvida, um dos motores para esta expressão individual, quando alguns movimentos de contracultura passaram a tomar corpo em diferentes campos sociais e na cultura. Mas, anteriormente a estes

tempos, já havia tido uma explosão do estímulo à auto expressão nos Estados Unidos, com os movimentos de gurus indianos em busca do autoconhecimento, o que chegou a repercutir no campo das artes, isso entre os anos de 1950 e 1960. Nessas duas décadas do pós-guerra começaram a aparecer novos indivíduos da arte que percebiam uma certa padronização da cultura moderna, colocando-a à prova através de obras provocadoras, como é o caso do artista plástico e designer Andy Warhol, dos poetas *Beatniks*, dos músicos de *free jazz*. E, é claro, nesse bojo estavam novos pensadores da imagem, os cineastas.

De alguma forma podemos pensar que o indivíduo falar de si sem ser narcísico pode tender ao rompimento com questões encravadas no seio social. Desperta uma dúvida sobre alguém que se pronuncie em favor de si mesmo, temendo haver em seu discurso objetivos individuais em supremacia aos coletivos. Porém, movida pelos ventos da contracultura, aos poucos a subjetividade foi sendo incorporada às formas artísticas e a enunciação em primeira pessoa passou a ser vista como um bom caminho para o entendimento de si, assim como “o modo de compreensão dos sujeitos – instituições, desejos, a sexualidade, o desdobramento anônimo de um acontecimento do sentido no qual nada pode ser levado à presença plena” (p. 15). Em suma, havia uma emergência do indivíduo em vários campos da cultura, incluindo aí, o cinema e mais especificamente, o documentário.

Faltava, enfim, ao documentário encontrar-se com o sujeito que filma e produz discurso. Demorou muito (quase cinquenta anos) para vermos filmes em que o sujeito se afirmasse, pudesse não apenas incluir sua voz ou imagem, como também contar sua própria história. Como observa Duque-Estrada⁴⁸: “as narrativas universalizantes cedem espaço à produção de múltiplas e heterogêneas subjetividades” (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 155).

Desde então, aquelas forças que eram autoritárias e monumentais, e que dominavam o documentário clássico são irrompidas pela ação pioneira do antropólogo francês Jean Rouch⁴⁹ no início dessa década.

⁴⁸ DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires Autobiográficos: atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU Editora PUC Rio, 2009.

⁴⁹ Jean Rouch é um antropólogo que aprende a filmar. Não só isso, passa a atuar como um dos mais importantes teóricos do documentário. Algumas de suas reflexões modificam por completo o cinema de então. Nesse período ninguém jamais ousou dizer que um dos preceitos do filme é a não existência de um roteiro prévio e que o filme “aparece para o cineasta” enquanto este for procurá-lo. Tampouco que o ato de filmar é de uma ordem de necessidade de expressão. Em um

Cineasta de mais de cem filmes e antropólogo de extensa obra escrita, Jean Rouch (1917-2004) atravessou o século como se tivesse sete vidas cheias de facetas e paradoxos. Ele foi ao mesmo tempo eminência parda do cinema francês moderno, antropólogo africanista com doutorado defendido na Sorbonne em 1952 sobre os *Songhay*, pesquisador do CNRS por anos a fio e autor da obra mais importante de todos os tempos no campo do filme etnográfico. Como objeto privilegiado do seu trabalho, elegeu alguns países da África Ocidental (sobretudo, Níger e Mali, mas também Costa do Marfim e Gana), dos quais nos deixou um acervo de imagens e sons sem paralelo. Mas também filmou muito na França e noutros países, revelando sempre, por onde tenha andado, curiosidade pelas diversas culturas e vontade de compreendê-las. (Texto de abertura do livro catálogo *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. Araújo Silva, Mateus (org.), 2010).

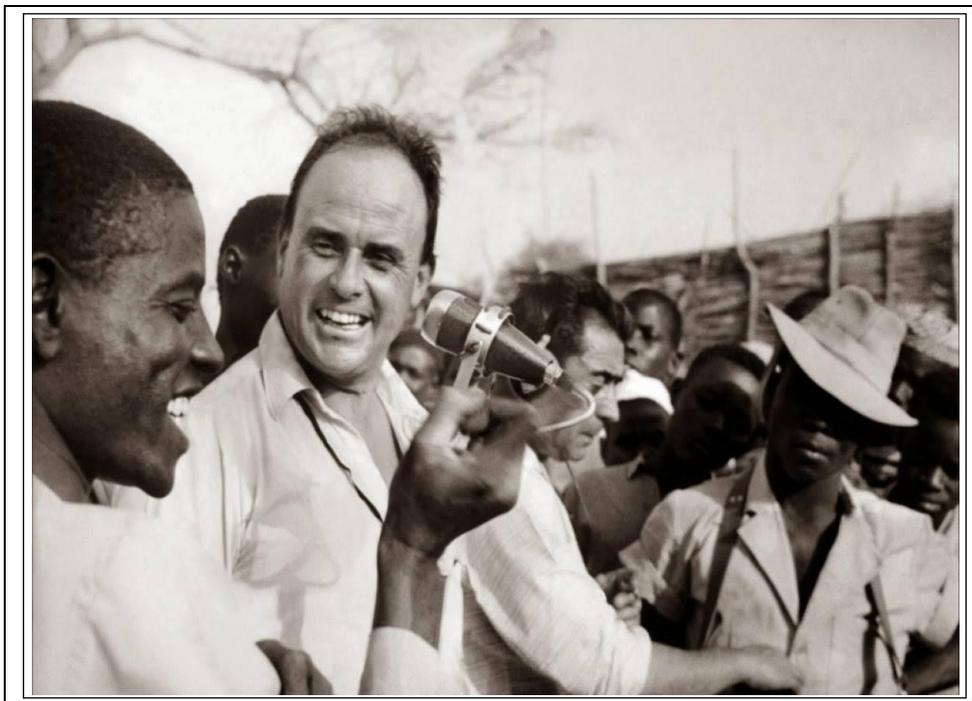


Figura X: Jean Rouch em *Eu, um negro*, literalmente dando voz ao ator social. Reprodução DVD.

Em *A tela global, mídias culturais e cinema na era hipermoderna*, Gilles

de seus principais filmes, *Eu, um negro*, feito na África, como de costume, ele teoriza: Agora estamos num bar de Treichville, num domingo à noite. Um amigo e eu entramos ali, atrás das esplêndidas festividades que apenas o povo desses lugares sabe fazer, no meio de ruas sórdidas, das favelas. É tão grande o contraste entre a alegria efêmera do domingo e os infortúnios cotidianos, que eu sei que isso vai me assombrar enquanto eu não for capaz de expressá-lo. Expressar como? Saindo do bar e gritando nas ruas? Escrevendo um livro para o público a propósito dessa pesquisa que estamos realizando sobre as ondas migratórias da Costa do Marfim, pesquisa que, aliás, se um dia for publicada, interessará somente a meia dúzia de especialistas? A única solução é fazer um filme sobre isso tudo – um filme no qual não seja eu que grite a minha alegria ou a minha revolta, mas uma daquelas pessoas para as quais Treichville é tanto o paraíso como o inferno. Nesse bar, portanto, numa lúgrube noite de janeiro de 1957, *Eu, um negro* (*Moi, un noir*) surgiu para mim como uma necessidade” (Texto extraído de *Jean Rouch – Cine Ethnography*, organizado, editado e traduzido por Steven Feld. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003).

Lipovetsky e Jean Serroy, esses autores suscitam uma interpretação sobre o crescimento do documentário em nível de reconhecimento, que consideramos importante registrar. Eles enxergam que “três séries de transformações sociais e culturais subjazem profundamente” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 143) ao crescimento de interesse de público com o documentário. Primeiro, esse fenômeno parece estar dando uma resposta ao sumiço dos grandes referenciais que suportavam a briga por espaço na dualidade entre o bem e o mal, o justo do injusto, direita e esquerda, “assim como ao apagamento das grandes visões do porvir histórico”. O que eles nos afirmam é que em contexto de globalização, essas posições macroideológicas vão sumindo, dando lugar às realidades de pequenas histórias. No espaço do documentário, essa ideia tornou-se bem próxima da verdade. As peças originadas no âmago do subjetivo floresceram no seio do documentário a ponto de ganharem reconhecimento de mercado e crítica. Aqui convém lembrar da máxima de Tolstói, “se queres ser universal, nada melhor do que pintar a tua aldeia”.

Nesse contexto de desestabilização dos referenciais e de vazio ideológico, os fatos apresentados pelo documentário substituem os sistemas de interpretação global, agora enfraquecidos, por “realidades” imediatas fortes, enraizadas, com uma certa dimensão de evidência. Eles oferecem pequenas ilhas de terra firme e sólida que fazem tanta falta aos nossos contemporâneos (LIPOVETSKY; SERROY, op. cit., p. 143).

2.2 Jean Rouch e o “eu” substantivo

A figura de Jean Rouch foi seminal para a invenção de uma nova escritura da subjetividade no real, assim como, de uma “intervenção ativa” na realidade, que fosse instauradora de ruptura com os esquemas dominantes do cinema subjugado à ótica da objetivação. Esta minúcia fala bem alto aqui nesse tópico, pois que, com a entrada dele, a estrutura da linguagem documental, antes imóvel, levantou-se e deu um passo adiante, passando este gênero a tornar-se um elemento desestabilizador dos liames da indústria de documentários do período – anos 1960 (sobretudo, a inglesa, de onde saíram realizadores importantes, como Grierson e Cavalcanti, por exemplo). De forma similar a respeito do que tratamos aqui, a ruptura epistemológica que um conhecimento causa em outro, Pierre Bourdieu (2004) nos narra em *Coisas ditas*:

Quando comecei meu trabalho, como etnólogo, quis reagir contra o que eu chamava de juridismo, isto é, contra tendência dos etnólogos de descrever o mundo social na linguagem da regra e para fazer como se as práticas sociais estivessem explicadas desde que se tivesse enunciado a regra explícita segundo a qual elas supostamente são produzidas. Assim, fiquei muito feliz por encontrar um dia um texto de Max Weber que dizia mais ou menos isto: “os agentes sociais obedecem à regra quando o interesse em obedecer a ela suplanta o interesse em desobedecer a ela.” (BOURDIEU, op. cit., p. 96).

Em sua forma renovada de filmar cabiam procedimentos que a câmera e o operador dela não poderiam fazer nos filmes precedentes, tais como assumir a própria equipe em cena, dialogar com os atores sociais representados, falar do próprio filme, de suas dificuldades e expectativas, promover debates entre entes do coletivo, permitir aos depoentes assumirem como deveriam aparecer em cena etc. Tal como o sugerido nas palavras de Weber por Bourdieu, os agentes sociais podem ter interesse em desobedecer as regras, em vez de segui-las. O filme que abre este rico período de experimentações do sujeito no documentário é *Crônica de um verão*, no qual, logo na abertura, Rouch (que divide a direção com Edgar Morin) anuncia em voz off: “Este filme não foi representado por atores, mas vivido por homens e mulheres que dedicaram momentos de suas vidas a uma experiência nova de 'cinema-verdade’”.

Pari passu às transformações estéticas operadas na nova imagem, a forma de pensar a antropologia fílmica a partir das experiências empreendidas por Rouch também passou a efetuar a demolição da grande pilastra da alteridade no filme etnográfico (da narração clássica na terceira pessoa). Trouxe à luz os problemas éticos de um indivíduo falar sobre outro, como se esse outro tivesse voz própria. Naturalmente, surgiram críticos do modelo Rouch de filmar, invocando a ele o papel de disparador da dependência da fala, falta de espontaneidade, “provocador” de situações que talvez não ocorressem sem a câmera, entre outras críticas, que se dissiparam adiante.

Hoje nos parece inegável que sua participação é decisiva na história, tanto do documentário, como da subjetivação cinematográfica. Ao assumir, não negar a presença de um indivíduo realizador, que pensa e faz o filme, era estimulada a a maior inserção do subjetivo. Mas essa postura nem sempre foi bem interpretada pela audiência. Contudo, a crítica do período compreendeu esse modo como importante para a afirmação de um cinema que buscava transparência no trato com

o espectador, apresentando pessoas que iriam viver suas próprias vidas, tendo que, para isso, utilizar o verbo, a palavra. Algo inteiramente novo, que o crítico e cineasta francês Jean-André Fieschi⁵⁰ (2010) comenta em forma síntese da personalidade criativa de Rouch:

O cineasta é aí o operador (no sentido mallarmeano de desencadeador, distribuidor de signos, assim como no sentido técnico): olho no visor, decupando no retângulo, em que ele é seu primeiro espectador, uma representação cambiante, fugitiva, tão dependente dos pressupostos culturais quanto de seus reflexos, de sua rapidez, de sua paciência, e dos próprios movimentos do seu corpo, imprimindo à câmera tremidas ligeiras, brusquidões e congelamentos. Os movimentos de câmera, a duração das tomadas, as variações de luz, o grão da película, todos os acidentes técnicos pelos quais a matéria resiste, e que a filtram, a transpõem, geralmente eliminados nos filmes científicos pelo discurso que os recalca e pelas informações que ele transmite (a outros especialistas: tais filmes raramente são vistos como espetáculos), pela primeira vez no filme de Rouch vêm a primeiro plano, em condições, quase diríamos, de igualdade com a própria representação (FIESCHI, op. cit., p. 22).

Na ótica deste crítico, Rouch compreendia o deslocamento da subjetividade operado tanto no cinema clássico como no âmbito do filme científico, como sendo “o discurso flutuante de uma subjetividade inapreensível, ao mesmo tempo presente e recusada no curso de sua enunciação” (FIESCHI, 2010, p. 22). O cineasta consegue deslocar o posicionamento do autor dentro da obra, entremeando um à outra. Além disso, escolhe pessoas que querem ser filmadas, que sabem como querem ser retratadas, algo que não havia em outros filmes.

⁵⁰ Texto inserido no livro e catálogo *Jean Rouch 2009: retrospectivas e colóquios no Brasil*. ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). Belo Horizonte: Balafon, 2010.



Figura XI: Foto de “Crônica de um verão”, filme que inaugura o Cinema Verité, em que seus autores (Jean Rouch e Edgar Morin) aparecem em cena discutindo o método de filmagem. Reprodução de DVD do filme.

Ocorre neste *Crônica de um verão* a entrada do sujeito que pensa e filma no filme, investiga, não só as histórias desses sujeitos, como questiona o próprio documentário, seus códigos e poderes, antes imutáveis. Agora, o sujeito que filma é também filmado. Suas escolhas e o agir sobre o mundo ficam aparentes, bem como a interferência que opera no filme e no mundo. Se considerarmos substantivo tudo o que nomeia seres reais ou imaginários, concretos ou abstratos, conforme aprendemos, esse “eu” torna-se substantivo com esta experiência.

Segundo Rouch, o momento de realização de um filme deve ser literalmente dividido entre o cineasta e os personagens que ele capta. Ou seja, não é possível fazer um filme sobre alguém, mas com alguém. Essa mudança de perspectiva muda, tanto a história do documentário, como a perspectiva de quem capta e é captado. Dessa forma, é comum ver em filmes assinados por Rouch, indivíduos que simplesmente cruzaram seu caminho, assumirem o protagonismo da imagem e do som, dizendo a Rouch como deveriam ser filmados, como gostariam que seus discursos fossem colocados no filme. Para o cineasta, não importava se aquilo o que ocorria na frente da câmera era ou não espontâneo ou criado, mas se fazia sentido para quem era filmado.

O método suscitado por Rouch, um antropólogo, ficou conhecido como

“Antropologia compartilhada”. Finalmente, cinema e antropologia passaram a conviver sob o mesmo signo da subjetividade. Sua tese na Antropologia havia sido defendida na Sorbonne em 1953, orientada por Marcel Griaule, outro nome exponencial na antropologia fílmica. Nela, Rouch já se orientava pelo viés crítico ao colonialismo. A própria antropologia era considerada por ele como “uma velha antropologia, filha do colonialismo” (frase muitas vezes pronunciada), pois que, conforme pensava, só usava ferramentas antigas das classes dominantes. Quando ele se volta para os povos africanos, passa a ver tanto como antropólogo quanto como cineasta, que havia que se dar voz aos que não a tinham, sem fazer ilações ou interpretações. Conta-se que o cineasta David MacDougall⁵¹ (outra referência na autoria de filmes e livros sobre filme e etnografia) afirmara ser o filme etnográfico não simplesmente um documentário sobre uma sociedade, mas uma espécie de documento de encontro entre cineasta e esta sociedade, o que corrobora com a licença de Rouch em promover a inserção do sujeito que filma no objeto filmado, algo contraditório dentro do modelo.

Nesse método antropológico que inaugura o estilo de documentário hoje conhecido como *Cinema Verdade*, a verdade sobre esses indivíduos documentados não poderia ser algo dado por outros, que não os próprios. Por essa razão se diz que esses filmes deixam de ser puramente objetivos, pois que há histórias impenetráveis que ninguém pode desvendar, se não tiver vivido.

A voz de Rouch, anexada à de Edgar Morin, encorajou a entrada desse sujeito no filme. Nesse caso, os indivíduos que passaram a dividir a tela com o cineasta eram, invariavelmente, os que não tinham voz em nenhum meio. Não eram visíveis, nem audíveis. Eram apenas indivíduos. O *Cinema Verdade* também teve mais esse mérito, o de tornar visíveis essas histórias, quando contadas por seus protagonistas mudos. A partir daí, o documentário jamais foi o mesmo.

Antes de criar seu método de compartilhamento da autoria da narrativa fílmica, Rouch já tinha vasto conhecimento sobre a experiência etnográfica aliada às imagens em movimento. Nos anos 1950, ele era consultado por fabricantes de

⁵¹ David MacDougall, realizador e teórico norte-americano, estudou em UCLA (University of California, Los Angeles) e Harvard University nos anos 1960. Atua no campo da Antropologia Visual tendo filmado em Uganda, Austrália, Itália e Índia. Seu trabalho é considerado um dos mais importantes conjuntos de filmes etnográficos. Autor dos livros *Transcultural Cinema* e *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Sense*.

câmera alemães acerca da miniaturização do aparato cinematográfico, tamanho e número de experimentações de campo que já fizera. Rouch sempre saudava em seus discursos o precursor Robert Flaherty, a quem considerava “o pai do cinema etnográfico” (p. 66). Com o mesmo entusiasmo, enaltecia a experiência de Dziga Vertov e de seu grupo, o *Kino-Pravda* (*Câmera-olho*) na União Soviética, e de seu compatriota Jean Vigo, chamado de “Terceiro mestre”, por ter buscado usar a câmera de forma livre no meio da rua, com a intenção de captar “o comportamento de seus contemporâneos através da cultura, no filme *A propósito de Nice*” (p. 66). Porém, como se sabe, nenhum antropólogo de profissão empunhou de forma tão hábil o aparato fílmico no campo de forma tão exitosa quanto Rouch – pelo menos nesse período. Suas evocações em forma de *Etnoficções*, bem ou malsucedidas, passaram a inspirar novas experiências cinematográficas, independentes da antropologia. Posto que a partir do choque dado por ele, formou-se uma grande confusão sobre os limites de um documentário ou de uma ficção. Até onde este filme que faz pode ser considerado documentário, se parte é encenado, reencenado? Até onde se pode chamar de ficção isso que traz do campo etnográfico, cheio de imagens vivazes, colhidas no calor do trabalho de pesquisador? Rouch nos apresenta um grande número de rituais e cerimoniais das sociedades tradicionais ou modernas, quase como se quisesse nos abrir os olhos para o que eles representaram ou representam, chamando atenção assim, enfim, para o campo das representações, algo pouco notado no documentário de então. A partir de sua experiência longeva, operou-se uma larga transformação, tanto no cinema como na antropologia fílmica, como reconhece:

De agora em diante, etnólogos e sociólogos poderão ir a todas as partes do mundo e trazer imagens jamais vistas, imagens nas quais haverá a união total de som e imagem, de ação, cenário e linguagem. Temos à nossa disposição uma fantástica ferramenta em permanente progresso (microfones sem fio, câmeras com foco automático, regulador de abertura de diafragma etc.). Agora (e aqui, é claro, dirijo-me aos etnógrafos), devemos usar essas técnicas o mais rápido possível, antes que algumas práticas de certas culturas ameaçadas desapareçam completamente.

Como fruto de desdobramentos seguintes, em um ato de recusa ao cinema dominante de então, o cineasta antropólogo passa a adotar vários procedimentos incabíveis nas acomodações dos olhares dos documentaristas, como: a inclusão da voz do cineasta no momento da captação da imagem, a

abertura para expor os meios técnicos que proporcionaram ao realizador captar imagens dos sistemas social e cultural de povos, a inclusão de “cenas representadas” e com interferência direta do *cameraman*, entre algumas outras “novidades” daquilo o que ficou conhecido como *Cinéma Vérité*⁵². Ou seja, o antropólogo cineasta submetia a um só tempo seus *métier* a desapontamentos por conta da nova conformação de subjetividades processadas em seus filmes. Em muitos de seus documentários feitos pela ótica *Vérité* (que transgredia deliberadamente a obediência aos modelos fílmicos lançados pelo cinema hegemônico), Rouch participa de fora e de dentro da obra (ignorando a dualidade entre sujeito pesquisador e objeto pesquisado), ora colocando sua própria voz *em off* como enunciado do que se vê (ou verá) ou aparecendo dentro da cena, sendo assumido como sujeito e objeto do filme. Para estes anos em que produziria dezenas de peças no estilo, este elemento perturbador constituía uma novidade no campo etnográfico, pois que lançou mão de ideias opostas ao que vinha sendo instituído como preceito.

O estilo de filmar de Rouch naturalmente foi desencadeando movimentos em todo o mundo. Movimentos em que a subjetividade acontecia consoante à participação ativa do indivíduo que filma. A repercussão de sua atitude na comunidade de documentaristas foi tamanha, que se pode dizer hoje que, mesmo sem nenhum estatuto ou regulamento demarcatório, o *Cinema Verdade* faria eco em todas as escolas vindouras, amalgamando-se inclusive às escolas da objetividade. Sua forma de filmar era o antímodo da tradição, sendo ensinado nas muitas escolas de documentário da Europa e dos Estados Unidos. A ponto de, na década de 80, ter se constituído em Paris uma escola dedicada a pedagogicamente ensinar o seu método: o *Ateliers Varan*. Jovens documentaristas de todo o mundo passaram

⁵² Bill Nichols vê o estilo do *Cinéma Vérité* como pertencente a um modo participativo em que se enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas ou outras formas de envolvimento ainda mais direto (NICHOLS, 2005, p. 62). (...) A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta “na cena” (NICHOLS, op. cit., p. 155) (...) O documentário participativo pode enfatizar o encontro real, vivido, entre cineasta e tema no espírito de *O homem da câmera*, de Dziga Vertov, *Crônica de um verão*, de Jean Rouch e Edgar Morin. (...) Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité*, ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kino-pravda*. Como “cinema verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou manipulada. (...) Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera (NICHOLS, 2005, p. 155).

assim, a desmontar a tradição, rearrumando-a a outros modos. Por volta dos anos 90, ou seja, trinta anos depois que Rouch dispara seu olhar subjetivo, as subjetividades repercutem em praticamente todas as ações humanas atinentes ao universo audiovisual. Além disso, as populações etnografadas passaram a não mais admitir as velhas formas de pesquisa de campo, motivadas pelo conhecimento do método compartilhado.

Nessa época, quando Rouch ainda produz vivamente seus filmes, começam a surgir as primeiras experiências em que, como diz Ilana Feldman⁵³:

Longe então da imediatez de certo regime de visibilidade pautado por um ideal de “transparência”, que pleitearia o apagamento da distância entre a experiência dita direta e sua mediação, o ensaio audiovisual atuaria na ativação da experiência sensível, estética e, evidentemente, mediada, mobilizando as passagens e as indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, o privado e o político, a subjetividade e a não-pessoalidade, a pessoa e o personagem, a verdade e a fabulação, a memória e a presentificação (FELDMAN, 2010, p. 149).

O que Feldman percebe é uma vertente subjetiva se formar no Brasil com o surgimento de distintas experiências emergidas do campo social e político, de afirmação “de uma suposta intimidade como lócus privilegiado (ou mesmo garantia) da verdade do sujeito” (FELDMAN, op. cit., p. 149). Para citar alguns filmes, circunscreve e comenta em particular filmes que considera alusivos à recente tendência de um cinema brasileiro aberto ao sujeito: “Santiago” (de João Moreira Salles), Jogo de Cena (de Eduardo Coutinho) e Pan-Cinema Permanente (de Wally Salomão). O primeiro é objeto de nossa análise em capítulo à parte.

Jean Rouch e o Cinema Verdade foram assuntos chaves de meu primeiro contato com João Moreira Salles, em 15 de dezembro de 2017. Puxei estes assuntos, lhe dizendo inicialmente, que parecia haver consenso entre os profissionais do documentário de que Rouch havia desmontado o sonho da objetividade, da câmera transparente, até ser interrompido:

Sem dúvida, sem dúvida (com ênfase) ... Isso começa com Jean Rouch... e

⁵³ Ilana Feldman é pós-doutora em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-UNICAMP), onde desenvolveu a pesquisa “Os diários cinematográficos de David Perlov: do privado ao político”, sobre cinema, testemunho, trauma e autobiografia a partir dos diários cinematográficos de David Perlov (bolsa FAPESP, 2014-2017). Autora do artigo “Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, Jogo de cena e Pan-Cinema Permanente”, no livro *Ensaíos no real o documentário brasileiro hoje* (organizado por Cezar Migliorin), do qual retiramos a citação referente ao tema abordado aqui.

chega hoje à estratosfera com o mundo das redes sociais. Em que essencialmente você faz uma performance de si mesmo, né? Tudo deixa de ser puramente espontâneo, tudo é encenado. Esse mundo, que é o da auto representação ganha uma dimensão universal. Mas esse fenômeno começa antes, começa por volta da década de 90. As duas coisas que me chegam é que, primeiro, uma destruição da representação como *locus* da verdade. É falso, é artificial. O jornalismo também, a televisão também, o cinema também é, a fotografia também é... é tudo uma performance. Você acredita na verdade da representação, mas não na verdade do mundo. Por outro lado, eu acho que há uma pegada política de minorias que começam a falar de si mesmas na primeira pessoa. As duas coisas se juntam e o que sobra é que, eu não posso mais falar do mundo, mas eu posso falar de mim (entrevista).

De fato, como antropólogo africanista, anticineasta do cinema francês moderno, Rouch lançou uma semente de pelo menos uma ideia sobre a subjetividade que essencialmente floresce nos documentaristas de si. A imagem documental em primeira pessoa, neste caso, tanto quanto o que ocorre com escritos e livros autobiográficos, passou a ser afirmada desde Rouch e é difundida cada dia mais como objeto de uma arqueologia do amanhã, enquanto repositório de cultura de uma comunidade ou sociedade. Os estudos sobre estes filmes não cessam. Tanto que, ao recorrer à literatura específica sobre tal temática, acabei por deparar-me com um poço profundo de referências a fornecer alimento para o desenvolvimento do mesmo.

Esse tipo de filme ainda pode nos soar um tanto estranho. Essa estranheza se reflete na imprecisão como autores se referem aos filmes. Há tantas designações, tantas variações de títulos e rótulos, que talvez não coubesse nessa página. Em uma revisão bibliográfica recente, encontrei pelo menos vinte designações. Jean-Claude Bernardet⁵⁴, por exemplo, o enxerga como “documentário de busca” (BERNARDET, 2014, p 209), Marco Antônio Gonçalves o vê como “etnobiográfico”⁵⁵ (GONÇALVES, 2012, p. 9). Também outros autores identificam-no como “confessional”, “ensaio em primeira pessoa”, “diário íntimo”, “narrativa do eu”, “o dono da voz”, “documentário subjetivo”, “escuta de si”, entre tantas designações imprecisas, o que me demonstra ainda situar-se em terreno de fronteiras turvas e obscuras, digamos, incomuns, pouco conhecidas. Também encontrei muitos

⁵⁴ BERNARDET, Jean-Claude. “Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro”. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

⁵⁵ GONÇALVES, Antonio Marco; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vania Z. “Etnobiografia: esboços de um conceito”. In: GONÇALVES, Antonio Marco; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vania Z (Org.). *Etnobiografia, subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: Editora Letras, 2012. ps. 9-17.

documentários brasileiros sobre fragmentos de histórias pessoais nesse âmbito que me ajudaram a pensar o quanto estas imagens biográficas ou as histórias de vida falam por si mesmas, através de subjetivações, de hábitos, costumes, valores, práticas, atitudes, ações e modos, tudo isso que reflete o social, passando a imagem a fazer parte de herança inalienável para a cultura de um local. Os distintos modos de uma tradição em narrar a própria história, a própria vida vivida em suas experiências de interações, já estavam nos velhos ensaios, desde Rousseau, Santo Agostinho, chegando a Walter Benjamin, mas a figura do narrador que corta sua carne para oferecer suas histórias, funcionava apenas por códigos não imagéticos. A oralidade, a escrita e os contextos de confissões, diários íntimos e gravações domésticas de voz, tudo isso se mostra em potência ampliada quando surge a tecnologia que incorpora os dispositivos óticos. Porém, na teorização contemporânea sobre o sujeito, esse espaço ganha uma dimensão com contornos políticos de subversão das formas tradicionais da narrativa.

Porém, mesmo no interior da comunidade dos profissionais do documentário no Brasil, parece não haver uma ideia clara sobre como se desenvolve a entrada das subjetividades nestes filmes. João Moreira Salles também me ajudou a pensar sobre os motivos de haver tantos novos filmes brasileiros com tal enfoque individual, assim como, a pensar criticamente sobre a atitude individual e no perigo que significa fazer um filme sobre si.

Mais uma vez, este interlocutor me descortinara o campo à observação de cenas que renunciavam boas considerações sobre o objeto perseguido. Tenho, por isso, que reconhecer o quanto a presença próxima deste documentarista fez consignar a esta pesquisa um papel definitivo na observação do campo e dos tipos distintos de auto referência nestes documentários:

Eu acho que...estou especulando aqui, tá? Esse tipo de filme... O perigo de filme na primeira pessoa é que olhar para o seu próprio umbigo, o perigo de cair em um narcisismo meio irritante, né? De achar que qualquer voz na primeira pessoa é interessante, que dá um filme. Que minha avó dá um filme, que minha tia dá um filme, que minha empregada doméstica dá um filme...tem muita coisa assim, né? (Entrevista concedida à pesquisa)

De fato, na contemporaneidade, com o lastro narcísico aberto pelas redes sociais, a super valorização do *selfie* como uma construção da sociedade tida como pós moderna, o culto à auto imagem faz riscos sem signo em um rico manual para a

compreensão das práticas culturais, de identificação das características dominantes da sociedade atual e a discussão sobre os procedimentos que todos têm diante de questões e problemas que tocam a todos ou a qualquer um(a), aprendidos na modernidade. Beirando a crença de que só eu existo, acaba-se por ver que na era das redes sociais foi se instalando um solipsismo acrítico, incapaz de passar a limpo atitudes pessoais e individuais que repercutem no relacionamento com o todo. Repercute a imagem do *selfie* que trata o indivíduo como fim, não como meio, o que, se percebe, modifica as relações interpessoais. O culto à imagem idealizada nas selfies no altar virtual atende ao culto do valor de exposição, tão decantado por Benjamin, recuperando a aura das imagens criadas para retratar as pessoas e eventos.

Esses tempos trouxeram uma grande rejeição às metanarrativas de pretensão universalizante e mesmo totalitária, para abrir espaço para as experiências de deslocamento daquilo o que era preestabelecido ou inegável. As redes sociais abrem páginas novas de ascensão de formas culturais em que o valor da exposição performativa concorre, em nível de importância, com o valor de troca. Nesse caso se percebe uma espécie de imbricação dos conceitos benjaminianos, tão caros a quem trabalha com imagem⁵⁶. O trabalho com banco de dados de imagem nos países que criam e gerem a tecnologia sustentáculo dessas teias sociais e virtuais fazem as imagens circularem como se fossem mercadorias. Assim, quem consegue fazer alcançar um maior número de pessoas, ou seja, visualizações, consegue “capitalizar” esta imagem. Essa circularidade tem efeito de um discurso que busca construir a ideia de que todos tenham, em tese, a mesma condição de acesso às imagens, estas sendo tratadas como informações. As imagens passam a “falar das pessoas”, como elas gostariam de ser vistas. Feito uma imagem síntese da linguagem, Jean-François Lyotard⁵⁷ enxerga que “o que se transmite com os relatos é o grupo de regras pragmáticas que constitui o vínculo social” (LYOTARD, 2013, p. 40). Segundo o autor, o grande relato perdeu sua legitimidade, favorecendo os que tenham poder de síntese. Isto quer dizer que essa comunicação passou a

⁵⁶ Benjamin (1994) fala no ensaio sobre a obra de arte reprodutível: O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico de nosso tempo o objeto das intervenções humanas, é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.

⁵⁷ Livro: *A condição pós-moderna* / Jean François Lyotard. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

conter maior artesanaria, exigia um esforço individual de expressão. O desafio de gerar imagens síntese e pequenos textos que possam enunciá-las e ao mesmo tempo validá-las enquanto objeto de discurso, virou tônica geral. Este é um axioma presente nesses tempos de redes sociais, mas já se encontravam prefigurados nos tempos de Walter Benjamin.

Segundo pressagiu Benjamin (1994), “cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o direito de ser filmado” (BENJAMIN, op. cit., p. 183). Com isso, ele quis nos atentar para o fato que a diferença entre a autoria e a audiência das obras poderia estar a ponto de sumir, posto que qualquer um poderia fazer um filme e tornar sua história “visível”. Os meios cinematográficos haveriam de permitir a entrada do sujeito moderno dentro dos filmes, ver-se representado, dentro do filme, não apenas como alguém que os assiste. Mas o mérito de uma obra não reside em sua posição quanto às relações de trabalho do seu período, mas no modo como esta se situa dentro dessas relações. Ao advogar tal possibilidade, estava também exaltando a questão da auto representação, além de estimular a participação das massas na realização fílmica. Em tese, se percebe que esses sonhos longínquos em parte ainda não se encontram dissipados. Pois que se sabe que pelo intenso uso da telemática e da interatividade das tecnologias comunicacionais, muitos indivíduos, antes impossibilitados de fazer um filme, têm direito de fazê-lo. Além do que, o contexto de globalização pelo qual passou o mundo tomou como exigência a expressão e a visibilidade entre indivíduos através das redes sociais. Viver virou sinônimo de estar em convivência virtual, algo muito discutível. As transformações sociais operadas em contexto global remexeram com a estrutura da recepção, fazendo com que os espectadores pudessem tornar-se participantes ativos, tanto em interatividade, como também enquanto produtores de conteúdo. David Harvey⁵⁸, um benjaminiano cauteloso, intui que a notável percepção de Benjamin pode encontrar-se em uma cilada ética devido aos interesses de ordem econômica:

A política da massa cultural é, contudo, importante, visto estar ela no negócio da definição da ordem simbólica por meio da produção de imagens para todos. Quanto mais a massa se volta para si mesma ou se alia a esta ou àquela classe dominante da sociedade, tanto mais tende a mudar o sentido vigente da ordem moral e simbólica (HARVEY, 2014, p. 312).

⁵⁸ Capítulo 24 “A obra de arte na era da reprodução eletrônica e dos bancos de imagem”, do livro *Condição pós-moderna* de David Harvey.

De fato, em consonância com essas palavras, a partir da emergência da virtualidade na sociedade contemporânea, com a importância que tomaram as relações por meio das redes sociais, contempla-se uma série de mudanças comportamentais entre as pessoas. As novas plataformas de comunicação geram o rompimento das divisas geográficas pela imagem e pelo som. Uma das formas de aproximação pelas redes se dá pela criação de personagens de si. As pessoas passaram a criar a imagem que gostariam de ter na realidade, pelo espaço virtual. Sem o contato físico, também se tornou habitual a exibição demasiada dessas imagens, muito em função de como propagá-las em benefício próprio. Esse culto renovado às auto imagens foi percebido pelo mundo do capital, que logo tornou esses usuários das redes, de indivíduos a consumidores de imagens. A super valorização do *selfie* e do estético inunda essas redes a ponto de torná-las às vezes, um festival de desejos inflados. Os jovens narradores desse tempo de Internet costumam chamar essa narrativa autocentrada e narcísica de “*egotrip*”⁵⁹.

Porém, não nos ocupamos aqui com esse tipo de subjetividade que anda a dominar as redes sociais. Pretendo trabalhar com processos de subjetivação no documentário em que o sujeito que filma e se desdobra ainda em ser filmado, como uma figura ampliada, que se compreende como sendo tanto como unívoca, como dividida. Isto em muito se aproxima dos filmes em primeira pessoa, quando o saber sobre si é evocado através de dados biográficos, ou seja, como evoca Dieter Henrich (2018): “o ser humano como sujeito está a caminho de alcançar um entendimento sobre si mesmo e sobre aquilo que constitui a sua vida” (HENRICH, op. cit., p.19).

Dito isso, naturalmente, não busco aqui filmes em primeira pessoa que tratem apenas de seu próprio umbigo, de suas vísceras, de seus intestinos, sem

⁵⁹ Encontrei em pesquisa na internet algumas definições para este termo, dentre as quais cunhei abaixo, retiradas do blog *Crônicas atípicas*: Ao pé-da-letra: É a junção de duas palavras Ego (do latim, “eu”) e *trip* (do inglês, “viagem”), ou seja, é basicamente uma viagem ao ego, uma viagem do eu. Em uma frase: *Egotrip* é um estilo de escrita, uma forma de se contar uma história. Na literatura: Geralmente algo que você escreve se torna uma *Egotrip* quando você começa escrevendo sobre alguma coisa em específico e de repente começa a falar sobre algo de você, seja fictício ou não, o que importa é que você esteja no meio. Uma *Egotrip* não precisa ser, necessariamente, confessional. Se aconteceu ou não, não importa. O importante é você contá-la em primeira pessoa. Uma *Egotrip* também não é necessariamente nostálgica, mas também pode ser. A única obrigatoriedade da *Egotrip* é que ela esteja acontecendo em primeira pessoa, com você.

ligá-los ao cérebro, ao mundo. Mas, sobretudo, aquele que narra sobre si no mundo, como se procurasse encontrar a imagem do mundo no lugar onde ninguém senão ele, pode chegar: dentro dele mesmo. Dentro da cabeça e do corpo. Não se pensa apenas com o cérebro, mas com o corpo todo. Os sujeitos se realizam também pelos seus corpos, pela razão e pelas trocas linguísticas. Os sujeitos são a própria cultura, porque se inundam dela e a produzem. Quem com sua voz narra, incorpora o seu contexto e as sociabilidades. A voz evoca o corpo e o pensamento, a morada do emotivo e do racional. Uma morada que não está solta no mundo. Pois que se compreende que quando falo de mim, não falo sozinho, mas de um lugar social, de um *eu* integralizado no corpo do todo.

Em nossa percepção, muitos documentários – como os que nos ocuparemos mais adiante aqui nesses escritos- refletem sobre estas reflexões colocadas no parágrafo anterior. Este estilo de documentário que descreve sobre a vida como vivemo-la, ou escolhemos vivê-la, fala sobre as experiências de contato entre o realizador e o mundo, por isso, são facilmente identificadas como experiências “vivas”. Realmente, de algum modo podemos ver essa forma de subjetividade como sinônimo de estar vivo, de existir-se no mundo. O poder conferido pelo realizador a ele mesmo e a quem dividia com ele o protagonismo do documentário trouxe à vida um valor morto pela alteridade. Rouch exumou e protegeu o corpo indivisível de quem de fato pensa e realiza filmes. Ele monta um altar fulgurante para esse sujeito, para que jamais seja esquecido.

Para além desses argumentos, fomos vendo aos poucos uma relação simbiótica cada vez mais aproximada entre antropologia e cinema, sendo a imagem aceita de forma decisiva na pesquisa antropológica no contemporâneo, e ao mesmo tempo, crescer em número a produção de filmes etnográficos. Enquanto antropólogo e pesquisador, Rouch observara esse fato:

A câmera (e, de uns anos pra cá, o gravador) tornou-se uma ferramenta indispensável, tanto quanto o bloco de anotações e o lápis, cada um deles com sua especialidade, com a hora certa de ser usado, com seus limites (passei vários meses sem filmar nada na África, porque nada estava acontecendo; então, um dia, ou bem algo 'aconteceu' ou eu não consegui me livrar de certas ideias que precisava expressar).

Aliadas a isso, sabe-se que um número cada vez maior de antropólogos, sociólogos e historiadores vêm examinando o uso de iconografias, tais como

fotografias, filmes e mídias digitais, a fim de servirem-se delas como tema, fonte documental, instrumento, produto de pesquisa ou, ainda, como veículo de intervenção político-cultural. A necessidade de dedicar-se mais espaço aos significados culturais engendrados pelas imagens tornou-se premente, fazendo originar um sem número de atividades que possuem em seu método a análise de imagens.

Falando de uma forma menos particular ao âmbito social, mas aliada a isto, as ciências que buscam explicar a realidade, ao sistematizar os estudos sobre as interações humanas e o comportamento social de grupos, se abriram recentemente para aspectos de uma subjetividade do sujeito pesquisador que eram exatamente de um distanciamento do objeto, como no caso de Malinowski em *O diário no sentido estreito do termo*⁶⁰. Publicado postumamente por iniciativa da viúva do autor, este registro em forma de diário, portanto, em primeira pessoa, inicialmente abalou a reputação do antropólogo, mas depois tornou-se um marco para a antropologia, por incorporar o relato pessoal ao trabalho diário do pesquisador. Diferente da imagem do pesquisador que “paira acima dos acontecimentos que relata”, esse livro nos transporta para uma dimensão mais humana do trabalho do pesquisador de campo. De algum modo podemos relacionar o trabalho de Rouch ao de Malinowski, sob certos aspectos ligados à subjetivação. A existência em ambos os trabalhos de um dedicado pesquisador que vai a campo, conhece seus interlocutores, aprende sua língua, documenta seus hábitos e costumes, mas que não se exime de sentir e pensar de forma diferente das comunidades retratadas, faz dos dois antropólogos um elo histórico ligado ao subjetivo. Enquanto Malinowski é inserido em sua pesquisa através da publicação deste diário, Rouch se deixa levar

⁶⁰ O professor Márcio Goldman descreve o livro: Em diversas passagens, Malinowski explica porque escreve o diário: para se controlar, para manter a sanidade, para trabalhar enfim. Em certo sentido, diário pessoal e diário etnográfico se opõem, e não é difícil perceber que o primeiro rende mais quando o autor fica paralisado frente ao segundo. A questão que permanece é por que se publica e se traduz este diário. Além de seu (falso) sensacionalismo, isso se deve possivelmente a esse gosto, tão ocidental e moderno, em saber dos outros o que supostamente apenas eles sabem. Gosto que se encontra na raiz da própria antropologia e que faz crer que, quando alguém fala consigo mesmo, é mais sincero do que quando se dirige a outrem. É esse sentimento que produz a crença de que o diário é mais verdadeiro que os livros de Malinowski, o que foi posto em questão pela recente publicação das cartas escritas para sua futura mulher no momento em que redigia o diário. Afinal, como disse Guimarães Rosa, "redigir honesto um diário seria como deixar de chupar no quente cigarro, a fim de poder recolher-lhe inteira a cinza". Márcio Goldman é professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro e autor de *Razão e Diferença: afetividade, racionalidade e relativismo no pensamento de Lévy-Bruhl*.

pelo compartilhamento de dados de campo com as populações visitadas, através da restituição destes dados, uma espécie de devolução das imagens tomadas.

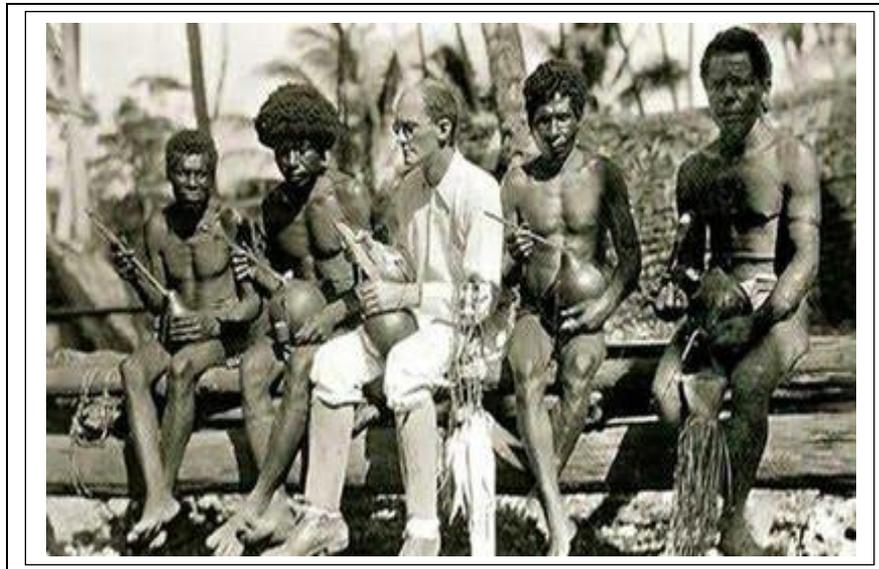


Figura XII: Malinowski em campo, entre nativos. Reprodução da internet.

Em “Eu, um negro”, Rouch filma um jovem negro do Níger na cidade de Treichville, na Costa do Marfim. Este jovem interpreta a sua própria vida em um filme em que ele, como ator de si, escolhe a melhor forma de como ser mostrado. Cada jovem documentado escolhe o seu próprio papel, que pode ou não ser real e existir. Capturados pela proposta inusitada de Rouch, esses negros se permitem filmar e depois assistem suas próprias imagens, reinterpretando através de suas vozes aquilo o que eles bem entendessem. Essa obra coloca em xeque a ideia preconcebida de ficção e documentário. Onde começa e termina cada um?

Rouch e o *Cinema Verdade* faz o documentário saltar do patamar de “tudo é verdade” para “tudo é falso”, vice versa. O principal diferencial deste estilo de filme é que ele se apresenta como algo que adquire forte significado, em vez de apresentar o que ele significa. Esse valor se altera em Rouch, assim como uma obra em Benjamin perde a aura, transformando seu valor de exposição em valor de troca. Fundamentalmente, Rouch nos dizia que alguém que está assistindo a um filme sobre a vida de alguém jamais se enganará ao achar que está vendo de fato essa vida. No máximo, ele estará vendo um filme de ficção ou, no máximo, fragmentos da vida de alguém. Se, o que passa na tela, de fato são eventos ocorreram no mundo e não são fruto de minha imaginação, esse dado é válido e até necessário, mas não

suficiente para garantir que aquilo seja espontâneo em sua integralidade. Ou seja, Rouch nos chama a atenção para o fato de que toda imagem é mediada por alguém. Esse alguém é o sujeito que vê e escolhe.

Ao revelar-se em cena, porém, Rouch altera a genealogia do subjetivo no documentário, criando um valor que antes jamais houvera: agora existe alguém que filma e que narra o que vê, que sente, infere e interfere na realidade.



Figura XIII: “Santiago” - personagem do filme dirigido por João Moreira Salles. Reprodução de dvd.

3 SANTIAGO E O SUBJETIVO NO BRASIL

Um contexto de anunciação da globalização já estava pronunciado. O aumento do processo de intensificação e aceleração que caracterizam as interações sociais passa a se dar a pleno vapor com a chegada das redes sociais. O novo século que se aproxima, e de resto o novo milênio, pressupõe muitas vezes mais transformações do que o século anterior.

Na alvorada dos anos 1990, resistindo aos percalços da política de então, havia no Brasil um rico mosaico de tendências no documentário, como, de resto, a diversos bens culturais que sofreram forte dificuldade de existência. Correntes de toda ordem conviviam entre os jovens documentaristas desse período, formando um painel histórico bem variado, em que se podia ver os documentaristas primordiais, como Linduarte Noronha – do ciclo histórico do cinema documental paraibano –, Silvio Tandler – que havia dirigido *Jango* e *Os anos JK*, dois belos filmes políticos –, Hermano Penna – que transitava muito bem entre o documentário e a ficção – e Eduardo Coutinho – que à época já era quem é hoje, de tanta celebração pela dinâmica implantada na experiência documental no País. Não raro, esses nomes estavam em perfeita sintonia com um tipo de cinema mais voltado para as discussões mais sociologizadas, como bem identificou Jean-Claude Bernadet em *Cineastas e imagens do Povo*.

As lições de Jean Rouch – sair da concha – tocavam fundo no diapasão dos que se arvorassem a falar do Brasil desse período. A influência dele ainda continua – não se pode esquecer alguns trabalhos de Eduardo Coutinho, que bebeu na fonte do Verité –, sendo ainda eminente mentor a quem se reserva um lugar especial no cinema nacional dos anos 1990. Porém, pós ditadura, já vivendo a abertura, sem agências de fomento para a produção cinematográfica, o cenário não abria luzes para ninguém. A ficção vivia a grades de ferro. Ainda assim, nem mesmo o fechamento das instituições fizeram o documentário parar. Por sinal, em função da total paralisação do financiamento público de obras audiovisuais promovida pelo governo de então, o documentário tornou-se uma ferramenta ainda mais forte de resistência, ancorado na força incrivelmente criadora de seus documentaristas. De certa forma, assistimos aos documentários não só para vermos o alheio, mas para nos vermos, vermos o mundo através das pessoas que se mostram ou são

mostradas. A sobrevivência do documentário era uma resposta metafórica e apaixonada pelo ato de resistir.

Sabe-se que, no Brasil desses anos, quem conta é a história, as maiores telas sempre estavam dominadas pelas produções ficcionais estrangeiras. Os nacionais eram tributários desse fluxo centrípeto, de fora pra dentro, nunca o contrário. Quase nenhum brasileiro tinha fôlego para fazer ficção. Alguns chegaram a desistir, ficando pelo caminho, abalados pela falta de perspectiva. Outros sobreviveram, mas tinham muito pouco a mais do que a resistência a esses tempos, além daquilo o que era impossível ser interdito: a sua individualidade. Um instinto de autopreservação do cinema nacional invadia a cada um e cada uma.

Causas externas e contrárias afetavam a produção do cinema nacional, sobremaneira. Havia uma dura realidade e histórias demais a se contar, mas não havia clima, nem verba. O cinema não sobrevive apenas de ideias e desejos. Tampouco pode viver completamente para dentro, sem perspectiva de voo. Em algum momento haveria que se partir para uma ação efetiva e inexorável de desmonte da arapuca política montada pelo governo Collor. Talvez por essa razão, obcecado em preservar sua independência do Estado, dentro desse contexto social e cultural marcado por tensões políticas, fosse sendo gestado e pensado um cinema documentário incisivo, crítico, filosófico, baseado na interpretação social desse tempo, que questionava o mundo a partir de si, do seu corpo e de sua voz. Como em uma espécie de resistência ao contexto globalizante e universalizante que espreme as pessoas, fazendo-as crer que estão se expandindo, a atitude do documentarista de si gera um fluxo contrário ao que é causado pelas redes sociais. O documentário investe da intimidade como subversão à ordem global. Do Universo, o indivíduo não é capaz de dar conta. O que ele pode falar é o que pensa conhecer, ou seja, dele mesmo. Esse é um gesto essencialmente político.

Um cinema compatível com a liberdade de expressão. Ninguém pode me proibir de falar sobre mim mesmo. Aos poucos, o documentário em primeira pessoa foi se enraizando como instância fundadora de sentido. Logo surgiram novas designações e nomenclaturas: “Cine mim”, “*mise-en-scène* de si mesmos”, “imagem íntima”, “Cinema confissão”, “autocinebiografia”. O cinema em primeira pessoa ainda estava dando seus primeiros passos. Faltava falar.

Alguns documentaristas passaram a se enxergar e de se dar voz, se dar

imagem. Perder o medo, a vergonha, o sentido, a razão. Perder o trem, o passaporte, o ente querido, a mala de viagem, a família, a casa, o juízo, o presente.

3.1 *Habitus* de luto

Estamos buscando aqui dar nitidez à história social que se conta sobre nosso objeto, o filme documentário em primeira pessoa. Já dissemos sobre a emergência desse estudo, posto que a produção de filmes de conteúdo subjetivo alterou-se bastante a partir da década de 1990, tendo a progressiva constituição de sua história algo aproximado a trinta anos.

Dentro do campo em que habitam os produtores de imagens de si e seus sistemas de códigos no cinema brasileiro contemporâneo, reconhecemos como uma hipótese possível o fato de que, em geral, alguns filmes documentais de caráter pessoal, nascem de alguma perda, uma ausência, uma vaga. Não necessariamente esta, mas principalmente esta, pode ser vista como um princípio gerador da prática de documentar-se. De um hábito ou costume que parece brotar de “Espontaneidade geradora que se afirma no confronto improvisado com situações constantemente renovadas, ele obedece a uma lógica prática, a lógica do fluido, do mais-ou-menos, que define a relação cotidiana com o mundo” (BOURDIEU, 2004, p. 98), segundo Pierre Bourdieu⁶¹.

Sim, pois que, como um *leitmotiv*⁶² cinematográfico, esta é uma característica comum a alguns documentários em primeira pessoa. Tornando-se como um *habitus* – como pensa Bourdieu (op. cit.):

(...) “para compreender suas práticas, é preciso reconstruir o capital de esquemas informacionais que lhes permite produzir pensamentos e práticas sensatas e regradas sem a intenção de sensatez e sem uma obediência consciente a regras explicitamente colocadas como tal (BOURDIEU, 2004, p. 97).

O documentarista muitas vezes necessita realizar o filme para cumprir uma espécie de luto com o que não existe mais, com o que perdeu ou deixou de ter.

⁶¹ *Coisas ditas* / Pierre Bourdieu. São Paulo: Brasiliense, 2004..

⁶² Tema ou motivo nuclear persistente numa obra. No cinema, deu-se esse nome a soluções artificiais da montagem que se repetem na obra, atribuindo a estas simbólicas passagens de tempo. Por exemplo, uma nuvem entre duas imagens, poderia significar “no dia seguinte” ou “enquanto isso”.

A perda nos aparece como vértice motivador de atitudes e práticas comuns aos documentaristas de si. Este fator é inteiramente relevante para nosso estudo, posto que ao que nos parece foi socialmente produzido no campo do documentário brasileiro, sem que houvesse uma cartilha que o levasse a cumpri-la. Sabe-se que, em uma história ainda recente, os documentaristas do objetivismo também buscaram olhar para populações vulneráveis, sobre as quais se paira o espectro da ausência do Estado ou do poder público. Bem como, se viu, sobretudo, nos anos 1980, um avanço na produção de documentários sociais, que refletiam sobre a relação entre o homem e a natureza, o homem e a indústria, o sindicalismo brasileiro, entre outros temas. Porém, o que aqui estamos analisando é um momento posterior, quando a investida do documentarista é voltada para a compreensão de problemas aparentemente interiores, relacionados a uma vida íntima, privada.

Limitamos nosso campo de estudo aos realizadores de filmes no Brasil contemporâneo, não nos sendo possível dar conta do campo submetido às influências de modelos externos de documentários. Dessa forma ficaria possível empreender a apreensão dos modos de realização desses sujeitos que produzem seus filmes com base em histórias pessoais. Aqui também não busquei dar conta da posição social do indivíduo que filma, embora mais adiante faça pequenos comentários a esse respeito. Aqui nos importa decifrar como e por quê esses documentaristas voltam suas câmeras para suas próprias histórias. Tal preocupação não tem intento de descobrir aspectos homogeneizantes entre esses sujeitos, mas compreender o sentido que algumas práticas comuns têm neste campo.

Bourdieu resume nossa questão, sinteticamente assim:

Assim o mundo social, por meio sobretudo das propriedades e das suas distribuições, tem acesso, na própria objectividade, ao estatuto de *sistema simbólico* que, à maneira de um sistema de fonemas, se organiza segundo a lógica da diferença, do desvio diferencial, constituído assim em distinção significante. (BOURDIEU, 2012, p. 144)

Levando em conta que a vida privada de cada realizador não tomaria aspectos de vida pública, senão por invasão externa ou permissão interna, nos cabe pensar que este ato de realizar um filme de si não deve ser pensado como arbitrário. Ele é um ato político. As histórias que nesse meio são contadas permaneceriam restritas ao olhar dos que cercam o cineasta e tão somente àqueles que estivessem envolvidos no ciclo de proximidade deste. Ainda que o documentarista não fosse

discreto e permitisse que sua vida fosse constantemente capturada por terceiros, jamais saberíamos de intimidades e perturbações cotidianas pelos quais passam esses indivíduos. Quando me refiro a intimidades e perturbações, algo um pouco abstrato, penso em um dado que responde como ponto central aqui nessa tese: em geral, há uma perda pessoal que toca diretamente os documentaristas nos relatos sobre si em filmes em primeira pessoa.

A supressão, a perda, o dano, o abandono, o fracasso, a investida mal sucedida, o prejuízo, as aflições, o insucesso e algumas coisas mais que permitem pensar em algo que é inconcluso, deram estarte em uma nova possibilidade de se pensar a aventura do real nesse ponto da história – anos 1990 - e dão um tom político ao documentário brasileiro. A entrada da presença dos realizadores de si no enunciado do que produz no documentário, é geralmente disparado pelo agenciamento do documentarista, em função de uma perda pessoal.

Guardar suas ideias para si mesmo era uma tônica da irrealização de então – ao desvalorizar a experiência interior. Reivindicar seu próprio espaço é, portanto, um direito, uma possibilidade de existir perante o coletivo. Também a perda disso que foi ensinado pela tradição documentária como impossível, talvez tenha sido o ponto chave para que novas formas de realização tenham se dado com tamanha força criadora. A partir desse ponto, as experiências documentais passam a admitir a inserção dos documentaristas nas suas próprias narrativas, aceitando a recriação como ponto de partida. Elaborar-se como uma narrativa na primeira pessoa, portanto, centrada em si. Esta é uma profunda mudança de ponto de vista, antes inarredável na posição objetivista. Essa mudança de perspectiva inspira o surgimento não só da voz de quem narra mas como de muitos personagens contidos no “eu” narrador.

Surgiram nesses anos os documentários brasileiros que enlevam aspectos mais subjetivos que objetivos e que vêm sendo percebidos como disparadores de um processo progressivo de entrada do sujeito no filme. Esse precedente é anterior à Internet, por isso, talvez não possa ser ela responsável por permitir que esse fenômeno se instalasse. Dessa forma, nos parece ser possível reconhecer que foi na chegada dos anos 1990, quando Rouch ainda produz vivamente seus filmes, que começam a surgir as primeiras experiências em que,

como diz Ilana Feldman⁶³:

Longe então da imediatez de certo regime de visibilidade pautado por um ideal de “transparência”, que pleitearia o apagamento da distância entre a experiência dita direta e sua mediação, o ensaio audiovisual atuaria na ativação da experiência sensível, estética e, evidentemente, mediada, mobilizando as passagens e as indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, o privado e o político, a subjetividade e a não-pessoalidade, a pessoa e o personagem, a verdade e a fabulação, a memória e a presentificação (FELDMAN, 2010, p. 149).

O que Feldman percebe é uma vertente subjetiva se formar no Brasil com o surgimento de distintas experiências emergidas do campo social e político, de afirmação “de uma suposta intimidade como lócus privilegiado (ou mesmo garantia) da verdade do sujeito (FELDMAN, op. cit., p. 149). Para citar alguns filmes, circunscreve e comenta em particular filmes que considera alusivos à recente tendência de um cinema brasileiro aberto ao sujeito: “Santiago” (de João Moreira Salles), *Jogo de cena* (de Eduardo Coutinho) e *Pan-Cinema Permanente* (de Wally Salomão). Mas, naturalmente, existem muitos outros, que não nos cabe abordar aqui. Esta valoração “confessional” verificada por Feldman coincide com o que Goffman (2013) aponta para haver identificação entre as partes (aqui, cineasta e público): as atividades “verdadeiras” ou “reais”, as crenças e emoções do indivíduo só podem ser verificadas indiretamente, através de confissões ou do que parece ser um comportamento expressivo involuntário (GOFFMAN, op. cit., p. 14).

Na atualidade, esses documentários em primeira pessoa têm suportado um reexame frequente de crítica e público, mostrando-se como uma tendência que parece ter amealhado força no contraponto histórico e político desses tempos de dificuldade no País. Instrumento importante de afirmação individual, alinhada com a contemporaneidade, esta tese do subjetivo produz também muitas inconsistências e percepções inadequadas sobre as quais já nos referimos em capítulo anterior (normalmente ligados a comportamento egóico), mas tem demonstrado constante aumento de interesse de público em obras realizadas neste âmbito, distante da

⁶³ Ilana Feldman é pós-doutora em Teoria Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-UNICAMP), onde desenvolveu a pesquisa “Os diários cinematográficos de David Perlov: do privado ao político”, sobre cinema, testemunho, trauma e autobiografia a partir dos diários cinematográficos de David Perlov (bolsa FAPESP, 2014-2017). Autora do artigo “Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, *Jogo de cena* e *Pan-Cinema Permanente*”, no livro *Ensaio no real – o documentário brasileiro hoje* (organizado por Cezar Migliorin), do qual retiramos a citação referente ao tema abordado aqui.

terceira pessoa.

João Moreira Salles já era cineasta nesse período e, embora ainda jovem, já possuía uma boa experiência dirigindo documentários para a extinta TV Manchete. Impulsionado pela parceria com o irmão Walter Salles na montagem da produtora Video Filmes, escreveu e dirigiu importantes documentários sobre temas os mais variados, como: "China, o império do Centro" - sobre o país, que ainda não era a potência econômica de hoje, "Krajcberg, o Poeta dos Vestígios", sobre o artista plástico, a série "Blues", sobre a música americana, dentre outros.

Foi nesse período que percebeu dentro de sua própria casa um tema que lhe era muito familiar: o mordomo de sua família, que se chamava Santiago. Ele trabalhava para sua família há décadas, sempre servindo patrões e comensais. Por trás de sua presença doce e delicada havia um homem cuja história poucos sabiam. Santiago era um homem de uma cultura plural. Lia nos originais os clássicos da literatura universal e escrevia na língua de origem a história daquilo o que ele considerava nobreza e aristocracia, de mais de seis mil anos, entre três continentes. Tinha mais de trinta mil páginas escritas à máquina datilográfica *Remington* e um apreço para as mais variadas áreas da cultura. Dizia conversar com os mortos retratados em seus escritos, como forma de lhes trazer à vida. Tinha uma cultura incomum. Conhecia bem de cinema, de literatura, tocava bem o piano e escrevia diariamente. João Moreira Salles, ainda criança, o via dançar, tocar castanholas, e vestir-se elegantemente. E passou a percebê-lo com o olhar curioso, para, mais adiante, resolver filmá-lo fora da casa onde com ele conviveu por longos trinta anos. Nessa época, Salles já tinha mais de quarenta anos e uma carreira como cineasta em curso e a plenos pulmões. Mas, para Santiago, João Moreira Salles ainda era *Joãozinho*.



Figura XIV: Em Santiago, este é um dos dois únicos momentos em que o realizador aparece em cena. Reprodução de *frame* do filme Santiago.

Em 1992, juntou uma equipe com a produtora Márcia Ramalho e o fotógrafo Walter Carvalho, passando a filmar Santiago em seu apartamento pequeno, onde vivia quando não estava mais servindo à família, no Rio de Janeiro. Durante as filmagens, teve acesso a um riquíssimo material pessoal de Santiago, dele e sobre ele, das coisas de seu universo particular, que o levava a um labirinto de possibilidades de realização filmográfica. Havia reminiscências de sua infância em Buenos Aires, viagens com os avós paternos para a Itália e uma nítida inclinação multilíngue. Desde muito cedo aprendeu latim e, tudo indica as línguas derivadas, italiano, francês, espanhol e, por último, português (que Olavo Bilac concebeu como “última flor do lácio”, por ser a última língua derivada do latim vulgar da região do Lácio, Itália). Mas também falava inglês.

Uma das minhas memórias de infância é Santiago rezando em latim. Aquilo sempre me pareceu bonito e solene. Peço a ele que se concentre, de mãos postas, e retome a reza, repetindo o que já disse. É o primeiro *take 2* da filmagem (trecho do filme definitivo).

Depois das filmagens em 1992, saiu um filme parcial que desagradava a Salles. “Foi o único filme que eu não terminei”, diz a voz dentro do filme. Para completar a frustração e revés, Santiago morre poucos anos depois. Foi-se um amigo, foi-se um filme. Oprimido pelo próprio destino, decepcionado pelo trabalho inacabado, não poderia estar pior de antolhos. A incompletude que esse fato gera, beira a sentimentos indesejáveis a qualquer um: o vazio, a imperfeição, a lacuna que

nunca se preenche, segundo ele, em entrevista para uma revista:

(...) uma tentativa de me salvar, de me curar. Fiz Santiago pensando sobretudo em sanar as aflições que me rondavam a alma e que, de certo modo, ainda me atormentam. Trata-se de um filme essencialmente terapêutico. Quando decidi rever o material que rodei em 1992, tinha 43 anos e atravessava uma intensa crise. Estava adquirindo a consciência muito profunda de que as coisas realmente passam e de que não conseguimos recuperá-las. Para mim, que não acredito em nada, que não alimento nenhuma fé metafísica, a morte e a passagem do tempo são problemas imensos, obsessões que sempre me acompanharam. A diferença é que, com 30 anos, possuía apenas uma compreensão abstrata, intelectual do assunto. Agora, a compreensão se tornou concreta. Compreendo com as tripas. Intuitivamente, julguei que retomar o documentário inacabado me ajudaria a organizar o caos em que imergira. Há quem, no meio de uma tempestade existencial, resolva usar drogas, viajar a Lourdes e clamar por um milagre, conhecer o Dalai Lama ou praticar esporte. Eu resolvi fazer um filme.

O diretor passou treze anos em silencioso desespero, sem mexer no material filmado, em ardente intensidade de uma vida que lhe queimava por dentro, tempo o suficiente para transformações serem operadas, tanto no realizador quanto no filme.

E aqui nesse ponto me ocorre atentar que *Santiago* brota, inalienavelmente, do sentimento de perda pessoal do realizador com relação ao amigo retratado e ao próprio filme que deixa de fazer. O realizador era o centro de sua própria atenção. Um vazio e uma miragem do antigo personagem. O diretor não tem sob seu alcance o personagem com quem encontrara por anos. Não há como não sofrer.

Este fator – a perda – se imprime como tinta fluida sobre o fotograma do real. Mas, em vez de simplesmente provocar mancha, se plasma, amalgama-se ao tecido emocional que marca indelével a história das imagens no documentário. Visto agora, treze anos depois, após um tempo escorrido entre afecções e angústia, o material captado sobre Santiago adquire outros significados, ganha contornos não imaginados durante o processo de tomada das imagens. Isso quer dizer que o tempo que elasteceu a reflexão foi vital para que a obra voltasse à tona e o documentarista repensasse seu objeto.

Anos passados, Santiago já não estava presente. Existia a memória dele nas imagens e um filme inacabado, além de um realizador angustiado. Revendo todas as imagens tomadas, o realizador revê um a um cada detalhe dito, mostrado, sentido. As trinta mil páginas transcritas em bibliotecas públicas e particulares em

que o mordomo pesquisou... “Em 1992, não me interessei em saber o que essas páginas continham”. O tempo decorreu e Salles mudou. Passou a entender o significado de cada coisa que Santiago se ocupara. Por isso, resolveu mudar o foco, voltando a imagem para si. O que sou eu, que penso, filmo, sofro, perco o filme e continuo a pensar nele? As verdades que posso descobrir só podem ser inteiramente verdadeiras se forem nossas. Ouvir e ver o seu próprio ponto de vista era a única forma de exortar aquilo o que não podia ser dito, por não o ter também vivido. Como em uma verdade *spinoziana*, haveria de ser desvendada pela razão. Racionalizar sobre o que se viu e viveu é gerar o conhecimento sobre aquilo o que se experimentou dolorosamente, se sorveu pelos sentidos, para, depois, tornar-se conhecido.

A recusa de sua participação não fazia sentido, mas a resposta à recusa era extremada e literalmente sentida. Impreterivelmente, a presença virava sentido, no corpo, na pele, nos ossos, na mente. Salles resolveu quebrar a regra, e publicamente falar da frustração de não ter conseguido fazer um filme sobre o amigo. Afinal, um filme não precisava explicar ou esclarecer sobre a realidade de outrem, mas trazer à luz a experiência subjetiva do cineasta em contato com a alteridade, aquilo o que já fora objeto. À medida que os edifícios do documentário objetivo ruíam – um filme objetivo sobre alguém, que é falado pelo retratado, escondendo a participação direta do cineasta e a interferência do pensar e do criar do documentarista na edição –, o que restou foi uma boa história sobre o fracasso do filme. Assim, virou a história de um documentarista e seu filme inacabado. Um filme que fala de um filme que não houve. Esse gesto, à época, era incomum - ainda que Jean Rouch já o tivesse acionado duas décadas antes. Um filme sobre a natureza da experiência, de nosso ser, mas também do mundo em que estamos, e, portanto, da própria existência nossa nele. Um indivíduo existente, o documentarista, era a base para o documentário.

A subjetividade, então, virou filme. Em outras palavras, a subjetividade se impôs à realidade fílmica documentária, pois o filme, nesse caso, se torna incontornável. O ele que fala do mundo vira *eu que falo do mundo* e as minhas inquietações sobre o que vejo e vivo são a voz em caixa alta nesse tipo de obra. Perguntas que nunca se havia feito, como “por que o objeto está sempre lá fora” ou “por que existe sempre objeto e quase nunca sujeito”, passaram a aparecer, não

mais nas entrelinhas, mas dentro, no escopo do filme. Como um grito, o documentário pede para ser visto, falando de si mesmo, de suas vísceras, sua carne, seu sangue. O documentário é o *a priori* de si, como nas falas de João Moreira Salles:

(Narrador): Este é o meu primeiro roteiro de montagem. Nele, aparecem os três primeiros planos do filme, os três movimentos da câmera em direção às fotografias. Na época tentei montar o filme. Para me ajudar, reuni expressões que ouvi de Santiago durante a filmagem: “grande roda da vida”, “redondo caminho”, “marionetes grotescas”, “mortos insepultos”, “paisagem tétrica” (...) Fiz um glossário das palavras que de algum modo descreviam o mundo dele: redenção, memória, transitório, eternidade, perene, contingente, inutilidade, despedida (p. 09 do livreto que acompanha o filme em DVD).

Em três tempos, o autor quebra todo objetivismo que poderia se concentrar à figura de Santiago. Primeiro, fala do próprio documentário (roteiro e montagem), depois de suas impressões sobre a filmagem, e, por fim, do devir redemoinho em que se inclui – o que poderia ser feito e o que pode ser e que talvez não seja. Santiago é o cemitério do objetivo, onde nasce o cravo do sujeito. Ele carrega uma beleza profunda e triste, um ar de silêncios súbitos e de suspensão do tempo. O filme que reabre feridas emocionais e perdas graves só podia significar sofrimento quase insuportável. Sua carga emocional é tamanha, que se comparada às histórias comuns aos documentários, esta beira uma ficção, um drama.

A percepção de que a história se torna em algo comovente, em princípio, não é minha. Pude ler em grande parte das crônicas, às dezenas, nos principais órgãos de notícias do País, o quanto o filme toca as pessoas.

Santiago, talvez, tenha sido um dos filmes sobre a experiência subjetiva do documentarista que mais tenha repercutido no interior da classe de documentarista no Brasil desses anos. De algum modo acompanhei esse processo, lendo, vendo e ouvindo o que diziam os pares do filme documentário no período. Foi matéria em dezenas de publicações nacionais e internacionais e ganhou alguns festivais, dentro e fora do país. Sua transparência na exposição do subjetivo, desnudando os métodos e processos fílmicos repercutiram tanto quanto a voz que narra sobre a frustração de Salles, subjacente à perda do presente, do mordomo e amigo.

Pois bem, o que busco mostrar aqui é que, esses atos e atitudes que Salles toma em Santiago, aparentemente individuais, podem ser fruto de uma razão

bem menos singular, única, sem paralelo do mesmo teor. Mais adiante, como veremos, busco analisar como outros documentários de realizadores diversos também abordaram o subjetivo a partir do contexto de perdas pessoais ou dramas sociais. Esse fato está sendo pensado aqui como algo que passa longe de ser um gesto isolado do documentarista de si, mas, ao contrário, pode se constituir em uma tendência ao ritual – como veremos adiante.

Em *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*, Paula Sibilia (2002) observa que “cabe supor que estão emergindo novos modelos de subjetivação, diferenciados daqueles que produziram os corpos dóceis e úteis dos sujeitos disciplinados descritos por Foucault” (SIBILIA, op. cit., p.33). Dessa forma, O indivíduo que produz documentário pode ser encarado como alguém que tem liberdade de escolha. O ato de escolha pressupõe a escolha de si mesmo, de seus atos e sentimentos. Escolher a si no documentário pode significar ir de encontro ao que está preestabelecido, ir contra o que é dado ou ao *status quo*. É, portanto, um gesto político.

Salles encontra razões para tipo de filme ter ocorrido naquele período com bastante ênfase para os aspectos ligados à subjetivação: “Então eu acho que a gente chega na década de 1990 com este trabalho de desmontagem feito e a única coisa da qual você tem capacidade de falar é de você mesmo”. Segundo ele, não é à toa que isto aparece nesse momento, quando pelo menos outro tipo de cinema ligado à etnografia começa a aparecer com algum destaque: o cinema auto etnográfico. Esse “movimento”, segundo Salles, começa na década de 1980 e advém de minorias que queriam se afirmar. Minorias que ansiavam ser vistas como se viam, não outros as viam. Não são os que os cercam que melhor os retratam. Não são eles, os que detêm os meios para tal, que compreendem nossos desejos e ações. O sujeito que lhes poderia bem retratar sempre lhe faltava... eles próprios.

Conforme Salles relata, isso principia com filmes de negros querendo falar da perspectiva negra nos Estados Unidos. Ele diz que o movimento teve grande repercussão no documentário americano, a ponto de chegar ao Brasil, ainda que com menor representação. Lembra um filme feito pelo cearense Karim Aïnouz, ainda estudante de cinema nos Estados Unidos, com a mãe, as tias e a avô – um filme falado em inglês – sobre o que é ser “macho” no Brasil. O que é, portanto, ser macho no Nordeste brasileiro, em plena época da epidemia da AIDS. Esse aspecto,

identifica Salles, “tem uma pegada política”, pois trata-se de minorias reivindicando seu espaço. “De mim, eu sei. De mim, eu falo. Eu renuncio o mundo. Eu vou falar de mim e do meu mundo. Vou falar do mundo através de minha perspectiva subjetiva” (transcrição de entrevista).

Mas as principais razões para que esta subjetivação tenha ocorrido são inegavelmente pela destruição da representação como *lócus* da verdade e da realidade. Não como a destruição do Outro, mas a relativização da representação. Se tudo é representado, é falso, é artificial, “que o jornalismo também é, a televisão também é, a fotografia também é, o cinema também é”, como acentua Salles. Então se passa a “acreditar na verdade da representação, mas não na verdade do mundo. Eu sei que esse jornalista está dando a sua opinião sobre algo, por isso, esse algo é visto como mediado pelo jornalista que o representa”, afirma ele. Este fato afeta de forma oblíqua o documentário e ganha volume no documentário em primeira pessoa, em que a representação do sujeito é aceita como uma forma política de colocar-se no mundo. Aparecer na tela passa a dar volume à voz dos que se expressavam com um sinal de menos. Não era visto como ostentação ou auto enaltecimento, se alguém dissesse “eu não posso mais falar do mundo, mas eu posso falar de mim”. Para um grupo ou subgrupo social, seja cultural, sexual, étnico ou religioso, que geralmente é visto como inferiorizado ou discriminado ou não possui os mesmos direitos que outros grupos, faz todo sentido compreender a existência de um movimento que documente sua imagem e sua fala enquanto caracteres identitários internos.

Sobre a suposição que Salles nos coloca de que uma das possíveis razões para o documentário auto etnográfico refletir sobre a ocultação do indivíduo no documentário, parece ter um bom parâmetro em nível local. No Brasil, de alguma antropologia de povos indígenas – em que estes eram considerados indivíduos isolados –, frutificou uma iniciativa que em muito lembra aquilo o que Salles chama de auto etnografia. Um projeto bem-vindo, nesse sentido do âmbito de comunidades indígenas, foi montado pelo indigenista Vincent Carelli, e pelas antropólogas Virgínia Valadão e Dominique Gallois, através do empreendimento Vídeo nas Aldeias (VNA), buscou instrumentalizar indivíduos de aldeias brasileiras para utilização de ferramentas audiovisuais, ensinando-os o manuseio de câmeras e ilhas portáteis de edição. Através da ONG Centro de Trabalho Indigenista, iniciaram essas ações entre

os índios Nambiquara, em que “o ato de filmá-los e deixá-los assistir o material filmado, foi gerando uma mobilização coletiva”⁶⁴. Depois de alguns anos, essa experiência foi expandida para várias aldeias e tornou-se um painel expressivo de auto representação das mesmas. Foram realizados dezenas de vídeos em formato digital em que se enredam povos indígenas, através dos novos cineastas das tribos, se viam representados nos vídeos, sob a ótica, não mais de um estrangeiro, mas dos próprios nativos. De algum modo podemos admitir que esse indivíduo que fala de si é constituído de si, mas em relação a outros de sua comunidade, o que torna essa *autoetnografia* um importante registro cultural de um tempo e um lugar em que ocorrem práticas que dizem respeito a este grupo. Assisti muitos desses filmes no interior de um festival que ajudei a promover na primeira década deste século⁶⁵. Neste evento, ocorrido entre as cidades de Vitória e Fortaleza, nos anos 2000, por várias vezes recebemos jovens indígenas que concorreram com seus filmes, feitos nas aldeias, tendo um deles, dos povos Kuykuro (Alto Xingú), vencido uma das edições do festival. O filme ganhador chama-se “Nguné Ellu, o dia em que a lua menstruou”⁶⁶. Ao criar suas histórias, esses índios criavam a si mesmos, o que implicava uma responsabilidade com toda a sua cultura. Na cultura indígena, inexistente o isolamento voluntário. Ao optar por si mesmo, há uma recusa à cultura. Então, quando ele narra a sua história, também narra a de tantos outros.

Apesar de considerar que essas duas formas de abordagem citadas por

⁶⁴ Informação contida no site da instituição Vídeo nas Aldeias. “Criado em 1986, **Vídeo nas Aldeias** (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha. Em 1997, foi realizada a primeira oficina de formação na aldeia Xavante de Sangradouro. O VNA foi distribuindo equipamentos de exibição e câmeras de vídeo para estas comunidades, e foi criando uma rede de distribuição dos vídeos que iam produzindo. Foi se desenvolvendo e gerando novas experiências, como promover o encontro na vida real dos povos que tinham se conhecido através do vídeo, “ficcional” seus mitos, etc. O VNA foi se tornando cada vez mais um centro de produção de vídeos e uma escola de formação audiovisual para povos indígenas. Desde o “Programa de Índio” para televisão em 1995, até a atual Coleção Cineastas Indígenas, passando por todas as oficinas de filmagem e de edição do VNA, em parceria com ONGs e Associações Indígenas, o projeto coloca a produção audiovisual compartilhada ao centro das suas preocupações. Em 2000, o Vídeo nas Aldeias se constituiu como uma ONG independente. A trajetória do Vídeo nas Aldeias permitiu criar um importante acervo de imagens sobre os povos indígenas no Brasil e produzir uma coleção de mais de 70 filmes, a maioria deles premiados nacional e internacionalmente, transformando-se em uma referência nesta área. Fonte: <http://videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1>

⁶⁵ Festival de jovens realizadores de audiovisual do Mercosul. Realizado pela ONG Aldeia, em parceria com o Instituto Marlin Azul, entre as cidades de Vitória (ES) e Fortaleza (CE).

⁶⁶ <https://vimeo.com/ondemand/odiaemquealuamenstruou>

Salles podem, de fato, ter suscitado a aparição da experiência subjetiva no documentário dos anos 1990, não nos parece ser possível associar Santiago a qualquer delas. O modo de existência de *Santiago* traz em si características que não se encontra em outros documentários, por isso, carrega uma marca de hibridização, muito rara, aliás. Além desse componente “perdas”, já abordado, esse filme utiliza-se de um artifício novo, que mais adiante identificarei como sendo um rito de passagem comum aos documentaristas de si: *o retorno à casa ou à família*.

3.2 O eterno retorno do documentarista

Apesar dos documentários em primeira pessoa terem como pressuposto uma narrativa singular, há ações feitas *habitus* que se repetem neles, como se fossem pequenos rituais, pelos quais se deve passar um documentarista de si, no intento de superar a realização do filme. Esse retorno está concretizado na maioria dos filmes que analiso, como uma base comum sobre a qual se amparam os documentaristas de si. Mas, não é despropositado o que os faz cumprir esse ritual. Tampouco sabe-se que haja garantia de que essa prática tenha sido preexistente a este período. A quase total ausência de dados acerca do assunto na literatura especializada nos impede de perceber se isso o que chamamos de *habitus* ritual já ocorria no documentário brasileiro anterior a este período histórico. “Produto da história”, diz Bourdieu (2004), esse *habitus* é que produz as práticas, sejam singulares ou de um grupo, “portanto, da história, conforme esquemas engendrados da história” (BOURDIEU, op. cit., p. 90).

Aliás, veremos aqui como faz um profundo sentido esse rito. Ele visa um diálogo, primeiro dele(a) documentarista consigo, depois, com o espectador. É um anúncio de encontro com sua recriação, seu renascimento. Abrir as portas de sua casa é como criar um ambiente propício à permissão de outrem na intimidade de alguém, sem constrangimento, sem violações. A vida privada das pessoas tem muros, é uma vida contida ao domínio das paredes de uma casa, o lócus do privado. Abrir as portas é propiciar um encontro com uma realidade tangível de alguém. Quando se ouve a narração é que a reciprocidade se desenvolve: o olho do espectador é chamado a entrar na intimidade do documentarista, naquilo o que as famílias ocultam cuidadosamente, para que não se torne público sem uma

finalidade. A casa é como uma fronteira nítida do espaço de intimidade do sujeito documentado, pois, afinal o que se reserva ao microcosmo doméstico certamente pertence à vida privada. Mas a narração necessita se realizar na escuta do outro. Ao contar histórias sobre nós, tornamo-las de todos. Cada um de nós pode se converter em uma história. A lógica que subjaz desse encontro pressupõe a dádiva de Mauss. Entre, pode entrar, esse é meu mundo... Lejeune (2014) descreve um problema que Elizabeth W. Bruss levanta sobre a expressão do eu quando o sujeito que narra para espectadores, não aparece, não estabelece o diálogo às claras:

O enunciador do filme não é percebido como uma pessoa e eu, que assisto o filme, não me comporto como destinatário de um discurso, mas como objeto de um encantamento. A ideia de sinceridade, tão importante ao ato autobiográfico, não poderia ser transposta ao cinema, que é incapaz, segundo E. Bruss, de modalizar sua enunciação através da dúvida, do escrúpulo, da hesitação (LEJEUNE, op. cit., p. 266).



Figura XV: Em Santiago, o cineasta retorna à casa onde morou. Reprodução de *frame* do filme Santiago.

Abre-se uma janela de treliça na casa fechada onde outrora habitou o documentário objetivo e descortina-se não apenas o espaço que vemos, mas a própria história que se nos oferece o autor, sujeito do documentário. De fora, o documentarista espreita ver o que já lhe era conhecido (o que estava dentro de si, suas vivências, sua família, sua casa e memórias). Percorre os olhos eletrônicos

sobre os poucos móveis, todos aqui colocados em caixas, feitos baús. A fina poeira soprada pelo vento assobia a canção de outro tempo.

Bourdieu (2011) nos legou alguns conceitos⁶⁷ que ajudam a entender os motivos pelos quais esse ato de entrada na casa de Salles semeia uma ideia de intimidade com a história de alguém a quem sequer conhecemos. Pensamos que esse tipo de obra, que quebra o senso comum acerca do documentário objetivista, só encontra receptividade no público que, em termos, compreende seus códigos. “A operação, consciente ou inconsciente, do sistema de esquemas de percepção e de apreciação, mais ou menos explícitos, que constitui a cultura pictórica ou musical é a condição dissimulada desta forma elementar de conhecimento que é o reconhecimento dos estilos” (BOURDIEU, op. cit., p. 10).

Como já dissemos, Santiago fala sobre seus sujeitos e tragicidades (conflitos, perdas, ausências e dramas sociais). Mas evoca a recriação do vivido pela ótica de quem o viveu. O vivido se extingue e volta a ser criado. Um dos ritos que cumprem a morte do vivido é o retorno aos arquivos da memória. Neste caso, o retorno à casa. O desafio de abrir a própria casa não escapa de Goffman (2013) em *A representação do eu na vida cotidiana*:

Certamente é preciso pagar um preço pelo privilégio de realizar uma representação na própria casa; a pessoa tem a oportunidade de transmitir informações a seu respeito por meios cênicos, mas nenhuma oportunidade de esconder as espécies de fatos transmitidos pelo cenário. (GOFFMAN, op. cit., p. 110)

Desde os primeiros minutos de filme, uma casa é apresentada também como personagem do filme. Era a casa da família do realizador, que quando filmada, já não mais abrigava-o, tampouco Santiago – hoje serve de sede do Instituto Moreira Salles, no bairro Gávea, no Rio de Janeiro.

É filmada vazia, quase sem mobília. Parece espelhar o sentimento do autor à época. A vida social das pessoas que lá circularam estava apagada da casa e vivia na memória dos que nela habitaram. Talvez por isso, por tamanha significação na vida de seus antigos moradores, apareça tantas vezes durante o filme. Longos *travellings* são feitos pelo fotógrafo Walter Carvalho, onde a câmera em preto-e-branco provoca, tanto silêncios, quanto ecos. Tanto descreve o lugar, como pergunta-se onde está. Essa foi a minha casa. *Essa ainda é a minha casa?*

⁶⁷ *A distinção: crítica social do julgamento*/ Pierre Bourdieu. Porto Alegre: Zouk, 2011.

Lejeune (2014) narra as primeiras vezes em que viu filmes em primeira pessoa, como “uma voz *off* e uma câmera subjetiva exploravam os lugares (vazios) de uma lembrança de infância; a narrativa, desmontada como um quebra-cabeça, abria o labirinto da memória...” (LEJEUNE, op. cit., p. 258). Feito a caverna de Platão, em que não se conhece fora, sua própria sombra tateia o interior de seu conhecido espaço. Por vezes, sobe o som de uma música dolente tocada ao piano, que mais adiante se sabe ter sido composta pelo mordomo. O som, aliás, é um capítulo à parte em Santiago. Afora o fato de que o mordomo também tocava piano, o que confere uma ligação com a trilha sonora original executada em partes do filme, o filme explora muito a relação entre silêncio e som. Por vezes, parte para a tela escura e faz sumir o som completamente, levando o filme para um disruptivo desestabilizador ao espectador. Há poucos momentos no filme em que o som é incorporado à imagem de modo diegético. O trenzinho de brinquedo passa pela câmera, as folhas se movem na árvore do jardim, o boxeador esmurra o saco pesado, mas nenhuma dessas ações contém som próprio. O que impera enquanto som frequente é o da voz do narrador. No entanto, em praticamente todas as cenas em que a câmera visita a casa de Santiago, o som é diegético. Sempre que ele está em cena, o seu som é referente.

Da mesma forma que Santiago ressuscita seus personagens mortos, escrevendo sobre eles, Salles busca preservar o que lhe era real em suas memórias na casa onde crescera. No púlpito onde tantas vezes o viu de baixo pra cima, enquanto olhar da infância para um homem de tão vasta cultura, que lhe servia e alimentava de tantas referências.

Parece que o velho mito de retorno, que sobrevive desde Homero (Ulisses) até Nietzsche, ainda está vivo. Salles não especula sobre isso no filme, mas coloca na tela aquilo o que lhe toca, ao retornar ao centro de suas histórias do passado. Sob um olhar *noir*, quase expressionista, ainda se vê o seu quarto, sem seus rastros. Também a piscina onde caem folhas mortas e os enormes salões onde ocorriam festas memoráveis onde encontravam-se homens e mulheres que orbitavam em torno de poderes – política, cultura, arte e economia –, segundo Santiago. Havia a sala sem o piano e ecos de Beethoven já sepultados. No labirinto de memórias, entre corredores percorridos na infância, vidraças coam a luz terna da manhã. Sem paisagens nas paredes, descortinam a floração de um crescido *Pau-*

Brasil, onde a seu pé jazem as cinzas do patriarca da família. O clima captado é de dor e de tristeza, mas de extrema carga poética. Muitas vezes o filme mostra o mundo que se passa lá fora, mas como um gesto de reverência à memória da família, retorna à casa. “A vida privada se refugiava nos segredos” (PROST, 2009, p. 61), dizia Antoine Prost no capítulo “Fronteiras e espaços do privado”⁶⁸. A casa é o espaço onde uma vida acontece e sobre a qual pouco se fala. “Segredos pessoais: sonhos, desejos, temores, saudades, pensamentos efêmeros ou constantes, mas geralmente informulados”.

Em pouco mais de meia hora de conversa em dezembro de 2017, busco saber sobre ela (casa), reduzindo-a a “quase um personagem”, mas Salles me diz muito claramente: “ela é um personagem do filme”. Ao voltar à velha casa, ele não está necessariamente falando apenas de sua família, mas, certamente, do altar onde celebra a imagem de Santiago e de tudo o que aprendeu sobre o tempo, ao fazer este filme.



Figura XVI: Corredor da “Casa da Gávea”, hoje sede do Instituto Moreira Salles, RJ. Reprodução DVD.

Em Santiago, a questão temporal é decisiva para que o filme tome os

⁶⁸ *História da vida privada, 5: Da Primeira Guerra a nossos dias* / organização Antoine Prost, Gérard Vincent. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

contornos em sua finalidade. Caso não houvesse o tempo de maturação para o realizador analisar cada ângulo daquilo o que estava tornando-se abordado, dificilmente se teria o filme que nasceu de tal atraso. Para se ter uma ideia do tempo processado em Santiago, quando Salles o filmou, o cinema era analógico. “O tempo transformou Santiago em outra coisa”. No entanto, quando filmou seus últimos quadros, o cinema já havia migrado ao digital. Tudo o que está registrado nas ações de Santiago referem-se ao tempo analógico – o piano, a máquina datilográfica, o papel escrito à mão, a fita que prende o enorme arquivo – tudo era matéria. Treze anos depois é até difícil imaginar o uso dessas coisas, fora de ambientes específicos, como museus e arquivos. “Eu descobri que estava fazendo um filme de arquivo em Santiago. Quando eu fui assistir aquilo o que havia filmado já nem lembrava mais se uma folha tinha caído na piscina da casa ocasionalmente ou provocada por mim”.

Assim foi a história do cinema documentário também. Quase toda a tradição objetivista é analógica. Mas foi o cinema digital e suas possibilidades de se fazer um filme individual, quase sem ajuda de terceiros, que proporcionou Maria Clara Escobar realizar praticamente sozinha o documentário *Dias com ele*, que será abordado adiante.

O tempo objetivo, mensurado pelos relógios e calendários, fruto do desejo de controlar a natureza do mesmo, é o que gere toda a produção audiovisual contemporânea. Geralmente, os indivíduos que almejam fazer um filme traçam um cronograma em que cada fase deve ocorrer, segundo uma previsão consequente e não natural, sobre o qual todos os membros da equipe devem se submeter para que o filme chegue ao seu final. Em *Santiago*, este tempo foi inteiramente subvertido. O tempo subjetivo pelo qual se norteou Salles incorporou literalmente sua vida e suas experiências à própria história do filme. “Quando eu assisto ao material bruto de Santiago, percebo que aquilo o que foi filmado não reflete exatamente aquilo para o qual ele foi feito”.

Dentro do mesmo, mudaram-se muitas coisas, muitas práticas culturais e até *habitus* do documentarista, do analógico ao digital. Uma sucessão de eventos ocorre no vazio de tempo que o filme não retrata. De certo modo, o filme reflete o próprio vazio no qual Salles se viu cindindo de suas certezas. Dessa forma, se pode pensar que além do âmbito documental se oferecer mais às incertezas do que

garantias, os documentários que têm o foco no subjetivo, que advogam em causa próprias e emergem do íntimo, do privado, não possuem mais um fundamento único e previsível, uma escritura possível e previsível. Ele se faz durante um longo processo temporal. A contingência em que convivem eventos, acidentes e eventualidades não pode clamar por certezas e verdades preexistentes. Sendo assim, essas obras não podem ser vistas como obras fechadas em si mesmas. Elas mudam constantemente. Quem as pode definir é o devir tempo.

Tempo e movimento são valores primos, muito próximos. A velocidade e a agitação são umas das principais marcas da contemporaneidade. Andar veloz significa estar vivo e significa uma mudança cultural profunda. Fazer a maior quantidade de coisas em menor espaço de tempo nos é imposto pela vida em sociedade atualmente. Um indivíduo que desafia essa lei, não costuma ser bem visto. Alguém que não corresponda a esta expectativa desafia o senso de vida comunitária. O movimento e a agilidade são aspectos que coagem a nós, ocidentais. Uma vida dedicada a privilégios, como ter tempo elástico para pensar, observar, refletir, trabalhar, estudar ou dormir, é uma vida que não merece receber o *status* de vida ativa. Uma vida contemplativa é relegada ao ócio. O ócio, na sociedade contemporânea, é autônomo de ação e de trabalho. Não faz muito tempo, menos de cem anos, Benjamin (1994) comentara em ensaio sobre narratividade, que “a experiência que se passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN, op. cit., p. 198). E dessa experiência, a sua própria e a que é relatada por outras pessoas, surgem as narrações que precisam ser contadas e se perpetuam. Porém, as memórias internas dessas experiências, tanto melhor serão processadas e levadas ao discurso, se algum tempo se distender sobre ela. Poeticamente, sugere: “o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta” (BENJAMIN, 1994, p. 204). Compreendemos que o tempo é vital para a aprendizagem sobre o que é vivido na experiência. As pessoas que não têm tempo para aprender, só podem conhecer as coisas de forma muito fragmentada. Os efeitos que esses fragmentos têm no seu discurso são notáveis, pois se muda o tempo, muda a narração e o narrador. Em *Sobre o tempo*, Elias (1984) se debruçava a interrogar sobre isto que pensa ser um problema agudo nas sociedades mais complexas:

Qual é o sistema de relações entre, de um lado, uma estrutura social dotada de uma rede necessária, mas também inelutável de determinações temporais e, de outro, uma estrutura de personalidade dotada de uma percepção apuradíssima do tempo e submetida à sua disciplina? (ELIAS, op. cit., p. 11)

A sociedade complexa a que se refere é a do século XX, empurrada pelos ventos liberais, que reduziram as narrativas referentes ao tempo. Raramente se ouve alguém falar sobre as estações de tempo. O “quando” fica esquecido do início da narrativa. Todos se lembram do onde, mas o tempo subtendido é o hoje, já que poucos se interessam pelo passado distante. Quase todos se preocupam em fazer coisas em que saibam a duração em que ocorrem. “Conceitos como o de tempo, que implicam um nível elevado de síntese, situam-se além do horizonte do saber e da experiência” (ELIAS, 1984, p. 11). Se esse tempo é inexoravelmente um tempo social, quem o desafiaria a tornar-se individual?

Em *Sociedade do cansaço*, o teórico alemão de origem sul coreana Byung-Chul Han (2018) nos estimula a pensar que um exame dos tempos em que estamos a viver, precisa ser pensada uma nova forma de olhar para as coisas, um olhar que contenha mais tempo. Por isso, conclama para uma nova “pedagogia específica do ver”. Han mergulha na questão do tempo a partir da visão sobre as coisas que podem mostrar-se:

“No Crepúsculo dos ídolos, Nietzsche formula três tarefas, em vista das quais a gente precisa de educadores. Devemos aprender a *ler*, devemos aprender a *pensar*, devemos aprender a *falar* e *escrever*. A meta desse aprendizado seria, segundo Nietzsche, a “cultura distinta”. Aprender a ver significa “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si”, isto é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento” (HAN, op. cit., p. 51).

O que ele nos convoca é a não reagir aos estímulos opressores da cultura da agilidade que predomina na contemporaneidade, porque, afinal, a hiperatividade da vida a que somos submetidos exerce papel altamente coercitivo sobre nós, ceifando-nos a liberdade. “Os ativos rolam como rola a pedra, segundo a estupidez da mecânica” (HAN, 2018, p. 53), narra Han sobre o propósito de Nietzsche acerca do tema tempo. Mas, fundamentalmente, o que Han pode estar nos dizendo para além dessa compreensão?

O que se depreende das palavras de Han é que ele nos convida a refletir sobre a polissemia de significados que a palavra tempo traz à luz no

contemporâneo.

Filmes como *Santiago* não existiriam, caso não houvesse a variável tempo a comandar o subjetivo contido nele. O sofrimento ou a aflição sentidos pelo não término do primeiro filme impele o realizador a largar-se da obrigação de terminá-lo no tempo. Desarmar-se da pressão maquínica da sociedade contemporânea evita o dissabor de ter um filme que não lhe contém, não lhe abraça. Atravessar esse tempo desviando-se das armadilhas da sazonalidade - sobretudo, a tecnologia, torna-se vital, como identifica Marília Pereira Bueno Millan (2002) em *Tempo e subjetividade*:

“Em nome da vantagem da rapidez dos equipamentos e da necessidade de preencher inexoravelmente o tempo da vida, o homem contemporâneo deixa de ter o tempo, de experimentar o vazio fecundo que lhe permitiria viver o espaço criativo da imaginação e da reflexão crítica” (MILLAN, op. cit., p. 60)

Esse entendimento nos parece perfeito para ilustrar o exemplo de Salles no filme comentado. A tecnologia nos impele ao imobilismo, pois as pessoas permanecem onde estão para se “encontrarem” virtualmente. Ou seja, as pessoas se afastam do encontro de corpos. Há uma espécie de descorporalização do encontro. Isso “instaura um presente permanente responsável pela perene destruição dos ritmos da sociedade e de sua cultura” (MILLAN, 2002, p. 60). Em busca da constante novidade, o espaço para o *ao vivo* e do *on line* mata a reflexão pelo ontem e a reflexão sobre o tempo decorrido. Perde o devir, perde-se a noção da perda de referência.

O instantâneo e o descartável guiam nossas experiências cotidianas, assim como os produtos culturais, que passam a funcionar para sustentar uma indústria que processa efemeridades, requeita novidades “semi novas” e verdades da hora, do instante. Os programas e os discursos encurtaram-se de tal modo que a escrita de cinco linhas é chamada hoje de “textão”. A mudança constante de leis de sociabilidade, a super estimulação do imediatismo e o irresistível desejo pelo o que é presente, comandam a sociedade contemporânea. Millan (op. cit.) nos chama a atenção para tal:

Sem as referências dos papéis sociais, o indivíduo vê-se imerso na cultura de massa ou encarcerado em comunidades autoritárias. É patente seu sofrimento pela divisão, pela perda da identidade e da possibilidade de tornar-se sujeito (MILLAN, 2002, p. 63).

O império do efêmero (moda) que Gilles Lipovetsky⁶⁹ invoca como responsável por tantas suturas no contemporâneo, ignora o que não é presente. O presente é um produto a ser vendido como necessidade, mas que, no momento seguinte deixa de ser presente, quando então, se necessita de outro presente, pois o anterior já não lhe serve mais:

O legado ancestral não estrutura mais, no essencial, os comportamentos e opiniões, a imitação dos antepassados apagou-se da diante dos modernos, o espírito costumeiro cedeu espaço ao espírito da novidade. (LIPOVETSKY, 1987, p. 268)

Em vista dessa questão geral sobre a sacralização do tempo presente, pensamos ser este tipo de documentário em primeira pessoa um contraponto à corrente do simulacro e da reprodutibilidade técnica, posto que coloca-se como um espaço expandido ao “pássaro de sonho” que Benjamin (op. cit.) cultivou, como incubador da experiência subjetiva do narrador. Para aqueles que não haviam conseguido enxergar ou entender este fato social relevante no âmbito da economia das trocas simbólicas no Brasil contemporâneo, este filme Elena nos prova, com uma distância de mais de uma década de Santiago, o quanto perdura uma corrente subjetiva no documentário brasileiro. Ele comprova que existe uma corrente renovada de realizadores de si que não fazem o discurso individualista, não caem nas tentações da narrativa ensinada nas escolas de cinema, tampouco reproduzem os clichês mercadológicos e padronizadas pelas instituições que criam documentários. Ao contrário, através de histórias singulares têm ajudado a criar parâmetros novos de identidade de grupos no mundo contemporâneo.

Desse ninho subjetivo, o documentário se alimentou desde os anos 90, adentrando os 2000 com capacidade de voo e certa perenidade para a reinvenção. O que faremos adiante nos próximos tópicos é buscar em outros documentários a validação dessas práticas documentárias levantadas aqui nessa tese.

Documentários de si, feitos no Brasil recente – pós *Retomada* –, acionados pela perda, pelo tempo, que cometem o retorno à casa e à família.

⁶⁹ *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas* / Gilles Lipovetsky : tradução Maria Lucia Machado. - São Paulo : Companhia das Letras, 1989.



Figura XVII: Petra Costa em *Elena*, filme sobre sua irmã. Reprodução da internet.

4 ELENA E A PÉROLA

E se, para simbolizar a própria autoimagem, precisamos de um mito de origem, parece ser chegada a hora de revertermos o mito tradicional: no começo, diríamos, havia não uma única pessoa, mas diversas pessoas que viviam juntas, causavam-se prazer e dor, assim como fazemos hoje, vinham à luz umas através das outras e legavam umas às outras, como nós, uma unidade social, grande ou pequena.

Norbert Elias - A sociedade dos indivíduos.

As renovações das tecnologias de captação de imagens e sons foram responsáveis por notáveis mudanças na história do cinema, desde o seu princípio. Mas, desde a portabilidade dos equipamentos de câmera e do gravador de som sincrônico Nagra, no final da década de 1950, que propiciou o documentário direto e o *Cinema Verité*, nenhuma outra tecnologia foi tão benéfica para o documentário quanto o vídeo digital. Os inúmeros formatos digitais surgidos desde os 1990 e a constante atualização dos meios de produção e seus aparatos mediados pela ótica e pelo código digital vêm forçando a técnica cinematográfica a passar por constante processo de renovação. Evidentemente, as mediações desses aparatos também têm repercussão representativa no campo do documentário, afetando, sobremaneira, o trabalho de documentaristas. Também uma mudança de práticas culturais mediadas pelos chamados dispositivos móveis, como o telefone celular e as câmeras super portáteis podem estar afetando o comportamento dos indivíduos que filmam. Desde a câmera que empunham à ilha que editam seus fragmentos, quase todos os ambientes de produção sofreram forte processo de transformação, o que, certamente, exige necessariamente que seus técnicos estejam em sintonia com tais mudanças.

No que toca à produção de filmes de si, sem dúvida, ocorrem muito mais hoje que na época em que Santiago foi filmado, quando o cinema ainda era feito com material foto sensível, fotoquímico. Havia à época muito mais processos que dependiam da mediação humana do que hoje. Com o crescimento do automatismo nos processos de captação ótica, sobretudo, envolvendo dispositivos móveis, diminuiriam, substancialmente, os meios de produção.

Porém, João Moreira Salles sugere que a origem dessas narrativas singulares no documentário brasileiro se dá por volta dos anos 1990. Coincide com o

que a autora Eurídice Figueiredo (2013) diz sobre a escritas autobiográficas, estas que “conheceram um crescimento exponencial desde os anos 1980” (FIGUEIREDO, op. cit., p. 13). Não me ocorreu de encontrar algum dado que desfizesse essa hipótese levantada, contudo, estou consciente que, sem dúvida, a gênese dessas obras merece uma investigação particular – que não se encontra prefigurada nesses estudos. Contudo, sabe-se, o cinema documentário, salvo um curto período nos 1980⁷⁰, em que os *Ateliers Varan* de Jean Rouch se instalaram em João Pessoa, Paraíba, tempo em que foram realizados alguns *curtas metragens em primeira pessoa*, realmente, a produção documental brasileira de cunho subjetivo se fez maior principalmente na entrada dos 1990. Não se tem muita certeza sobre as razões para tal. Especulamos no tópico anterior que as possíveis circunstâncias disparadoras dessa ação sejam de ordem política, visto que no Brasil do período houve uma interdição quase completa do cinema nacional. Mas, se pode considerar também o fato que a tecnologia que toca as produções documentais passou por muitas transformações, em que o aparato fílmico migrou do analógico ao digital, diminuindo seu tamanho e seu peso, além de possibilitar o uso por mais pessoas, em face da depreciação que tais instrumentos sofreram, pelo modo de fabrico em larga escala. As câmeras tornaram-se tão menores e leves que determinadas produções podiam mesmo abrir mão de número maior de profissionais que a manipulam. De certo modo podemos considerar esse fato como um que, em tese, pode ter ajudado a disparar a possibilidade de alguém resolver um filme sozinho, sem ajuda de outrem.

Preliminarmente, até aqui, não percebemos que estes filmes em que a subjetividade se apresenta concretamente, tenham virado uma corrente com grande produção de títulos, afinal, a realização desse estilo documental pressupõe mais artesanaria que linhagem de produção. Tampouco viraram obras de largo consumo ou de acentuada consagração de público. No entanto, é inegável que uma leva de novos realizadores passou a considerar a possibilidade de expressar-se através de filmes subjetivos. Possivelmente, tenha havido, de fato, uma motivação política. Não seria surpresa que o fosse visto que, somente no âmbito continental na América do

⁷⁰ O professor Bertrand Lira aponta em artigo sobre o tema: no início da década de 1980, a estilística do cinema direto ganha força na Paraíba com a instalação dos ateliers Varan em João Pessoa e a vinda de documentaristas franceses para a formação de jovens realizadores. Artigo: “O pioneirismo do documentário autobiográfico no cinema direto paraibano dos anos 1980”.

Sul, contabiliza-se uma expressiva produção audiovisual em forma de documentário que se circunscreve entre os filmes que buscam construir um discurso sobre a memória social de cada povo. Em Argentina, Chile, Colômbia, só para citar alguns poucos, há uma rica geração de documentaristas que estão vibrando nessa frequência relacionada ao tema. Embora haja enorme valorização deste tipo de filme, não nos ocupamos dele nessa tese. Pensamos em um tipo de documentário que parte da narrativa de si para interpretar o mundo, a partir do Brasil do contemporâneo. Não há muitos deles.

Não penso em listas, listas de filmes, listas de documentários. Parecem sempre parciais, não refletem a amplitude de um campo tão vasto. No entanto, no que toca ao documentário em primeira pessoa, torna-se simples fazer um rol dos filmes bem-sucedidos em sua intenção de contar sobre fragmentos do vivido pelo sujeito documentarista. São eles, imagens biográficas e histórias de vida, que falam por si mesmas, através de subjetivações, de hábitos, costumes, valores, práticas, atitudes, ações e modos, tudo isso que reflete o social, passando a fazer parte de herança inalienável para a cultura de um local. E também de um tempo.

Todas as vezes em que parei para debruçar-me sobre esses filmes, em geral, me deparei com um número pequeno. Há um filme valioso: *Passaporte húngaro*, da cineasta Sandra Kogut. Este apareceria em todas as listas. Outros são: *Elena*, de Petra Costa e *Os dias com ele*, de Maria Clara Escobar. Por uma grande coincidência, estes dois últimos são títulos que pertencem ao catálogo de documentários distribuídos pelo Instituto Moreira Salles. O fato de serem filmes feitos em primeira pessoa por realizadoras - mulheres, certamente, atraiu-me o olhar, visto que, pelo menos no cinema de ficção, o contingente feminino é ainda consideravelmente menor em número, ao de homens realizadores. O outro dado que mais me chamou a atenção: em comum, grande parte brota de uma perda, um drama social. Em especial, tomei como objeto os que assim foram feitos, ou seja, surgidos da instabilidade gerada pela perda pessoal do documentarista.

Se Salles faz anos depois o documentário que deveria ter feito antes, lamentando a morte de Santiago (primeira ausência), seu ex-mordomo, objeto inicial do documentário, o que o faz desviar o centro deste para si, em um filme “lamento”, Kogut filma a si mesma nos labirintos de uma embaixada procurando seu direito à nacionalidade húngara, atrás de um passaporte que nunca teve (segunda ausência),

em filme de “busca de si” e de suas origens. Petra Costa se faz de luto como verbo e substantivo no filme endereçado à irmã, morta tragicamente aos 20 anos (em 1990), refazendo seus passos a fim de dar sentido para sua precoce partida (terceira ausência). Escobar viaja a Portugal para encontrar-se com o pai filósofo, dramaturgo e ex-integrante da luta armada no Brasil (que não via há décadas) e consigo mesma, em sua história colapsada pela distância do ente – geograficamente, distante. Ao sentirem o inquietante vazio na busca, buscando, passam a buscar a si mesmos. O vértice dessa busca é a perda. Uma perda, um vazio.

Em cada filme relato, observa-se que a representação da realidade, ao invés se dar na observação do que é existente, se dá na expansão do caráter metafórico onde reside “o que não se tem”: a falta do passaporte, o mordomo que morre, o pai que não conhece a filha, a irmã que cometeu suicídio; e assim, sucessivamente. Quase invariavelmente, estes documentários íntimos referem-se a ausências, supressões e, sobretudo, às perdas, que são referidas como dramas sociais, capazes de produzir ritos e performatividade próprias, *habitus* de documentaristas de si, dispostos à análise. Assisti muitas vezes a esses três filmes. Como o filme de Kogut também é da década de 1990, quando Santiago foi filmado, optei por trazer para esses estudo os dois outros, mais recentes. Esta é uma decisão arbitrária, reconheço. O filme de Kogut é marcante. Mas o critério aqui não é o da longevidade, mas da perenidade dessa proposta.

4.1 Petra e a perda

Início aqui com *Elena*, belo filme documentário da cineasta Petra Costa, sobre a irmã bailarina (que dá título ao documentário), com quem conviveu por alguns poucos anos, quando ainda estava na mais tenra infância. Ao fazer uma revisão bibliográfica sobre esse título, deparei-me com o livro sobre o próprio filme, que se chama *Elena: o livro do filme* de Petra Costa, em que pontuam alguns artigos e ensaios sobre a obra. Neles encontro um relato escrito pelo próprio João Moreira Salles, em que não esconde o quanto lhe fez bem ver este filme:

Sem a diretora, ELENA não existiria; sem ELENA, minha impressão é que a diretora seria mais triste, a vida presa a um luto sem resolução. Do ponto de vista do espírito, ela também seria mais pobre, pois não teria a experiência de haver realizado um dos mais bonitos filmes a que assisti em muito tempo

(COSTA, 2014, p. 11).

Como se percebe no que ele escreve, há similaridade entre a experiência de Costa e Salles, de *Santiago e Elena*, posto que em ambos há um componente comum, que os une: o luto. Bourdieu (2009) faz eco ao meu pensamento nesta quadra: “o *habitus* é a presença operante de todo o passado do qual é produto” (BOURDIEU, op. cit., p. 93).

Porém, enquanto cinema relacionado ao tempo em que é produzido, submetido a características e disposições de um período, já havia um longo tempo decorrido entre os dois, tempo o suficiente para que o mundo digital já tivesse superado o analógico. Elena é inteiramente sob a égide de outro suporte, bem mais leve, portátil e generoso: o digital. As câmeras são menores, pesam pouquíssimo, a equipe que sai para filmar é consideravelmente menor e qualquer um (não mais apenas os cineastas) poderia reivindicar o direito de fazer um filme. Nada mais parecido com o que defendera Benjamin (1994): uma hora o indivíduo haveria de reivindicar sua imagem na tela. Esse dado novo (a tecnologia digital) favorece pensar o quanto mais liberdade se pode dar ao cineasta de si para poder registrar o que queira, sem o medo de estar gastando negativo, película (muito caro à época). A tecnologia, portanto, transforma por completo o documentário. Os relatos de si, muito por conta de tamanha facilidade, aumentam com a tecnologia digital.

Costa, no entanto, não encontra terreno fácil para seu empreendimento. Ao contrário, ele brota da dor, pois que narra a dor do luto familiar. O filme aborda um evento trágico demais para ela – a interrupção precoce da vida de sua irmã Elena, há pouco mais de dez anos. Cometida de forte depressão, o desespero e a angústia marcam a fase mais crítica da vida de Elena em Nova York, onde foi cursar dança e teatro, no final da década de 1980. Até haver o suicídio, quando Petra ainda era muito criança.

Recheado de sons exegéticos, é falado o tempo todo em primeira pessoa, como se fosse uma carta para um ente que partiu. Mas não é uma carta qualquer. Escrever um texto que serviu de roteiro de edição deve ter sido um meio de compreender sua situação frente ao sumiço da irmã. Ruminar a perplexidade da família diante da ausência de quem conviveu junto e não mais está ali perto, não foi a escolha da autora. Ao contrário, ela escolheu a poesia para encontrar-se com a irmã. Entre derivas das certezas, Petra conta que levou quase três anos entre

roteirizar, pesquisar arquivos, filmar e montar o filme. A ode à beleza está em todas as fases de realização, nunca foi esquecida. Depois vamos descobrir que Elena é metamorfoseada nela, a poesia.

Apesar de todo o conteúdo de tragicidade de que narra o documentário, se sobrepõe a ele esta camada de verniz poético. O filme se faz belo mesmo no súbito da perda, no vazio deixado pela irmã. O vazio interior, necessário e contingente se transforma em autocriação. A poesia salva Petra, que salva Elena. “É a poesia que faz também que esse documentário seja uma obra de arte, uma obra-prima. Não fosse a poesia, *Elena* se tornaria um desabafo pessoal, um registro egocêntrico, um discurso pueril e nada mais”, diz a roteirista Quelany Vicente no interior do livro que acompanha o filme.

Petra desmonta a capa de proteção de sua intimidade, que todos temos quando somos obrigados a enfrentar situações limítrofes. Antes de parar para mexer em arquivos tão delicados, primeiro Petra sai às ruas, para depois acionar o seu íntimo. Volta a cidade em que encontra o vazio, a fim de ressignificar sua vida a partir dos novos arquivos. A diretora necessitava buscar a irmã fora dela, já que em seu íntimo, ela ardia. O dispositivo que aciona para tal finalidade é o de se perder em Nova Iorque, se sentir aturdida frente ao caos do trânsito e as milhares de pessoas que não sabiam nada sobre ela. Perder-se na cidade de uma memória recente seria mais fácil. Mas perder-se em Nova Iorque é perder-se no tempo em que lá ficaram. Junto com a mãe, ela toca a campainha de suas parcas recordações. São memórias ausentes.

Colocando-se sob lentes difusas, registra-se ao sol e à água, enquanto passa a rever as velhas imagens que contam da dura realidade, em sua concretude e aridez.



Figura XVIII: A própria diretora se permite filmar mergulhada, dissolvida na água. Reprodução internet.

A água molha todo o filme, e goteja na visão do espectador sobre a história. A realizadora nos chama a sair da superfície limpa e dura do concreto. Há uma vida dentro do filme, na densidade, no artifício da vida cristalizada, que deve estar na cabeça de Costa. Como se necessitasse sair da terra firme e embarcar na correnteza da imaginação. Para, lentamente ir mergulhando em ambientes maleáveis e turvos, oras translúcidos, oras escuros. Feito as águas do rio de Heráclito, corpos e fluxos se sucedem indefinidamente em seus (dis) cursos. Vestidos de tecido ondulado inundam o curso da corrente de flores coloridas e volitam sob os espelhos d'água. Ocultos, os movimentos da água balançam a roupa e os corpos flutuantes. As águas aparecem aos poucos e mudam (e ao mudar repousam nossos olhos, acostumam-nos com a mudança) - os efeitos que a água densa traz à luz, ora permite, ora proíbe, que vejamos seu fundo. Conforme a entrada de pessoas nela, ficam mais anuviadas. No entanto, e sobretudo, muda quem se esquece que entrou em contato com a água. Parece que é exatamente isso é o buscado. Aos poucos, Petra muda, como a água. “Pouco a pouco, as dores viram água, viram memória”, diz ela.

Petra Costa transmite sobre seu intento no filme, em entrevista⁷¹:

A parte prazerosa foi que ganhei uma irmã neste processo, já que tinha poucas memórias da Elena por ser muito pequena e a via meio como uma lenda. Ao longo do filme ela foi virando um ser humano, de carne e osso, com diversas características. O processo era como se eu constantemente estivesse ganhando uma irmã para em seguida perdê-la de novo, já que percebia que ela não estava mais presente. Ao mesmo tempo a dor foi muito grande porque tinha muito mais consciência para entender o que realmente aconteceu e o quão trágico foi (entrevista extraída do site Adoro cinema).

Como na constituição da pérola, que nasce do sofrimento da ostra, invadida em seu íntimo Petra atravessa o filme dissolvendo suas dores e feridas emocionais. Como sua vida já era de machucados e incertezas, se lança corajosamente na transformação de pérola em poesia. Ao assumir a liberdade e o risco de mexer nas águas de suas memórias, ela produz o melhor grão de sua perda: um filme profundamente belo e ligado ao seu íntimo. A propósito do lançamento do livro sobre o filme, Salles escrevera sobre o segundo: “Para mim, a verdadeira prova dos nove de um documentário não está nas razões que o levaram a existir, mas na força com que o próprio filme afirma a sua existência”. Portanto, infere ele, que o suicídio da irmã – que dispara todo o sofrimento de Petra e da família, não é o mais importante para o documentário. Mas a transformação que se opera no fluxo em que ele é gerado.

A regeneração dessa dor da perda certamente deixa marcas indeléveis, que nenhum curativo ou cicatrizante pode remediar, tampouco sarar. No entanto, a reação sentida nos nervos por superar os arranhões emocionais, criam casca, reconstroem do estrago e aguçam a transformação de lesões em carne, osso e pele. Parece ser isto o que se vê em Elena, uma espécie de preenchimento do vazio existencial da diretora. Um renascimento com direito a rituais e celebrações. Uma passagem de um estado a outro. Um filme em que se encara, por isso, como rito de passagem.

Como já dissemos, essa questão de um *habitus* ritual toca minha tese. É através dos rituais dos documentaristas que estes filmes de si se constituem. Se justifica, por evocarem uma prática, um *habitus*, um protocolo comum a eles e elas. Pode haver um ponto de partida encernido no âmago de uma crise motivada por

⁷¹ Fonte: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-102960/>

uma perda.

João Moreira Salles se surpreende com tal constatação: “estou ouvindo isso pela primeira vez (pausa). Eu teria que pensar um pouquinho mais sobre isso” (pausa maior).

Durante o tempo de realização da escrita dessa tese, devo ter assistido a pelo menos quarenta documentários em primeira pessoa, sendo parte deles, de brasileiros. Passo a citar para Salles alguns títulos de documentários brasileiros nos quais identifico o traço comum da perda pessoal.

Ele interrompe:

De fato, tem esse denominador comum. Tem o filme da Petra (sobre a irmã), “Diário de uma busca” da Flávia Castro, que é sobre o pai que se mata... (pausa longa) Eu acho que as pessoas fazem esses filmes porque têm alguma coisa que precisa ser dita e a maneira como a pessoa pode dizer é fazendo um filme, este que pode atravessar a angústia e chegar do outro lado dela. (transcrito de entrevista).

Pontua na resposta dele a palavra angústia, uma de muitas que talvez estejam associadas ao que sentem os realizadores de filmes “de dentro de si”. Mas poderia ser outras, como: ânsia, desespero, apreensão, inquietude, agonia, aflição. A imagem do sujeito que aparece nos autodocumentários não têm sido contrária a tais sentimentos. As sensações próximas do sufocamento por situações vividas ou vivenciadas, que comumente perduram por tempos, aliados a alguma perda traumatizante ou desgastante. Ainda mais, pode brotar de amargura, suplício, flagelo ou longo penar. A imagem autobiográfica se assemelha com um grito de desespero que vem do fundo. O desespero como parte da condição humana, daquilo o que lhe afeta e é afetado. É o grito do *cogito ergo sum* de René Descartes. Quem sou eu? Eu existo? Se existo, eu penso. Qual o sentido desse existir se não for para transformar a mim e o meu ambiente? Se falar é falar sobre meus pensamentos acerca de algo alguém ou alguma coisa, o que pode ser dito?

Os sentimentos são diversos e dominam a cabeça ou o corpo. Fazem parte de um poço profundo e melancólico, no qual ninguém gostaria de descer. “Na análise a gente está sempre tentando aliviar a dor. Para fazer o filme, eu busquei mergulhar na dor” (SALLES, 2014, p. 63)

Olhar-se no reflexo instável e ondulado, no fundo onde a água é um lençol distante e por vezes inalcançável, tem sido o que possibilita esse filme existir. Buscar

perceber-se assim, ainda na desventura ou no desgosto, nas profundezas da experiência da ausência de algo ou alguém, é o ponto de inflexão que provoca o encontro entre o realizador e sua imagem. O encaminhamento dado pelos realizadores contra os infortúnios é abraçar a arte, ver-se acolhido (a) nela, onde a “salvação” para estes estados sentidos na pele, parece ser possível. O ato criativo lhe deixa à mercê de si mesmo, lhe aponta o caminho quase psicanalítico de dizer o que lhe toma de engasgo. Realizar o filme é mudar o curso das coisas e, com isso, mudar a si mesmo.

Já se viu no campo das artes ocasiões em que este elemento emocional que se exacerba tomou corpo de indivíduos criadores, como, por exemplo, com a artista plástica Camille Claudel, autora a quem se atribui uma frase marcante, esculpida na pedra em Paris: *há sempre algo de ausente que me atormenta*.



Figura XIX: Placa de pedra em rua de Paris, contendo frase célebre de Camille Claudel. Reprodução internet.

Uma obra documental que se faz pela ausência pode carregar uma potência de ser desestabilizadora. A ausência implica que uma história começou bem antes do documentário existir, quando seu autor já não tentava mais distanciar-

se do tema. Se aquilo o que o dispara é uma sensação extremada de desconforto, de que “algo aqui está faltando e isso me dói”, a obra não poderia almejar neutralidade. É justamente a obra que preenche esta ausência dilacerante, daí porque este documentário torna-se inevitável. Nele se busca a representação do mundo despedaçado, nos infindáveis subterfúgios familiares, através do vivido e o sentido pela sua autora, esta que se assume propulsora da experiência a partir da qual, a obra se faz. O exame da própria existência a faz descobrir-se, transformada em ação.

Um filme com tamanho conteúdo emocional como *Elena*, só seria possível em terceira pessoa, caso fosse uma ficção. Petra admite que antes de pensar no documentário, o filme era uma ficção – só cinco anos depois, mudou. Talvez devido a isto, como tantos outros personagens do cinema de ficção, Elena borra as fronteiras do real.

Mas como o mundo é uma aparência de quem o vê, tampouco a ficção talvez desse conta de expressar o íntimo do realizador. São estes, portanto, filmes inalienáveis, os filmes que ninguém poderia fazer, senão nós mesmos. Como enxergava Schopenhauer em *O mundo como vontade e como representação: A vida oscila, como um pêndulo, da direita para a esquerda, do sofrimento ao abatimento*.

No livro sobre Elena, há uma entrevista feita pelo escritor e jornalista brasileiro Michel Laub. Para ele, Petra diz: “(...) quando eu entrei a fundo no filme ela deixou de ser essa sombra, um ser bidimensional, para virar uma pessoa complexa, densa, com diversas facetas. Isso acabou sendo o mais prazeroso e o mais doloroso no processo. Eu ganhei uma irmã para perdê-la novamente.” (LAUB, p. 56)

Para além de sua potência de auto expressão, destaca-se no empreendimento dessa diretora o desafio da individuação. Um cinema de mulher, sobre e com mulheres. Petra esteve sempre consciente desse fato, que se arrasta desde o momento em que descobriu um diário de sua irmã, o que fez originar o roteiro do filme, e acompanhou-a até o momento final da montagem. Pois que, segundo ela, “a narrativa surgiu em grande parte da criação com as montadoras e também com a roteirista”. Só nesse processo se vê o envolvimento de quatro mulheres, que se somam à imagem da personagem central, mas também à sua e de sua mãe. O filme torna-se essencialmente de olhares femininos. O olhar arquetípico

detalhado por Petra:

Revirando a casa para encontrar os cadernos que eu escrevia desde os meus doze anos, numa gaveta encontrei um diário da Elena. Um diário que ela tinha escrito aos 18 anos (a mesma idade que eu tinha na época). Até então já tinha tido a experiência de ler alguns livros, com os quais me identificava tanto que tinha arrepios, mas aqui isso foi levado à última potência. Me identifiquei não só com as paixões de Elena pela arte, suas inseguranças, a relação com os pais (que eram os mesmos), a letra que era parecida. Foi assustador me ver ali...no passado. Minha vida já vivida. Encontrei o meu duplo. Na mesma época, li *Hamlet* pela primeira vez. E descobri na Ofélia (personagem que enlouquece e morre afogada, talvez propositalmente) o arquétipo feminino que estava presente tanto na Elena quanto em mim. A dificuldade da transição da adolescência para a fase adulta, não saber lidar com as emoções, que transbordam e que não se sabe como canalizar, sofrendo quase uma asfixia (BRUM, 2014, p. 56).

A jornalista Eliane Brum (op. cit.) também colabora no livro do filme e comparece justamente chamando a atenção para essa questão do feminismo em Elena. “(..) É a trajetória de uma mulher em busca de ser não mais duas, mas uma.” (BRUM, 2014, p. 18). O processo de individuação pelo qual passa Petra ao fazer o filme, a leva a transformar-se, tanto quanto a conhecer-se no emaranhado do todo em que subsiste. Sua personalidade cresce na medida em que a obra vai se formando, a ponto de ela mesma reconhecer que o filme mudou-a, como o rio muda quem nele se banha.

4.2 O ritual de retorno

Elena é um filme que nos impele a vê-lo muitas vezes. Há sempre uma coisa sobre a qual não se consegue apreender, ainda que o filme não deixe o espectador em redemoinho. Mesmo depois da primeira audição, o filme é capaz de surpreender-nos. Senão por alguns artifícios que fazem parte do *habitus* do documentarista de si, como comentamos no capítulo anterior.

Bourdieu (2004) faz eco ao meu pensamento nesta quadra: “o *habitus* é a presença operante de todo o passado do qual é produto”. Essa frase de Bourdieu sintetiza o grifo de algumas partes desse texto. O *habitus* do documentarista não é o *habitus* de Salles ou de Costa apenas, mas de uma parte considerável de documentaristas de filmes em primeira pessoa. Isso quer dizer que, mesmo decorridos tantos anos entre um filme e outro, o modo como o sujeito opera sua entrada no bem cultural que gera, carrega mais similaridades que diferenças. Os

filmes, em seus extremos, são mais parecidos que diferentes. Os traços que os unem têm a forma de elos. Suas lógicas são circulares, ao voltarem-se para dentro, percebem-se em contato com o exterior, como na mítica imagem de *ouroboros*⁷².

Uma construção que atravessa o filme todo é a ideia de que a personagem central – Petra –, retorna para o interior de sua própria história a fim de investigar seus laços mais profundos com a irmã e, por conseguinte, com sua família. O filme desfila em vários momentos as passagens onde a casa da família é mostrada, tanto no Brasil, como em Nova Iorque. Ao tomar a decisão de retornar para onde sua irmã morreu, é como se anunciasse um chamado pelo retorno. A realizadora confessa ter levado anos entre decidir fazer o filme e terminá-lo, pois que vivia perseguida pela ideia de um dia buscar saber mais sobre sua irmã. A imaginação a levava a mitificar o modo profundamente melancólico com o qual as coisas haviam sido processadas em sua cabeça a partir da supressão da irmã. Os anos precedentes eram como “a imagem do eu vivo presente no labirinto fechado da nossa própria psique desorientada” (CAMPBELL, 2007, p. 68), como alude Joseph Campbell em *Herói de mil faces*, que ainda complementa:

O fio de Ariadne trouxe Teseu de volta, com segurança, da aventura do labirinto. É este o poder orientador que permeia a obra de Dante, representado nas figuras femininas de Beatriz e da Virgem; ele aparece no Fausto de Goethe, sucessivamente, como Gretchen, Helena de Tróia e a Virgem”. (CAMPBELL, op. cit., p. 76)

Pensei em abrir esse diálogo com o referido autor, por compreender que o “*habitus* do retorno” no filme em primeira pessoa, semelhante ao narrado na mitologia, pode ser pensado como prática recorrente nestes filmes que nos servem de objetos de análise. Aqui na formulação da tese, já havíamos pensado no retorno à casa e à família com *Santiago*, e vemos em *Elena* a reprodução uma história que a faz aproximar-se do filme de Salles. A tipificação desse *habitus* é, na ótica de Campbell (2007), uma questão universal, não particular. Pois que, segundo explica, em sociedades tradicionais estudadas, como nos polinésios, ocorre o apelo entre seus membros, para que as narrações considerem suas histórias pessoais. “A base

⁷² A *Ouroboros* ou *Oroboros* é a imagem de uma criatura mitológica, uma serpente que engole a própria cauda formando um círculo e que simboliza o ciclo da vida, o infinito, a mudança, o tempo, a evolução, a fecundação, o nascimento, a morte, a ressurreição, a criação, a destruição, a renovação. Muitas vezes, esse símbolo antigo está associado à criação do Universo. Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/ouroboros/>

do ser é a base do nosso ser, e, quando simplesmente nos voltamos para fora, vemos todos esses pequenos problemas, aqui e ali. Mas, quando olhamos para dentro, vemos que somos a fonte deles todos” (CAMPBELL, op. cit., p. 41).

Em um tempo em que não se buscam mais os mitos salvadores, nem luzes no céu que te salvem do perigo, ou uma mão forte que lhe tirará da areia movediça, lhe sobra o presente, nada desvanecedor, cheio de falhas e lacunas, para que sejam corrigidas. *Quem, senão eu, posso ocupar-me de cuidar de mim?*

Desprovido do dedo que lhe indica o caminho, ou das histórias que lhe ensinam sobre a metamorfose da lagarta em borboleta, o indivíduo diante de si, sofrendo da angústia e das dores do sistema nervoso, muitas vezes causadas pela hiper velocidade do mundo contemporâneo, passa a ser exigido em governar-se a si mesmo. Ao instalar-se em si, na consciência de seus atos e nas consequências que estes podem ter, eles partem para busca de autonomizarem-se. “Com isso, o neo documentário atende ao desejo individualista de ser mais participativo e autônomo (...)” (CAMPBELL, 2007, p. 147).

Relembrando a velha máxima de Bourdieu (2012) em *O poder simbólico*, “verificar que o objecto em questão não está isolado de um conjunto de relações de que se retira o essencial das suas propriedades” (BOURDIEU, op. cit., p. 27), nos cabe pensar aqui que o gesto reproduzido por pelo menos dois documentaristas de si pode contar para que se estabeleçam relações entre muitos mais, no interior do campo ao qual pertencem esses realizadores. Não queremos aqui escorregar em situações indesejáveis como as de universalizar um ou outro caso particular, por isso, procuramos proceder, por analogia, pensar relacionalmente estes temas aqui levantados. Aqui torna-se importante lembrar que a feitura dessas obras documentais deixou de ter motivação meramente individual, passando a categorizar-se como uma prática de um campo.

A recorrência ao rito do retorno no campo documental nos trouxe aos teóricos do mito, especialmente a Campbell (op. cit.). Algumas frases desse autor se adequam ao que aqui desenvolvemos. Uma em especial poderia refletir com justeza o filme analisado:

“Uma coisa que se revela nos mitos é que, no fundo do abismo, desponta a voz da salvação. O momento crucial é aquele em que a verdadeira mensagem de transformação está prestes a surgir. No momento mais

sombrio surge a luz” (CAMPBELL, 1990, p. 41)

Segundo argumenta o autor, na história dos mitos, sempre ocorre essa força irrefreável que leva alguém a um objetivo, cuja direção era desconhecida. Esse lugar a ser alcançado tanto pode ser o útero ou o Paraíso. O útero tem a imagem a ser reconhecida do passado inconsciente e o Paraíso, um desconhecido futuro almejado. Penso que em *Elena*, sua estrutura nos favorece pensar que ambos podem ter sido buscados, visto que ao visitar o passado para onde retorna, ela busca ganhar liberdade para viver o que vem adiante, abrindo novas matizes para a mensagem. A personagem “é jogada no desconhecido, dando a impressão de que morreu”. Ao retornar, reencontra o passado e efetivamente cumpre-se o rito de passagem “para uma esfera de renascimento simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia”, diz Campbell (op. cit., p. 91).

5 OS DIAS COM ELE

Como já percebemos antes, a cisão entre o público e o privado permite um conhecimento positivo sobre a realidade social, vidas que cabem na bagagem dos documentários de si. E os ventos que sopram na direção do percurso documental se mostram integrados à paisagem dos filmes pessoais. Ventos renovados nos trazem mais e mais experiências para as águas dessa arte, estas que adentram a segunda década do novo século em assobio.

Se reconhecemos que entre os filmes *Santiago* (1992) e *Elena* (2012) há semelhanças profundas no que diz respeito ao modo como ambos concebem a entrada do indivíduo documentarista no interior de suas próprias histórias, certamente poderemos ajustar nesse espaço de semelhança um lugar para *Os dias com ele*, da cineasta Maria Clara Escobar (2014). Este documentário revela-se literalmente como uma viagem ao interior de uma história da relação entre pai personagem e filha cineasta. Distanciando-se da poesia buscada em *Elena*, *Os dias com ele* é um filme baseado na diegese da imagem falada, ou seja, no discurso de um personagem em contato constante com a câmera no tripé da realizadora, de quem é pai, por alguns dias, como bem diz o título. Apartados, um do outro, desde a infância dela, o filme os faz reencontrar a fim de resgatar a memória parental. Mas, é mais, muito mais que isso.

Existem sujeitos que explicam suas obras, como há obras que revelam seus autores. No caso de *Os dias com ele*, o sujeito que filma se exterioriza, se revela também na sua representação. Nos dois sentidos, a tela nos retroalimenta de signos e nos bombardeia de questionamentos sobre a relação pai e filha. De um lado está a filha, agente do encontro tardio com o passado e o presente do pai. E do outro, está o pai filmado a se questionar sobre o filme que está sendo feito, desconfiado sobre os métodos do documentário. Uma dualidade nos é dada, nos faz trocar de lugar, aqui e ali.

Começa uma fala com microfonia⁷³, literal e significativa. As vozes em cena são destoantes, do começo ao fim. Desde o começo a câmera é estanque,

⁷³ Microfonia ocorre quando um som captado pelo microfone retorna para o mesmo, causando um desconforto para o ouvido. Se não houver o distanciamento das fontes sonoras, a microfonia perdurará indefinidamente.

individual, imóvel. Quem opera o aparato é a filha, imagem e som. Aliás, toda a imagem é reduzida ao mínimo, a fotografia é quase completamente esquecida, pois o que importa não é seduzir o espectador pelos olhos. Este é um aspecto relevante na obra, pois se na sociedade dominada pelas imagens e fascinada pelo espetáculo, algo é divergente disso, geralmente, tende a afastar os olhos das pessoas. Mas aqui não é o caso, pois nem a qualidade da imagem deficiente, a falta de iluminação, o som que apresenta falhas, nada disso incomoda. Ao contrário, tudo isso passa a representar que o personagem que se mostra e é mostrado, está bem vivo. A beleza do filme é outra.

Ele fala que foi uma criança de abrigo, com pais ausentes. Ao narrar a infância, ele confessa transgressões (furtos) e desamores. Suas histórias que vêm de sua mãe dizem muito sobre como ele foi com sua filha. A diretora investe em uma franqueza tamanha nas relações entre sujeito e objeto, que por vezes estes se fundem e praticamente “vemos” o que eles sentem um pelo outro. Nesse momento, o documentário salta de “nada é identificado” para “tudo é transparente”, e o espectador passa a dividir com os dois as expectativas sobre o filme. Apresenta-se assim um filme que adquire significados, em vez de definir o que ele significa. A narrativa válida é dele ou dela? Qual dos dois filmes me interessa mais?

O documentário parte de um personagem e sua relação quem o filma. Ele é Carlos Henrique Escobar, sobrevivente da ditadura militar brasileira, um dramaturgo intelectual, presente na luta armada, que no momento da filmagem vive um autoexílio em Portugal. Nem nós, nem a autora, ninguém sabe muito sobre ele. Mas, em um dado momento se vai compreendendo que ele abandonara tudo no Brasil para viver um absoluto anonimato em uma pequena cidade portuguesa.

Em entrevista para o site Papo de cinema⁷⁴, Maria Clara esclarece:

Convivi com meu pai na infância, então o via entre intelectuais, entre grupos de estudos em casa. A sua história mesmo, uma parte de sua infância, como se sentia em relação ao mundo, no entanto, só fui saber quando ele me escreveu uma carta de 12 páginas, eu ainda era criança, para contá-la. Ele decidiu fazer isso, contar algo dele, e foi muito bonito. Eu tenho a carta até hoje.

O filme que ela faz com ele é também sobre ela, com quem trava longos e francos diálogos, nos quais se percebe com certo desconforto o enorme vazio que existe entre os dois. Em nenhum momento é negado ao espectador o direito de

⁷⁴ <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/os-dias-com-maria-clara-escobar/>

saber quem diz o que, quem assume um lado. A obra torna-se aberta desde o seu começo pois expõe, além de uma relação de visível inquietude, abre a ferida emocional entre pai e filha, realizador sujeito/personagem objeto. Por vezes ocorre uma inversão desses papéis, quando o pai filmado pergunta para a filha fora do quadro sobre “o que deve ser filmado ou não”. Ele é um personagem ativo, que se interroga o que está sendo feito e os por quês da filmagem. “Não me tome como alguém que você pode usar secundariamente...”



Figura XX: Carlos Henrique Escobar em *Os dias com ele*. Reprodução capa DVD.

Como ex militante da esquerda brasileira, Escobar é contemporâneo dos maiores nomes que se encontravam no poder no Brasil recente, tendo participado como integrante do ideário intelectual dessa esquerda. Além disso, foi torturado na ditadura militar, assunto do qual foge e evita falar. Entre os dois, há um nada discreto ranço, que não fica escondido nem na imagem desleixada, nem nas palavras, muitas vezes duras como a pedra da imagem. Essa história, embora na concretude de uma relação de desconforto, não deixa de ser tocante, por colocar a público aspectos que poderiam ter sido resolvidos entre paredes. A disposição da jovem cineasta em mergulhar na história de seu pai, sobre a qual pouco se tem certeza, devido à clandestinidade, é o que conduz toda a narrativa em torno da consanguinidade. Por vezes a situação emparedada do pai nos traz o incômodo dele com a situação indesejável de não saber qual o sentido que suas palavras terão depois do filme

pronto.

5.1 A casa, a perda da memória, a imagem que falta

Essa casa, não tem 'lá fora', a casa só tem 'lá dentro'

Aguapé, de Belchior e Fagner

Esse filme é integralmente feito no interior de uma casa, a casa onde mora o pai. Não se sabe onde ela fica, nem se mostra a fachada, a calçada e se tem calçada. Não se diz a cidade, nem se permite informar mais algo, isso faz pressupor que a pedido dele ou herança do tempo de termos obscuros (a ditadura militar brasileira). O filme começa e termina entre paredes. Assim, soa íntimo, claustrofóbico, seco. Mas também cheio de silêncios, ecos e vazios de um passado sem documentos.

Mais uma vez se vê a casa como *lócus* de um filme autobiográfico. Aqui, territorialmente, esse domínio é total, do início ao final. É a casa, armários, louças, livros, esteira de caminhada, a luz que entra pela janela, a noite que lhe escurece o mundo. Dele, o pai, se vê sempre a frente, o lado, o blazer, o suspensório, o pijama, o pulôver, os óculos e calhamaço de papéis. E alguns vícios de linguagem, repetições, como “você entende?”. E mais, uma inteligência e uma audição que começa a falhar... e uma cadeira vazia.

Não se tem registros, nem filmes, nem gravações. Há uma carta, guardada há anos, apenas. A ausência aqui é de memórias sobre a história dos dois, visto que conviveram por pouco tempo, quando ela ainda era criança. Assim como nos dois filmes comentados anteriormente, *Os dias com ele* se funda na percepção de que algo está ali, bem ausente – relembramos aqui a placa de rua de Camille Claudel, aludida no capítulo anterior. A ausência de uma convivência entre pai e filha é trazida à tona e incomoda não só os dois como ao próprio espectador. De fato, deve ser muito difícil fazer um filme sobre o pai que não se conhece quase nada, não se tem em fotografia, nem em registros de memória. Passar do roteiro à filmagem a partir do vazio deixado, talvez, seja a forma encontrada por ela para preencher-se. Um filme sobre a ausência, que ao tentar trazer de volta o vazio, permite pensar em como superar a lacuna.

Para suprir esses vazios e a falta de memória, a diretora redige sua melhor página: a utilização de arquivos de memória de diversas famílias, no intento de dar a saber sobre a memória social de um Brasil que ela não teve direito de conhecer por dentro. Ela faz uma bricolagem de imagens caseiras em completo silêncio. Nelas “ouve-se os gritos” de uma infância que não houve – o silêncio é gritante. Muitas imagens de filmes caseiros em vídeo e bitola Super 8 são mostrados, mas nada se sabe sobre esses filmes, de quem são, quem filma, quem é mostrado. As famílias mostradas não são as deles, são desconhecidas, indefinidas. A imagem é usada como marca de um período, pelo estilo de captação que caracteriza uma época.

Mas o passado já não é mais possível de se resgatar. Por isso, as imagens de arquivo ficam inteiramente mudas. *Memória = silêncio*. Os laços quebrados já esgarçaram demais as suas pontas e a história que os une é a história feita dos trechos de filmes de outras famílias, em que os pais estão de mãos dadas com os seus filhos. *Quando eu morrer, não quero choro, nem vela, quero uma fita amarela, gravada com o nome dela*, diz a letra da música de Noel Rosa, que toca no filme de forma diegética.

Quando se caminha para o final do documentário, há o plano mais longo do filme, em que a câmera começa a gravar a imagem a partir de uma cadeira vazia, antecipando a chegada de Henrique Escobar, quando aparece fora do quadro a melhor fala do pai, um marxista questionando a filha e o sentido do próprio filme: *eu não fui bobo nem como preso... talvez você nem saiba direito quem você está filmando...* (fala do pai, fora do quadro). Como intelectual perspicaz, ele reconhece que este filme ao qual está dando seu depoimento não é sobre ele, mas sobre a filha.

- Se fosse um filme sobre mim, tudo bem, mas é você... (diz ele)

- É a história de meu país... (...), ela responde.

Na moldura da memória, o olhar da diretora não estava mostrando a imagem do todo, nem de alguém completo, mas sobre fragmentos do pensamento de alguém sobre a vida e sobre como ela pode ser vivida, como se escolheu vivê-la. Algo muito próximo de um filme existencial.



Fotografia XXI: Pai e filha. Reprodução internet.

O pai sustenta o argumento: *Mas acho que nós dois estamos enganados, porque se nós dois, de maneira diferente, merecemos um filme. As pessoas e o mundo não merecem um filme sobre nós...*

Em entrevista, Maria Clara Escobar mostra consciência de que além do filme sobre sua relação com o pai, intenta mostrar um olhar sobre o Brasil:

Acredito que o filme, além de dar palavra a uma pessoa muito lúcida, que não está em um lugar comum da esquerda que conhecemos agora, fala de muitas coisas – fala de fazer um filme, de falarmos a respeito e da conduta do nosso país diante ao que aconteceu na ditadura. É, em certo aspecto, ir contra uma certa conduta burguesa em se calar. Acho que por isso, e talvez ainda por outros motivos, me pareceu que fazia sentido fazer um filme. Porque nunca se tratou de um acerto de contas ou um filme-umbigo, termos ultimamente em voga.

De fato, tudo o que se passa no filme, a falta de dados de memória, o distanciamento parental entre os dois, tem uma razão subjacente e foi provocado pelo contexto da ditadura, tanto quanto pela decisão dos indivíduos. Além de abrir a voz contra os sufocos da ditadura, ela questiona o posicionamento dos antigos companheiros da esquerda brasileira. Também por isso é um filme que se investe de coragem. Quando todos gostariam de escapar por um alçapão abaixo dos pés, a coragem de envolver-se na trama de fragmentos de dobras no labirinto de memórias vazias pode tê-la levado longe demais, em vez de ter-lhe feito perder-se de vez.

5.2 Filmes universitários – histórias de perdas

Documentários em forma de relato, de busca de identidade, de memórias perdidas, de formas de superação, de diário de viagem, enfim, as diferentes formas de auto representação inundam nosso tempo e nos mostram que no contemporâneo a irrupção da subjetividade emerge e ganha tintas de fenômeno social, capaz de ser incorporado tanto aos parâmetros científicos, como aos artísticos. Este fenômeno pode ser percebido como instrumento de ressignificação a memória cultural, como pode ser mensurado em função de sua potência de agregação de estratégias discursivas sobre a subjetividade que se incorporam à paisagem social. O contexto de multiplicação de expressões autobiográficas - aparentemente individuais, pode estar afetando os dados macrossociais acerca da produção de bens simbólicos. Já se vê um interesse considerável de títulos de uma literatura especializada, buscando analisar essas obras, como também cresce substancialmente o número de filmes em primeira pessoa. De forma restrita, analisamos em específico a expressão documental, no entanto, se faz perceber que a expressão do subjetivo invade distintas áreas e campos de estudos, como a literatura, a pintura, a fotografia e, de resto as artes atravessadas a processos de hibridização no panorama do contemporâneo.

O que já se observa é que os documentaristas de si não mais estão restritos ao âmbito de uma indústria produtora de filmes, tampouco à casta de realizadores prestigiados do *mainstream*. Ou seja, eles passaram a fazer parte da paisagem contemporânea. O comportamento aparentemente individual de atores sociais tem tido consequência e efeitos nos comportamentos de outros atores. Digo isso com base na observação de certo nicho de realizadores de filmes no interior de escolas de cinema, por exemplo, onde habito e atuo. Nesses contextos de formação torna-se cada vez mais comum a expressão subjetiva no diálogo que se dá entre produção e recepção, o que verdadeiramente estimula pessoas que não obrigatoriamente tenham *expertise* em fazer filmes, a fazê-lo. Começar por si pode ser um gesto político, um contraponto ao mundo da esfera privada, que impõe ditames e fórmulas de realização.

Lipovetsky (2009) reflete acerca do contemporâneo, quando a ideia *benjaminiana* de que todos merecem ter sua imagem na tela se conclui. “É a

singularidade dos indivíduos com quem podemos nos identificar que nos seduz e nos toca” (LIPOVETSKY, op. cit., p. 149).

A considerar a investigação sociológica sobre tal, a análise de como a racionalização de determinadas ações individuais, por “atores intencionais”, poderia concluir que a entrada da subjetividade nos meios que geram capital simbólico, pode exercer papel fundante para alguma transformação social. Mas não estamos considerando aqui a análise dos discursos auto centrados e auto referentes nas redes sociais. Se fossemos nos ocupar dos produtos que advêm da expressão autobiográfica nos meios de comunicação massivos, esse trabalho seria superdimensionado, algo que evitamos.

Não estamos falando das imagens reproduzidas à mancha no contemporâneo através das redes sociais, mas dos documentários em primeira pessoa que brotam de muitos campos, sendo alguns os mais improváveis. Convém aqui lembrar-me de um filme cearense intitulado *Abissal*⁷⁵ (um mergulho profundo em seu universo), realizado pelo meu orientando da graduação em Cinema e Audiovisual. Seu filme de TCC é um retorno à sua casa, onde nasceu e cresceu, no interior cearense de Quixeré, município da região do Baixo Jaguaribe, Ceará. Ele investiga suas reminiscências, descobrindo na figura de sua avó um poço de surpresas, um baú de novidades sobre seu passado e de sua família. Este filme acabou ganhando a graduação e o destaque nacional com o prêmio principal do principal festival de documentário da América Latina, “É tudo verdade – Festival Internacional de Documentário”, passando a fazer parte de uma casta reduzida de documentaristas premiados.

No caso desse filme, a perda em questão foi a suspensão da memória da família. Sua avó, cuja história nunca se soube ao certo, escondia detalhes de quem havia sido o homem com quem casara – o avô de Arthur. Comerciante e *Galêgo*⁷⁶, ele passava todo o tempo viajando, voltando pra casa de tempos em tempos para ver a esposa e os filhos. Até um dia que não mais voltou – a família morava na Amazônia. O enorme vazio dentro da história da família jamais havia sido explicado

⁷⁵ *Abissal*, de Arthur Leite – Melhor Documentário Brasileiro de Curta-Metragem (Júri Oficial) / *Best Brazillian Short Film Documentary (Official Jury)* – dados colhidos no site oficial do evento, disponível em <http://etudoverdade.com.br/br/edicao/2016>.

⁷⁶ Mercador ambulante que percorre as cidades vendendo objetos. Adquire também um sinônimo de mascate. “Apenas de mês em mês aparecia uma carreta de mascate puxada por 4 juntas de bois no fim daquele lugar.” (Manuel de Barros, *Livro sobre Nada*, p. 17.)

– como vieram para o Ceará? A perda de tais referências abriram lacunas e espaços no seio do realizador, que descobre como preenchê-las durante o filme.

O interesse de público e crítica pelo trabalho e a repercussão internacional que este filme de TCC teve, me surpreendeu, bem como me ofereceu mais certezas sobre a mudança de rumo que a história recente dos documentários em primeira pessoa tomara.

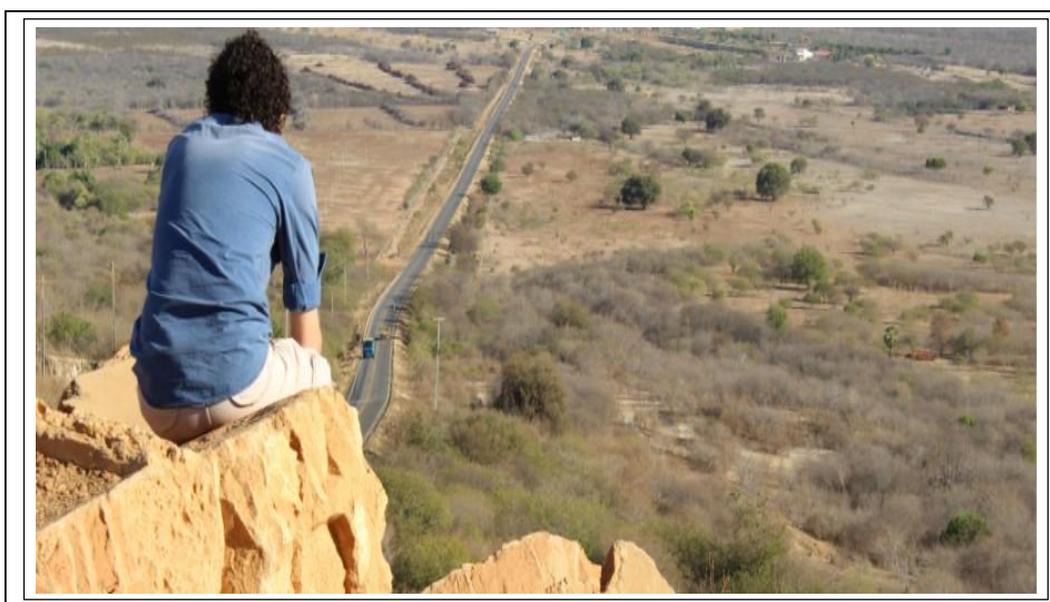


Figura XXII: Arthur Leite olha para a estrada de Quixeré, seu lugar. Imagem do filme “Abissal”. Reprodução *frame* do filme.

Esse fato, a existência do interesse de realizadores jovens em tomarem a si mesmos como objeto de investigação pela via das imagens e dos sons, me chamou a atenção, me fez perceber, à luz da subjetividade deste objeto. Antes mesmo de cumprir-se a carreira de Abissal, orientei outro trabalho de TCC, feito por uma aluna chamada Daniella Previtera, que veio me contar um segredo, sobre seu “abismo interior”. Disse-me que durante um tempo, esmagada pelo seu mundo interior, havia deixado de vir para as aulas porque um evento muito traumático tinha lhe tomado os nervos, vivendo alguns meses em um hospital. Devido ao tom solene e reservado, simplesmente a ouvi. Em apuros, havia pensado seriamente em cometer suicídio. O fim da mensagem era de que resolvera fazer o luto desse trauma, transformando-o em filme de final de curso. Minha surpresa com essa história permaneceu por todo o semestre seguinte, em que a acompanhei como orientador. Embora dividisse com ela os bastidores do filme, nunca fui ao *set* de

filmagem, tampouco envolvi-me com os meandros da realização, a fim de não a contaminar dos pressupostos desse estudo que ora desenvolvo. Ao fim desse período, ela cria um filme-álvio em que mostra o passo-a-passo de sua dor existencial em “Eu, luto”, um curta de 15 minutos. Era a sua sobrevivência.

O filme era baseado exata e justamente nos filmes *Santiago* e *Elena*, cujo contato Previtiera havia tido na disciplina de Documentário. Essas duas narrativas tocaram fundo o seu desejo de exteriorizar seu drama de morte. O filme é narrado por ela, texto de sua autoria. A voz está quase embargada, sofrida por uma crise de desespero, sinal do enorme desconforto que a trouxe ao documentário. Previtiera “abre” completamente sua história. Fala de assédio, de pulsão de morte, descontrole alimentar e, finalmente, narra os dias que antecedem a tentativa de suicídio. Lentamente vai desfiando como o ponteiro de um relógio de parede, os dias entre UTI e o quarto do hospital onde fica internada por meses. Na atenção dedicada pela equipe médica e na paciência dos pais, ela se reconstrói enquanto vai literalmente cortando seus longos cabelos durante o filme. Nas últimas cenas, ela aparece de frente, quase sem pelos na cabeça e com a voz aliviada de quem expurgou o dia mais duro de sua vida. Confessa-se em luto, daí o título do filme, *Eu, luto*.

Aqui neste momento me volto à hipótese da tese que entende que os registros em que brota a narração autobiográfica, ao invés de as venturas da vida, dedicam-se mais aos momentos em que lacunas se impõem sobre as histórias, como se estivessem cobrindo-a de uma nuvem escura. As vicissitudes, os problemas, os defeitos, as falhas, as brechas, as faltas, são os donos da voz do narrador de si. Esses filmes parecem buscar na singularidade da narrativa de uma tragédia uma transcendência.

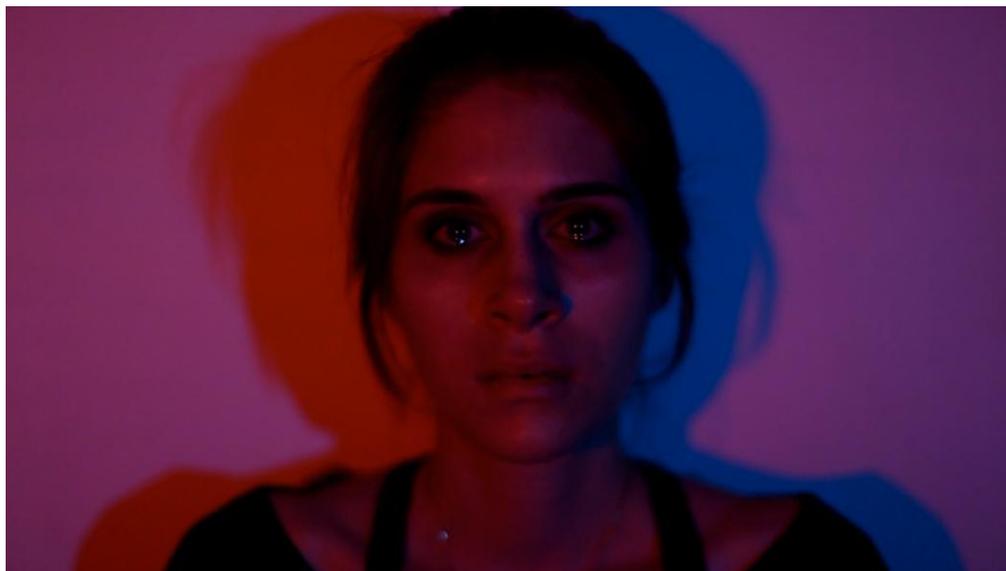


Figura XXIII: Fotograma de *Eu, luto*, de Daniela Previtiera. Reprodução *frame* do filme.

Atento que nesse sentido, Lipovetsky (2009) já estava totalmente atento na década passada para os fenômenos anômicos dessa sociedade que ele vê como hipermoderna. Na observação do crescimento de interesse na auto imagem e os traços de individualismo que esse interesse pode causar, o sujeito do culto ao corpo, do culto à exposição, hedonista e consumista, frente ao desaparecimento da crença nas instituições, gradativamente vai trazendo uma fragilização do Eu, o que repercute diretamente tanto no corpo, como na mente. A mente e o corpo, portanto, adoecem – ele cita ansiedade, depressão e suicídio. Esse tempo, segundo ele, “coincide com a soberania triunfal do sujeito, mas também com a desestruturação anômica dos laços sociais e familiares” Lipovetsky, op. cit., p. 198).

Quem não gostaria de sentir-se seguro ao viver entre pessoas amigáveis e de boa intenção, cuja confiabilidade nelas fosse algo silencioso a ponto de não precisar ser verbalizado? Quem não gosta de sentir-se acolhido, no aconchego de um grupo de pessoas com as quais se compartilha amabilidade e lealdade, sem interesses outros, senão o de viver bem em comunhão? Parece que estas questões básicas, como nos chama atenção Lipovetsky, andam ausentes. Com as necessidades de um mundo hiper conectado pelos estímulos imagéticos virtuais que favorecem os encontros à distância, os encontros reais tendem a se fragilizar, o que gera, portanto, uma dependência por segurança nas pessoas. Este aspecto já havia sido suscitado por autores diversos, mas, sobretudo, pelo conceito da sociedade

líquida, que não nos cabe aqui. A vida pensada conforme parâmetros de fluidez nos parece pouco ajustada para esta análise. A hipermodernidade suscitada pela velocidade dos entremeios nas relações nos parece muito mais volátil do que afeito ao derramado. A variável tempo comanda todas as relações, como já defendemos antes, não sendo possível ser ignorada nos processos que estudamos aqui. O ideal de felicidade imposto pelo mundo do consumo exige o imediatismo como meio de alcançá-la. Não se pensa na felicidade amanhã, mas na possibilidade de tê-la hoje, suprimindo as necessidades básicas do mundo material. O problema é que a felicidade é volátil, tanto o tempo. Ela é tocada pelo mundo tecnológico, pelos materiais que nos ajudam a bem aproveitar o tempo. Assim, o indivíduo trabalha hoje para ter um bom telefone celular ou *tablet*, este que lhe possa conceder bom controle sobre o tempo, como melhor aproveitá-lo em função do que considera aceitável para sua vida. De como melhor integrar-se a outras pessoas, participar de redes de conexão e compartilhamento, chats de integração social, redes de relacionamento, sites de vendas de mercadorias, de *home banking*, de reserva de lugares em espetáculos, de navegação de dados e até, de navegação profunda (a chamada *Deep Web*). Dar conta de um mundo que lhe exige tamanha habilidade e competência para viver dentro dele, rompe com todos os ideais mais simples de sociabilidade. “E quanto mais a felicidade se impõe como ideal a ser exaltado, mais ela parece nos escapar” (LIPOVETSKY, 2009, p. 198).

Frente às aspirações de um mundo hiperestimulado pelo circuito das imagens voláteis, estas que não se guarda, o indivíduo fica o tempo todo, o dia todo produzindo conteúdo para que no instante seguinte seja descartado, a fim de dar lugar a um novo, cuja obsolescência é pressuposta. O trabalho do *aqui agora* é de gerar afirmação de si através de auto representação, onde “mais se afirmam as ansiedades sanitárias, estéticas e existenciais” (LIPOVETSKY, op. cit., p. 198).

Tendo em vista o comentado, volto ao documentário de Previterra. Diante de tamanhas vicissitudes e exigências do mundo hiperconectado, alguns jovens, cansados da hiperexigência, sentem na mente e no corpo o penar dos dias presentes, que se lhe não garantem sequer o hoje, desprezam o depois. A angústia, antes mencionada por Salles, torna-se totalmente aceitável – não desejável, evidente-, para esses jovens. Desejosos de um reencontro consigo mesmo, fragilizados pelas relações cada vez mais instáveis, esses indivíduos iniciados no

mundo das imagens, se lançam ritualisticamente na aventura de produzir um luto para o mundo através de sua autoimagem, a fim de saltar do estágio comprimido pelas pressões sociais e buscar compreender-se em si, consigo mesmo. E, para isso, resolvem mostrar seu estado de fragilidade.

Nesse momento entendi o que este tipo de filme pode causar em alguém. Tanto em Santiago, como em Elena, resistem esses gritos do interior do eu, em que indivíduos nutrem a ideia de que botando para fora o que lhes inflige, acaba o penar, a pena sofrida no corpo, na mente. O filme representa a resistência do realizador aos castigos de sua vida. E a vida vivida não mais é a vida de alguns poucos escolhidos que detêm os meios de produção, mas a de qualquer um que saiba operar os códigos do documentário. Lipovetsky (2009) reconhece a espécie de democratização dos meios proporcionada pelas possibilidades que o documentário traz, ao dizer que: “A sagração do documentário deve ser vista como uma das figuras do avanço do imaginário democrático, buscando reduzir as margens hierárquicas da diferença entre os homens” (LIPOVETSKY, op. cit., p. 149).

Longe de ser percebida como um lastro de egoísmo, essa experiência individual, intensa e difusa, talvez, jamais pudesse ser pensada como conteúdo de serialidade. A tensão existente entre os desejos individuais em contraponto com a expectativa e a pressão do social, poderiam até produzir material que rendesse minisséries, mas os desejos, impulsos e afetos mais íntimos de alguém só despertam interesse em grupos pequenos. Só em uma sociedade patologizada pelo voyeurismo se poderia pensar que histórias íntimas pudessem tornar-se “sucesso de audiência”. A sociedade não só produz e reproduz o que lhe é dominante e moldado, mas como também diferenças, opostos, distanciamentos, estranhamentos. Mas esses estranhamentos não tratam de indivíduos “estranhos” ao social. Mas indivíduos cujas particularidades sejam admitidas como pouco comuns, mas indivíduos que comungam espaços e hábitos, não isolados e sem trocas simbólicas. Se pensarmos que toda sociedade conserva uma certa quantidade de indivíduos que passaram por uma certa perda representativa, que tiveram algum momento turvo em que houvesse lhe ocorrido um vazio (seja existencial ou falta de perspectiva ou mesmo de história) ou mesmo abandonado do interesse do social, em situação próxima de comiseração, algo de sentimento desperta em quem o vê. O filme documentário em primeira pessoa desperta algo assemelhado com o que

comentamos aqui. O indivíduo que se vê em situações de dificuldade de afirmação por uma perda, que lhe dificulta a própria atividade e a existência, se lança na aventura de conceber-se em um olhar para si como sujeito e objeto a um só tempo, empreendendo uma jornada para dentro de sua história, sua vida. A *câmera-olho* de Vertov que vê o mundo e enxerga a si, capaz de estar a serviço do todo pelas partes e das partes pelo todo, jamais poderia ter abandonado o sujeito que lhe opera, para tornar-se automatizada e indiferente ao pensamento. Muito menos se considerar imparcial e sem interesse – pois que assim lhe faltaria a função cerebral. Uma câmera neutra não teria como propriedade a narrativa, visto que uma narrativa jamais será neutra. Tudo o que se narra é para ser percebido, notado, recebido. Tudo é recorte.

Essa imagem, no entanto, não deixa de sofrer ataques dos críticos do modelo subjetivo. Estes apontam, principalmente, que o mundo contemporâneo se acostumou a vender e consumir intimidades, posto que o valor de exposição das imagens criou uma nova forma de aura, que é percebida em função de relações de mercado, portanto, econômicas. Segundo Byung-Chul Han (2017), “a cultura da intimidade caminha de mãos dadas com a decadência daquele mundo objetivo-público, que não é objeto de sensações e vivências íntimas” (HAN, op. cit., p. 80). Conforme defende ele, as mídias sociais é que proporcionam o em si mesmo dos indivíduos, estes em busca de tornarem-se objeto de adoração de outrem. Dessa forma, as redes contribuem para a exposição de corpos em uma esfera íntima, que só se via no mundo privado. “No lugar do caráter público entra a publicização da pessoa; o público se transforma em espaço de exposição, afastando-se cada vez mais do espaço do agir comum” (HAN, 2017, p.82).

No capítulo “Eu atual e a subjetividade instantânea”⁷⁷, Paula Sibilia (2016) refere-se a este fenômeno de “gradativa exteriorização do eu” (SIBILIA, op. cit., p. 153) com reservas. O que a pesquisadora empreende, se direciona em um sentido derivado à nossa pesquisa, ou seja, ela busca as imagens que “impelem a se mostrar, tendo como alvo o olhar alheio”. (SIBILIA, 2016, p. 153). Ou seja, em poucas palavras, o que demonstra é que existem realizadores de si que “jogam pra plateia”. Não obrigatoriamente sentem necessidade de expressar, mas buscam isso

⁷⁷ Livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro; Contraponto 2016.

em função de uma prática autorreferente ditada, sobretudo, pelas redes sociais.

Nesse trabalho de tese, compreendemos que tais discussões realmente cabem bem na compreensão do contemporâneo, porém, não no âmbito do campo documental a que nos referimos nesta investigação, pois que, desde o primeiro capítulo dizemos aqui que não nos interessa analisar filmes em que o lastro narcísico esteja presente. Talvez fosse mais apropriado discutir-se esses questionamentos no espaço da psicologia. Por este motivo, a estratégia de discurso audiovisual a que nos referimos neste trabalho não leva em conta a superexposição da imagem do indivíduo. Ao contrário, as discussões que tratamos aqui advém de um recorte da produção de filmes documentais cuja preocupação metodológica incorpora o reconhecimento de histórias pessoais pelos indivíduos que viveram-nas, sob o ponto de vista de uma perda pessoal, e, para isso, passaram a ver na realização audiovisual uma ação incontornável, uma reinvenção de si pela imagem de seu mundo interior.

Como pudemos ver ao longo do trabalho, os documentários de si trazem à tona discussões metodológicas acerca do sujeito que filma e é filmado, que rompe com a objetivação e escolhe a sua própria história para representar sobre o mundo e seu tempo.

Uma imagem impossível, que só brota na mente - sem que seja realizada, é de uma endoscopia imaginativa capaz de sondar os seus sonhos, suas ideias, dúvidas, atitudes, decepções e desejos. É do encontro com este exame interior, numa inversão de perspectiva, que o sujeito se toma como algo a ser conhecido e recriado.

Se cada um de nós é, em certa medida, uma espécie de criador do nosso próprio mundo, e este mundo é criado em função dos valores que acumulamos, nós o traduzimos para saber o que podemos fazer dele ou com ele.

No capítulo seguinte, quero discutir a partir do que já foi analisado até aqui, qual a perspectiva é criada pelo documentarista em primeira pessoa.



Figura XXIV: Norman Rockwell - Triple Self-Portrait, 1960 - óleo sobre tela e Ilustração da capa para The Saturday Evening Post, 13 de fevereiro de 1960 – 113 x 88,3 cm - Norman Rockwell Museum, Stockbridge, MA, USA. Reprodução.

6 SUBJETIVO, REPRESENTAÇÃO, POLÍTICA E AUTO FICÇÃO

*“Estrela sozinha
de repente uma voz
falando dentro da minha”
Paulo Leminski*

Partindo das questões e hipóteses levantadas no percurso de abordagem do tema deste trabalho, chegamos ao ápice de nossa reflexão acerca deste objeto, o filme documentário em primeira pessoa, em seu contexto de construção narrativa da subjetividade no contemporâneo brasileiro, tempos em que a “polifonia subjetivante está corroendo as bases da estabilidade identitária”⁷⁸ e as, complexidade e diversidade de códigos, ganham variadas formas e dificultam a apreensão da totalidade da paisagem vista no espelho deste tempo. Interessa-nos compreender como a narratividade subjetiva é incorporada ao contemporâneo (em que contexto), bem como, seus desdobramentos em valores ficcionais. Nos cabe aqui dividir este capítulo em tópicos, sendo, o primeiro “Documentário subjetivo e representação”, o segundo “Subjetividade, política e autoficções” e o terceiro e último “Auto ficções, rituais e performances no subjetivo”. O encadeamento desses tópicos se dá em torno de espinha dorsal que os atravessa; a narrativa subjetiva no documentário brasileiro contemporâneo.

Feito as sábias predições de Walter Benjamin (1994) se busca conhecer hoje esse tempo, um tempo como jamais houve, em que a figura do narrador tenha sido tão disseminada - este tempo que alguns chamam de contemporaneidade. Histórias são contadas desde sempre, todavia, com o advento e recrudescimento em importância das mídias ópticas – fotografia, cinema e mídias audiovisuais, como um todo, os artifícios narrativos deste narrador foram transmutando. Do ponto de vista de quem é receptor, nunca mudou. O receptor sempre quis se envolver com a história. Quem muda é o sujeito que narra. Alguns narradores no cinema revelaram no negativo cinematográfico o pensamento e a habilidade de contar histórias com a mesma eloquência que os narradores a que Benjamin (op. cit.) tanto nos falou.

Todos temos um desejo de acreditar nas histórias, para que assim

⁷⁸ Expressão de Paula Sibília (2002), em *O homem pós-orgânico*.

possam merecer ser ouvidas, passadas adiante. Histórias que não buscam legitimidade através dos meios narrativos não sobrevivem, já nascem desacreditadas, e tendem a fenecer, morrem. Desde as primeiras histórias imagéticas de que se tem notícia⁷⁹ – se diz que a primeira história, do rei que matou um leão com as próprias mãos, ainda hoje passa por reinterpretação -, o homem busca formas de narrativa que ajudem-no a autenticar sua capacidade de ser coerente, verossímil, crível. Enfim, ele busca fazer que a sua narrativa seja necessária. E na presença de quem o veja e ouça, através da empatia, o indivíduo se refaça em performatividade no intuito de transmitir o enredo bem amarrado em sua totalidade. Corporificando sinais e códigos próprios, pode ser capaz de não só transmitir, mas confirmar um ato, ação ou história, sem permitir que sua performance se sobreponha a estes, tornando-os significativos para os outros.

Confiante na crença de contar uma história forte, o narrador, muitas vezes, em busca de não a enfraquecer para um público disposto a conhecê-la, tende a recriá-la, acentuar um ou outro traço, o que seria o mesmo que dar a sua reinterpretação. Muito embora se exija do sujeito narrador que conta de histórias pessoais um “dizer-verdadeiro” sobre si, como diz Foucault⁸⁰, o que se valoriza nele é a capacidade de narrar para que não ele, mas os outros acreditem no discurso. Sabemos pelos teóricos da retórica clássica, como Aristóteles, Longino e Horácio, que esse feito é complexo e exige muita perícia e consciência do que se está narrando, bem como para quem se narra. Por conta disso se diz que a narrativa é para, não todos, mas apenas alguns indivíduos que podem aceder a este efeito que se causa na audiência.

O dom da narrativa, já dizia Benjamin (1994), é que “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relata por outros” (BENJAMIN, op. cit., p. 201), não importando se, de fato, o que se conta corresponde ou não à realidade. O que importa é que o narrador conte sua versão sobre algo e que seja crível. Não existindo a verdade, há a sua versão. Isso deveria bastar, ser legítimo. Todavia, suscita sempre o oposto, ou seja, a acusação de ser

⁷⁹ Costuma-se contar que a primeira história sistematicamente organizada foi um poema épico chamado “A Epopéia de Gilgamesh” no século VI A.C., feita na Mesopotâmia. É tida como uma história heróica em que o próprio Gilgamesh se coloca nela, enfrentando e matando um leão com uma espada. Conta-se que essa história desperta interesse no seu local de origem até os dias atuais, atual Iraque.

⁸⁰ Em *A hermenêutica do sujeito* (FOUCAULT, 2010)

falso, de corromper a verdade, ludibriar, faltar com a verdade etc. Atento a esta questão da dualidade entre real e construção, central para esta tese, o teórico Jacques Aumont diz: “o filme científico e o filme documentário recorrem, muitas vezes, a procedimentos narrativos para manter o interesse” (AUMONT, 1995, p. 102)

De maneira similar a Benjamin, ainda que não filiado a este, vemos Geertz⁸¹ (2008) comentar sobre a “descrição densa” no texto antropológico, que poderíamos imediatamente ligar à imagem documental, o que faria total sentido. Conforme pensa Geertz, “são eles mesmos, interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão (*sic*). (Por definição, somente um 'nativo' faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura)” (GEERTZ, op. cit., p. 11). O que se entrelaça entre Benjamin, Geertz e o documentário é a compreensão da interposição de uma camada visível existente entre o mundo documentado e a representação que dele se faz através do narrador, como algo muito sutil, sobre o qual falaremos aqui, que atravessa todo este capítulo.

Essa camada, em geral, de cunho dramático (porque se utiliza de códigos que exploram dimensões dramáticas da vida social do sujeito do documentário), se sobrepõe a qualquer filme documental, não sendo possível desencapá-lo. Este é um tema relativamente frequente na teoria do documentário. Mas, mesmo existindo farta literatura acerca da importância dessa temática, ainda se percebe uma ilusão interpretativa, como em um olhar por uma fenda, que para se ver o todo, nos exige um olhar fragmentada e panorâmico, um exame lento, detido e atento. Na fissura, Aumont consegue ler no entre-imagens que “é, portanto, de várias formas (modos de representação, conteúdo, procedimentos de exposição) que qualquer filme, de qualquer gênero, pode pertencer à ficção. (AUMONT, op. cit., p. 102).

Os pré-socráticos perguntavam-se sobre a diferença entre a existência de coisas reais e as noções de coisas abstratas ou possíveis de serem imaginadas. Assim procediam em busca de uma realidade plausível de ser apreendidas. Fazendo uma elipse de tempo, quando pensamos nas questões relacionadas à possibilidade de apreensão do real através de obras audiovisuais, continuamos a nos indagar se isto pode ser possível, tal qual já fizeram os primeiros filósofos.

Em vez da pólis, temos o chão do mundo histórico no contemporâneo. No

⁸¹ Livro: *A interpretação das culturas* / Clifford Geertz. Rio de Janeiro : LTC, 2008.

lugar da ciência, entra a arte e as expressões artísticas que se corporificam no cinema documental, nosso objeto.

Aqui neste capítulo buscamos desenvolver reflexões nas quais discutiremos a relação entre o filme documentário subjetivado e o real reinventado nele. Utilizaremos os exemplos já estudados anteriormente nos filmes precedentes nesta análise, comentados nos capítulos anteriores, afim de validar a hipótese desta tese. As estruturas de significação (ou de códigos) que aqui se busca compreender se constituem no método desta análise, visto que se visa comprovar a base social onde se cumprem suas rotinas e práticas. Através da investigação nestes filmes, buscamos conhecer sobre os *habitus*, de como certos documentaristas elaboram suas estratégias de narração através do captado do mundo histórico, utilizando subjetivamente rituais e performatividade, a fim de transmitir ao espectador a ideia de que aquilo o que veem refere-se a uma ordem legítima e verossímil do vivido.

Em estado bruto, ou seja, partindo de seus princípios, a busca por legitimidade e verossimilhança, no entanto, se embala na certeza de que se pode realizar pela reinvenção do personagem interior, da interpretação assumida de um ponto de vista, que beira a teatralidade e a ficção.

Como vivemos intensamente cercados de situações dramáticas, sejam elas naturais ou provocadas, nada melhor do que compreendermos o quanto e como somos impactados por estas formas em contato com os filmes em primeira pessoa.

Gostaria de, no entanto, esclarecer que, embora pareça, não estamos discutindo a antinomia documentário *versus* ficção, não nos focamos nela. Nem ou as velhas formas dicotômicas que geralmente são trazidas ao discutir-se essas formas de realização. Tampouco queremos adentrar na discussão sobre as muitas acepções que a teoria do cinema dá à dualidade verdade e mentira, ou o quanto o documentário está carregado de códigos da ficção, igualmente, se nesta última sempre houve algo de intrinsecamente documental. Isto já nos parece tão óbvio. Tal discussão já há um tempo se encontra impregnada de desdobramentos e recheiam os livros dedicados aos temas, daí porque não passa nessa pesquisa. Como ensaia Lipovetsky (2009), raciocinemos que tais desdobramentos na história do gênero, “a representação do real, convidam mais do que nunca a ultrapassar a sacrossanta dicotomia real-ficção, verdadeiro-falso” (LIPOVETSKY, op. cit., p. 150).

Interessa-nos compreender como funciona a recriação do seu próprio

personagem nos documentários em primeira pessoa no contemporâneo no Brasil. Para isso, procedemos a análise de imagens. Elas nos contam de nós, nos chamam para interpretá-las. Pois que, segundo argumenta Benjamin (1994), o filósofo poeta francês Paul Valéry dizia que existe um mundo no qual as imagens e a capacidade de produzi-las e difundi-las se transformam num dos eixos centrais de seu funcionamento (do mundo). E que as sociedades ao as produzirem, o fazem para representarem-se. Pensando assim, conforme Valéry aponta, podemos inferir que, no mundo contemporâneo, gerenciado segundo a ordem do capital, as imagens que funcionam conforme ordem institucional, seja estatal ou de instituições que detenham os meios para sua consecução (como a imprensa ou a mídia), contam histórias cujo cerne das mesmas exclui o sujeito em detrimento das instituições. E que, portanto, essas histórias têm caráter mais de generalidades, distantes de originalidade, unicidade ou subjetividade. Histórias genéricas reproduzidas sob fórmulas e moldes para que sejam consumidas, que seguem regras mercantis e industriais. Esse é um dado primário a ser considerado.

6.1 Documentário subjetivo e representação

Por conta do exposto, me ocorre lembrar de uma ideia aterradora sobre os nossos tempos que foi disparada por Felix Guattari (2013) no ensaio “Subjetividade e História”⁸² ao preconizar que o sujeito como pensado na filosofia e nas ciências sociais não é mais apenas um sujeito. Ele é um sujeito de natureza “industrial, maquina, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida” (GUATTARI, op. cit., 2013).

O que Guattari nos faz entender irrompe, de maneira enfática, com a ideia cristalizada de um indivíduo que produz ele mesmo sua própria subjetividade. Ao contrário, segundo o autor, não é a subjetividade que brota do sujeito singular, mas a própria vida e a visão de mundo que nele se conformam. Naturalmente, Guattari está pensando este sujeito sob a ótica de uma sociedade investida dos ideais do capital. Como na afirmação:

⁸² Segundo capítulo do livro *Micropolítica: cartografias do desejo* de Felix Guattari e Suely Rolnik, Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

As máquinas de produção de subjetividade variam. Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, de uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional (GUATTARI, 2013, p.33).

Na produção industrial de **subjetivação** (grifo nosso), cada indivíduo inexoravelmente presta obséquio a leis dominantes que controlam o funcionamento da máquina que produz seus desejos e necessidades. Nessa ótica perversa, a gigantesca máquina que gere o capital é que determina as subjetivações através de verdadeiras linhas de montagem. É desde a infância que o indivíduo passa a sofrer pressões sociais para que responda a questões sobre si mesmo: “quem é você?”, “você, que ousa ter uma opinião, você fala em nome de que?”, “o que você vale na escala de valores reconhecidos enquanto tais na sociedade?”, “a que corresponde sua fala?”, “que etiqueta poderia classificar você?”

E somos obrigados a assumir a singularidade de nossa própria posição com o máximo de consistência. Só que isso é frequentemente impossível de fazermos sozinhos, pois uma posição implica sempre um agenciamento coletivo (GUATTARI, op. cit., p. 49).

A partir deste ápice de reconhecimento de sua total interdependência do sistema que gere estes valores, é necessário que o indivíduo afrente as linhas de enquadramento do mundo social. Suely Rolnik (2013) complementa a ideia mencionada ao considerar que torna-se totalmente necessário articular pontos de ruptura ao modelo vigente no sentido de atacar a lógica do sistema, “não como abstração, mas sim como experiência vivida” (ROLNIK, op. cit., p. 54).

Nesse sentido, ligamos esta ideia de resistência proposta por Guattari à experiência desenraizada de deslocamento do documentário em primeira pessoa (como técnica de si), quando pensado numa contramão de todos os modelos anteriormente aplicados. Pois que, embora fruto de uma ordem íntima e de impetuoso rasgo subjetivo, tem existido “um *habitus* que coloca o sujeito no centro dos relatos, como estratégia de resistência diante dos processos culturais da globalização” (ROLÓN, 2009, p. 312), conforme pensa Andrea Celia Molfetta de Rolón⁸³. A partir daquilo o que em geral chama-se de contemporâneo, brota a

⁸³ Departamento de Cinema, Rádio e TV Escola de Comunicação e Artes USP – Conferência proferida a convite do Dr. Bernardo Tanis, titular do departamento de Cultura e Comunidade da Federação Latino-americana de Psicanálise, no evento A Psicanálise nas Tramas da Cidade,

certeza de que nenhuma história é insignificante. Na verdade, nada é insignificante – todo discurso pode ser percebido a partir do ponto de vista singular e concreto assumido, como um discurso encadeado que reflete os efeitos sofridos do social.

A própria forma de narrar subjetiva é fruto de um tempo em que a inscrição de trajetórias descritivas individuais passa a ser admitida como legítima, demarcando assim, um novo campo na arte e na literatura, sobretudo, embora não somente nestes. Nos parece certo afirmar que esses itinerários individuais passam a ser compreendidos como de uma ordem subjacente ao conjunto de determinações oriundas de estruturas sociais. E que fazem parte de um conjunto de ações notadas no indivíduo que habita esse tempo, como o desejo de se contrapor à ordem, assim como já foram legítimas em outros tempos, o de buscar falar sobre valores de elite, doutrinas e hábitos de grupos minoritários, sabedoria popular, alquimia intelectual, reparação cultural, reabilitação de costumes, estilos de vida etc.

É necessário lembrar-se aqui que nesta forma de resistir aos processos de modelagem globais, buscar deslocar-se para dentro, toma uma força centrípeta que permitiria ampliar o poder de “fricção e suas capacidades de desenvolver contatos (sensoriais, emocionais), de forma a multiplicar a interação com o mundo” (ROLÓN, op. cit., p. 313). Aqui nesse ponto, se pode confirmar a defesa feita por Salles, que infere ser este documentário singular em primeira pessoa uma ideia que advêm de uma âmbito político, que irrompe as generalidades do mundo do capital, os modelos plastificados pela indústria cultural e aceitos como “unânicos” e “naturalizados” à paisagem do documentário.

Em princípio, essa forma de subverter os padrões culturais plastificados pela indústria, causam estranhamento. Não obstante, mesmo Rolón procura desmistificar este tipo de filme, pelo simples fato de tratar-se de um relato íntimo, propondo que seja superado o indivíduo transcendental, que tem a aura de unicidade. Aqui, nas entrelinhas, já se supõe que este indivíduo sofra os efeitos do social de tal modo que seja indissociável dele. Mais à frente se vai compreender que o que advoga é que o indivíduo que se subjetiva no filme não é ele sozinho no mundo, mas ele em contato com o mundo. Dessa forma, não se pode enganar que o filme seja fruto de um eu individual. De “carona” no *Cinéma Vérité* de Rouch, Rolón

sugere que “o mundo é calado pela voz que narra (...)”, estimulando-nos a pensar no que pode significar a entrada do cineasta no filme, “como no gargalo de uma garrafa, o mundo passa pela perspectiva enunciativa que surge em primeiro plano nos atos de fala”, pois que “o mundo existe pra significar pra mim” (ROLÓN, 2009, p. 314). O que nos faz concluir que essa ideia caminha na direção do que é percebido aqui nos filmes de si.

O mundo é o contexto que cria os personagens subjetivos nos documentários analisados nesta tese. Não é o caso de se pensar que os filmes caem da árvore documental, como essência subjetiva do cineasta, no colo da história. Eles, filmes, saem do ventre da sociedade em que esses indivíduos estão, por isso vêm à luz como princípio da subjetividade. Nunca devem ser deslocados do social em que são criados. Por isso, Aumont reconhece que assim como os signos linguísticos de Ferdinand de Saussure, a imagem também passa por mediação que leva a significante e significado. Ele sugere através do exemplo de uma foto de um gato na tela, uma imediata lembrança de Saussure (significante iconográfico + significado “gato) “não tem como referente o gato particular’ da fotografia, mas toda uma categoria de gatos. Assim, um objeto ou pessoa só é fotografado mediante a representação da categoria à qual é pertencente”. Este exemplo nos parece muito conveniente para discutirmos aqui, pois evoca em um só tempo, a imagem, o senso comum e o imaginário coletivo. Certamente, poderiam ser chamados para este debate outros autores que refletem a imagem segundo o contexto de significação (iconologia e cultura visual), como Roland Barthes, Noam Chomsky, Martin Jay, William J.T. Mitchell, por exemplo. Os cito, para dizer o quanto a experiência aqui citada encontrou ressonância no âmbito científico, tendo merecido reflexão farta em muitas áreas associadas ou correlatas à imagem em si. Porém, me interessa o contributo de Jacques Rancière, filósofo francês interessado nas imagens, menos pelo fato de ter sido aluno de Louis Althusser, mais por ter sido próximo dos cinéfilos do *Cahiers du Cinéma*. Dele, pinçamos algo da representação que consideramos referente ao assunto que nos toca aqui, a auto representação. Em *O destino das imagens*, o autor identifica que existe uma “dependência do visível em relação à palavra” (RANCIÈRE, 2012, p. 123), ou seja, a palavra mais tem servido para fazer ver ou mesmo para ver. O uso excessivo das imagens no contemporâneo, tão apontado por autores diversos no mundo todo, afinal, estamos vivendo um

bombardeio delas, nem sempre são o suficiente e o literal serve para confirmá-la. O que isso quer dizer? Jay já nos perguntou: o que as imagens querem de nós (como se tivessem uma vida própria). Rancière responde assim: “A palavra faz ver, designa, convoca o ausente, revela o culto” (RANCIÈRE, op. cit., p. 123). Algo que nem imagem, nem palavra dão conta, tem sempre que ser suprido pelo verbo, pela necessidade de expressar-se algo pelo vernáculo. Não à toa, nos documentários de si a narratividade fica em primeiro plano, ou se já, ocupa o filme com a palavra, mais do que silêncios. O sujeito da recepção depende dela, palavra. A representação, portanto, dela é dependente também.

É como se, o sujeito estar alinhado no mundo, em que ambos precisam ser notados. Seus corpos, como o gato aludido, comunicam muito sobre o todo em que se insere. Esta interação é fruto do que Goffman (2012) considera “as relações sintáticas entre os atos de pessoas diferentes mutuamente presentes umas às outras” (GOFFMAN, op. cit., p. 10). Mas, como parte de um só mundo, o sujeito mediante a interação com outros, tem em si composto um arcabouço patrimonial de seus encontros no mundo, refletidos em sua memória e linguagem, o que torna-se sua “essência” pessoal, como quer Elias (1994) em permanente alternância entre se dar e receber de outrem. Uma ideia que, inclusive, nos lembra Mauss, pois o indivíduo permanece em relação quando tais trocas recíprocas se dão e

Até mesmo a natureza e a forma de sua solidão, até o que ele sente como sua “vida íntima”, traz a marca da história de seus relacionamentos – da estrutura da rede humana em que, como um de seus pontos nodais, ele se desenvolve e vive como indivíduo (ELIAS, op. cit., p. 36).

A forma maquínica apontada por Guattari (2013) está entre nós e ainda tem benefício da graxa gratuita do social, que a sustenta na engrenagem de seu movimento. Quando se pensa o documentário a partir dos modelos reproduzidos à mancha pela televisão, fruto de estruturas institucionais⁸⁴, “compreende-se que a forma de abordagem é centrífuga, pois que se organiza para mostrar o caráter fragmentário, múltiplo e simultâneo da experiência” (GUATTARI, op. cit., p. 315). Tais estruturas produzem filmes de modo expositivo e institucional, predominantes no

⁸⁴ Conforme pensa o teórico Bill Nichols: pode parecer circular, mas uma maneira de definir documentário é dizer que “os documentários são aquilo o que fazem as organizações que os produzem (...) Uma estrutura institucional também impõe uma maneira institucional de ver e falar, que funciona como um conjunto de limites, ou convenções, tanto para o cineasta como para o público” (NICHOLS, 2009, ps. 50-51).

gênero documentário, sobretudo, no âmbito da televisão comercial fechada, de usufruto privado, estes que buscam tratar os sujeitos representados como sendo verdadeiros objetos – como abordamos no primeiro capítulo. Em geral, o sujeito autor representa uma instituição, ou mesmo que não, raramente é ele mesmo o narrador. Sua voz, caso exista, é breve ou quase nula. Quem “fala” nesse contexto é alguém que não se vê, que Nichols costuma chamar de “voz de Deus” - aludindo a uma voz não identificada que “narra” um texto sobre as asserções que alguém faz sobre o mundo, como formato de roteiro.

Em um lado oposto aparece a experiência centrípeta, que agrupa a ideia de quem filma e é filmado na mesma pessoa, voltando-se para a experiência única e intransferível. Nela, em geral, o sujeito que organiza a experiência desde seus primeiros momentos é o mesmo que a entrega pronta e desenvolvida. Como vimos, perícia de voltar-se para o centro, para o vértice do compasso, de onde se origina o equilíbrio para todo movimento, é a moção inovadora do gênero documentário de que tratamos em todos este trabalho. Pois que ao voltar-se para si, no esforço do autorretrato, todo indivíduo inevitavelmente cria personagens, personagens de si, ou para si. Estes personagens que contêm base na representação, se performatizam em nome daquilo o que precisam significar para um público, como em uma espécie de *autoficções*, uma ideia elevada à última potência nos filmes de Rouch, como “Eu, um negro”. A noção de que uma *autoficção* pode sugerir uma idealização de como compor um personagem de si pode ser tomada como o que sugere Goffman ao citar Cooley:

Se nunca tentássemos parecer um pouco melhores do que somos, como poderíamos melhorar ou “educar-nos de fora para dentro”? Este mesmo impulso de mostrar ao mundo um aspecto melhor ou idealizado de nós mesmos encontra uma expressão organizada nas várias profissões e classes, cada uma das quais até certo ponto tem um linguajar convencional ou atitudes próprias, que seus membros adotam até inconscientemente, na maior parte das vezes, mas que têm o efeito de uma conspiração para atuar sobre a credulidade do resto do mundo (...) (GOFFMAN, 2013, p. 47).

Esse aspecto criativo que todos temos de produzir “a *mise-en-scène* de si mesmos”, como quer Comolli (2008, p. 53), desperta inicialmente uma recusa, uma fuga, um medo que nos é próprio, alguns conseguem dominar este último, no sentido de “brincar com ele”, como se brinca a primeira vez de algo, quando naturalmente nos tornamos observadores nas primeiras vezes, para, enfim, depois

de minimamente familiarizados, tomarmos as rédeas da situação e sabermos até que ponto nos exporemos. No fundo, sempre que alguém olha pra mim, eu me torno objeto, inclusive quando meu olhar se volta pra mim, me colocando em cena. Estamos, naturalmente, tratando de questões relacionadas à auto representação. Assim como foi dado ao caso de exposição do *Diário no sentido estrito do termo*, de Malinowski, desabrocham na contemporaneidade documentários em que a concepção de auto representação emerge como:

Um modo legítimo de apresentar uma autoimagem sobre si mesmo e sobre o mundo que evidencia um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da Antropologia que agora se vê na condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio (GONÇALVES; HEAD, 2009, p. 19).

No contexto da **autorrepresentação** (grifo nosso), quando falamos de Santiago, isso não levantamos, mas foi sugerido por João Moreira Salles, a narração do texto em primeira pessoa acrescenta uma camada de verniz ficcional, pois a voz que aparece no filme é de seu irmão Fernando, não a sua. Isso só fica claro nos créditos, ao final do filme. A incorporação de pequenas ações ficcionais no interior dos documentários de si existem muito em função da reinvenção, da recriação, isso o que nos importa neste capítulo.

Aproveitando-me das reflexões de Goffman (op. cit.) quanto às representações que criamos de nós mesmos, retorno a Santiago, o personagem, não o filme. É interessante perceber o quanto existe de recriação dele consigo dentro do filme. O próprio mordomo criou uma auto ficção, quando passa a assumir a posição de guardião da aristocracia de milênios, a qual pesquisava. Diz em uma fala do filme que os aristocratas eram seres vivos e reais, com quem ele conversava em voz alta. A sua voz acionava algo na história de mais de trinta mil páginas datilografadas que trazia esses aristocratas à vida. Uma ideia poética, aparentemente pouco lúcida, mas que fazia real sentido para Santiago, motivo maior do amor dele pelo servir aos outros. Até mesmo nesse momento, parece trazer na bandeja o passado de tantos mil anos para ser vida através de seus escritos. “Tem um elemento de imaginação e fantasia que se compõe no material real e que torna o documentário entre o real e o imaginado”, acrescenta Salles. Certamente, tal feito se dá muito por conta da imaginação farta e diligente do personagem, tão rico de referências e compenetrado do seu papel junto à família a que representava. Todas

as suas falas no filme são eivadas de uma deferência ao cineasta “Joãozinho”, que era à época, filho do seu patrão e empregador. Essa deferência que é distintamente percebida por Goffman como “ritos realizados para representações da coletividade social às vezes serão realizados para o próprio indivíduo” (GOFFMAN, 2012, p. 51). O personagem Santiago se recria em várias cenas do filme, ora como bailarino de castanholas, ora como escritor voraz, oras como musicista, oras como vil “criado”. Eram papéis que desempenhara quando a vida não era filme.

“Isso está na raiz do cinema de Jean Rouch. Quando ele fala (em oposição ao Cinema Direto): não se trata de “verdade” ou “teatro”, mas sim de “verdade” e “teatro”, acrescenta Salles. O que ele parece estar invocando é que qualquer ação documental em que haja a mediação de um aparato, que inclui não só a câmera, mas uma equipe (ainda que esta seja de um membro apenas), inevitavelmente sofre consequências nas formas de captação instantânea da imagem. Toda e qualquer mediação pressupõe interferência, valores que se retroalimentam quanto à imagem. Como exemplo, a locomotiva iria chegar à estação independentemente da câmera, mas o cinegrafista estimava a hora em que chegaria, antecipando-se à sua chegada, daí tê-la captado. O mesmo se deu na saída da fábrica. Fica óbvia pelo menos um tipo de interferência do sujeito, neste caso, a de antever o que iria ocorrer. Isso nos parece tão óbvio. Todavia, se analisarmos outras correntes documentais iremos perceber o quanto essa representação deixa de ser tão óbvia e acumula outras camadas, mais sutis à cena.

Se aquilo o que o seria vivido em um escritório presidencial na Casa Branca⁸⁵, captado por uma câmera do *Cinema Direto*, não tivesse a mediação de um olhar estrangeiro (a câmera), talvez, fosse totalmente diferente do que ocorreu. O fato é que quando existe uma câmera em um ambiente e alguém a decidir de que ponto de vista se filma, os personagens viram atores ou atrizes de si. Nos filmes diretos que instauram a proposta inovadora no início dos anos 1960, deliberadamente, o cineasta opera com um número reduzido de técnicos (em geral, um câmera e um técnico de som), em face de se ter conhecido um aparato técnico que permitia filmar a imagem e gravar o som em sincronismo, algo impossível nos

⁸⁵ Estamos falando do filme *Crisis*, de Robert Drew, em que a “câmera invisível” do Cinema Direto convive durante dias nas hostes do poder com o *staff* da presidência dos Estados Unidos, no governo de John F. Kennedy.

filmes de então. É interessante se perceber, sobretudo em *Crise*, filme que demonstra literalmente uma crise ocorrida no centro do poder americano, quando a câmera está presente onde tudo está ocorrendo. Vemos na clara escolha de planos fechados por parte do diretor, ao captar as expressões compenetradas de J. F. Kennedy, enquanto seus assessores discorrem sobre o contexto da crise diante dele. Kennedy franze a testa, passa a mover-se lento, e passar os dedos entre os lábios e o nariz, como se demonstrasse muita preocupação com o ocorrido. No momento seguinte, ainda no início do filme, depois de falar ao telefone, ele olha rapidamente para a câmera, que o vê. Como se estivesse desistindo de mostrar-se, vira sua cadeira preta e fica de costas para a câmera. Tela preta anuncia o título do filme: *Crise*. Esses gestos que fazem dele alguém a quem devemos ficar atentos, disparam a representação deste ator real no filme de Drew. Até que ponto a câmera estava fazendo com que Kennedy fizesse ou deixasse de fazer o que realmente queria? Ficamos a nos perguntar: se a câmera não estivesse ali, qual seria a reação do presidente? Estupefato, o espectador fica atraído pelos símbolos da ficção que ali se imprimem. Um personagem forte e um problema quase intransponível a ser resolvido, um conflito instalado. O que acontece no resto do filme, qualquer pode presumir.

Salles foi assistente de direção em alguns filmes de Eduardo Coutinho, e por tê-lo visto em cena, diz que o diretor costumava elogiar as pessoas que davam depoimentos para a câmera em seu filme, pronunciando a frase “este é um grande ator, esta é uma grande atriz”. No fundo, “ele queria que as pessoas fossem personagens de si mesmas, quanto mais ela atuasse”. Pouco importava para ele se o que estava sendo narrado tinha 100% de verdade, “não é o fato de narrar uma coisa que aconteceu, factual, concreta, uma evidência. Se a pessoa narra com força, essa é a verdade dela”. Como se vê, o cineasta reconhece a importância da fabulação no documentário. O documentário seria impossível para Coutinho, sem a fabulação.

Diante da câmera, diferente do espelho, o sujeito se “ajeita”, se “prepara” para o outro, não somente para si. Ele sabe que se expõe para que o outro o veja, ele tem consciência disso. A criação nesse caso é um ato que está intrínseco na imagem, ele cria porque saber existi-la, por isso, atua. Ele ou ela busca a sua representação pela atuação dramática, ainda que formalmente não opere os códigos

formativos de ator ou atriz teatral.

O drama, ou melhor, o processo de dramatização, brota do instinto, da natureza humana, corporificada. A representação, idem. Todos fazemos isso, desde a tenra infância, ao brincarmos de herói e bandido, de pai e mãe, etc. Este tema encontra-se prefigurado nos conceitos que relacionam o teatro ao social. É sabido que o conceito de “fachada” de Goffman (2012) é largamente utilizado pelas ciências sociais e deixa de se constituir como do universo *ênico* teatral. Em *A representação do eu na vida cotidiana*, Goffman (op. cit.) vai observar justamente isso, os papéis que todos nós representamos em contexto de interação com outras pessoas. O social é o próprio palco onde os indivíduos desempenham esses papéis. A vida social, pública e privada, puxa papéis diversos para cada indivíduo, em função de o quanto pode e deve expô-la. Depois de um acordo entre as representações, cada indivíduo vai buscando desenvolver o seu *Eu (self)* no sentido de demonstrar impressões coerentes sobre o que ele acredita ser sua imagem. Para isso, ou seja, transmitir e emitir uma imagem conseqüente aos observadores, o indivíduo emprega estratégias de representação, de cujas bases teatrais, ele pode ser ou não consciente, que o ajudam a negociar sua imagem com os que participam da vida social junto a ele.

Inicialmente identificado com uma prática teatralizada de ações “representadas” por um indivíduo frente a um ou mais grupos sociais, cujos observadores têm sobre este indivíduo alguma influência, de forma geral, a conceituação passa a fazer parte de quase os todos os campos do conhecimento envolvidos com a antinomia indivíduo e sociedade. A fachada pode ser vista em quaisquer situações cotidianas e, portanto, encontra-se empregada no interior das artes em que a teatralidade esteja presente, inclusive, o cinema documentário. Aparentemente identificado com a não ficção, o documentário, aliás, sempre se valeu da representação para constituir-se enquanto cinema de gênero. Para tanto, sempre é citado como contraponto o fato de que o filme que é tido como o “primeiro documentário” (*Nanook do Norte* de Robert Flaherty) possui muitas cenas ficcionalizadas, que incluem troca de personagens, repetição de cenas (refilmagens) e troca de atores. E, no entanto, este largo conteúdo encenado, desde o princípio declarado abertamente pelo seu diretor, não diminui a importância etnográfica dessa captação nos povos *Inuit*. Ao contrário, esta obra se constitui como uma das que

contribuem enormemente para a formação de um panorama histórico do gênero, tanto quanto para a antropologia fílmica. A mudança de papéis vivenciada nesse filme chega a ser da ordem do imprevisível, tamanhas as transformações que se operaram na obra em função do incêndio do material bruto filmado. Chegam a ser patéticas as relações entre o que foi visto pelo etnógrafo (que não era etnógrafo por natureza) e o material dramaticamente captado, ora resistente ao fogo (oposição ao local gélido do personagem), ora tensionado pela necessidade da refilmagem, e, portanto, da encenação.

Ainda em articulação com as ideias de Geertz, no âmbito antropológico, o campo de que nos fala, observa-se algumas similaridades com a ficção:

Em geral, é possível manter a sensação de que [antropólogos e informantes] são membros, ainda que temporariamente, de modo incompleto e inseguro, de uma só comunidade moral, mesmo face a realidades sociais mais amplas, que pressionam quase o tempo todo para negá-la. É essa ficção – ficção, não falsidade – que está no coração da pesquisa antropológica de campo bem-sucedida; e é por nunca ser completamente convincente para nenhum dos participantes que ela torna continuamente irônica essa pesquisa, considerada como forma de conduta. Reconhecer a tensão moral e a ambiguidade ética implícitas no encontro antropólogo/informante, e ainda assim ser capaz de dissipá-la através das próprias ações e atitudes, é o que tal encontro exige de ambas as partes para ser autêntico e efetivamente ocorrer. E descobrir isso é descobrir também algo muito complicado e não inteiramente claro sobre a natureza da sinceridade e da insinceridade, da autenticidade e da hipocrisia, da honestidade e da autoilusão. O trabalho de campo é uma experiência completa. O difícil é decidir o que foi aprendido (GEERTZ, 2013, p.43).

Este é um dado importante que recuperaremos no tópico seguinte, pois que do mesmo modo que a pesquisa antropológica se percebe abrindo para a observação para as chamadas *fictio* na descrição densa de Geertz (op. cit.), o documentário de ordem subjetiva também tem sentido a importância da entrada da ficção assumida no âmbito da representação de personagens de si na obra documental. É em parte sobre isto o que falamos no próximo tópico.

6.2 Subjetividade, política e autoficções

A literatura sobre a história do cinema quase em uníssono atribui uma importância fundamental ao ente documentário na própria história da ficção cinematográfica. Como rememoração cênica, se diz que esta última nasce para a

imagem em movimento a partir da prática documentária de Edison⁸⁶ dos Lumière, tidas como, ao mesmo tempo causa e efeito da invenção da nova arte (como fora discutido anteriormente). O sujeito almejado pelo autor demorou a reagir ao afluxo ilusório do mundo da objetivação. Depois de passado o desvio interpretativo que assolou o início da tradição documental (em que debitava na conta de uma crença a apreensão do “real”), na sociogênese da problemática se instituiu o entendimento de que o real é sempre uma construção, como fruto de uma representação, de atribuições e significados dados por alguém, individual ou socialmente. As imagens estão, assim, não mais a serviço da observação da realidade, mas na intenção de recriá-la.

Essas considerações já foram colocadas antes aqui no trabalho. E continuam a ecoar dentro e fora dos filmes. O filme continua sendo ato e potência dessa discussão. Todavia, na observação de como o mercado tem se modificado para a entrada de documentários em circuitos que antes eram exclusivos do cinema narrativo hegemônico, aponta-se para novas indagações: por que este público tem se interessado mais pelo documentário? Por que razão este tipo de filme volta a ganhar espaço nas telas grandes?

Segundo o professor Carlos Augusto Calil⁸⁷,

Esses filmes confirmam, portanto, uma visível demanda por documentário do público brasileiro. Por que isso estaria acontecendo? Uma das respostas possíveis é que o documentário vem suprir o que a TV não mostra. Ele traz luz ao que a exposição de uma suposta realidade oculta. Em outras palavras, interpreta os fatos para o público e introduz a figura do mediador (CALIL, 2005, p. 236).

Calil ainda ressalta os documentários brasileiros que têm tido repercussão pelos novos contornos surgidos, tanto político como institucional, que permitem “desfazer do sentimento de engano” que os cidadãos têm pelas corporações e governos - como se houvesse um esgotamento da esperança em tais entes. Nesse

⁸⁶ Atribui-se ao americano Thomas Alva Edison e, sobretudo, aos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, as experiências primordiais definitivas que fizeram originar as primeiras imagens fotográficas em movimento. Em *Do cinetoscópio ao cinema digital*, A.C. Gomes de Mattos conta que “no dia 14 de abril de 1894, o primeiro salão de cinetoscópios (sic) foi inaugurado no nº. 1155 da Broadway em Nova York, marcando o início comercial da indústria de cinema dos Estados Unidos” (MATTOS, 2006, p.15).

⁸⁷ Ensaio “A conquista da conquista do mercado” do professor do Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Carlos Augusto Calil, para o livro *O cinema do real*, organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki.

sentido, o filme busca histórias ordinárias, histórias que envolvem uma ideia de realidade que qualquer um pode ou poderia passar, sentir, ver. A procura por histórias assim “com selo da autenticidade” (CALIL, op. cit., p. 242) faz parte de uma missão do documentário brasileiro: a de revelar o país a ele mesmo. Mais adiante, este autor cita Jean-Claude Bernardet como um dos mais ativos provocadores teóricos brasileiros, que reivindica a imagem do Brasil através de histórias com personagens “naturais”, não “posados”. Talvez por este motivo, o cinema contemporâneo brasileiro tenha se apropriado bastante do método documental para realizar a ficção, vice-versa. “Essa maneira de filmar ‘à la documentário’ é uma novidade bem-sucedida, pois surpreendeu público e crítica estrangeiros, desabituaados desse método” (CALIL, 2005, p. 250).

Se formos enxergar conforme sugere o autor, haveremos de nos indagar os porquês de públicos continuarem consumindo os filmes dos esquemas convencionais de matriz americana, se estes continuam mais inclinados à fábula que a realidade. Se admitirmos que, em princípio, o real é agenciado e depois ampliado de significados, como se transforma em signo (nas imagens e palavras), ele não é natural. O real é, portanto, um artifício, uma ficção, mediada pela representação. É bem próximo dessa temática que falamos aqui nesse tópico, a saber, a subjetividade do indivíduo no documentário brasileiro contemporâneo se dá pela perfeita articulação com a ficção. Defendemos aqui que o personagem de si é recriado neste modelo brasileiro de documentário autobiográfico, o que faz originar as *auto ficções*. E estas reinvenções de personagens, em sua maioria, se dão em função de um ato motivado pela política.

Abrimos nossa análise tomando um filme brasileiro autobiográfico, como exemplo mais recente, o último documentário de Salles, *No intenso agora*. Este exemplo nos serve de molde, em que se percebe todos os fatores que compõem nosso silogismo. Há um filme autobiográfico, que mexe com a memória política brasileira, e que, por ausência de arquivos de imagens, recria seu personagem a partir de elementos da ficção, que chamo de *auto ficções*.

Neste filme, há uma longa construção ficcional sobre o que teria sido a vida de sua mãe. Quando ela partiu, vítima de suicídio, João ainda era muito novo e sua convivência com ela havia sido curta. Sua memória, portanto, é vaga, não ocupa espaço largo como de um longa. Mas foi justamente um filme ensaio de longa

metragem que ele resolveu construir, que lhe deu chance de especular sobre o que viu e sobre o que não pode ver. Mais uma vez ele lida com a perda. Nesse caso, perdas. Da mãe, da alegria, da memória de criança, das imagens de arquivo – as quais acessa em pequeno número. Quem vai lhe auxiliar em tal limitação é justamente a recriação, a dramatização, a representação.

Daí porque ele evoca lembranças do que, possivelmente ela teria vivido no período e que a deixara menos triste. “O que eu sei é que, nada deixava minha mãe tão contente do que lembrar daquele tempo... mas depois, não, o próprio tempo roubou a sua alegria, o seu vigor”.



Figura XXV: A China de 1966 em *No intenso agora*. Reprodução DVD.

Diferente da narrativa categórica em que alguém diz “que ocorreu isso, desse jeito”, como em *Santiago*, em que ele conta de uma experiência de vida, ele cria aberturas na história hesitante, sem certezas, sem referências imóveis. “É um pouco construção minha, não tá claro que de fato isto está acontecendo, entende? Tanto no relato dela como nas imagens, isso não está exatamente como eu digo”. O filme é montado com material de arquivo e, assim como em *Os dias com ele*, não se conhece sobre as imagens, tampouco os personagens que estão na tela. Ele acontece a partir do benefício da dúvida, como no cogito de Descartes. Por duvidar, eu penso, logo quem pensa, sou eu, que existo. É um filme aberto mais às incertezas e ao que poderia ter sido sua mãe. Parte pequena das imagens foram

tomadas por ela, em uma viagem à China, que se mesclam a tantas outras, de arquivos diversos, num trabalho incansável de pesquisa e montagem.

Como as pessoas captadas nas imagens adquiridas de arquivos diversos em vários países, encontram-se em situação que nos faz pensar que estejam felizes, Salles utiliza-as para pensar que poderia ser a sua mãe na tela. Ele especula, cria, recria, inventa, na frágil situação de encontrar sua mãe fora da vida, o que poderia estar acontecendo caso ela estivesse entre os atores sociais que são mostrados. “É um pouco eu querendo que ela fosse isso, que tenha sido feliz. Eu já conheci ela tão triste...(pausa) então torço para ela ser feliz ali, quando a garotada tava em maio de 68”. É um filme de forte conteúdo político, está ali tanto o documentarista reivindicando o direito de transformar em imagens as suas especulações, como também alguém que acompanha o panorama geopolítico mundial a partir de lentes muito próximas.

As imagens que evocam os fragmentos históricos de maio de 1968 na França e na Tchecoslováquia, na revolução cultural na China em 1966 e na ditadura no Brasil dos anos 60, se conformam em um belo filme poético sobre sua família, mais especificamente sobre sua mãe, que sofria de depressão e morreu sentindo essa pressão do social. “Então eu tô ali construindo uma mãe que talvez não tenha existido. Não é que que queria enganar ou ludibriar, não é que eu queira deliberadamente ficar criando ficções, mas acho que tem elementos ficcionais em tudo o que você escreve, né?”. O filme é ato, pois traz à luz a história de sua mãe e pretende lutar pela experiência subjetiva do autor, que é o filho. Mas também é potência, pois que se reconhece como construtor de devir, do que poderia ser, poderia ter sido. Além desse aspecto, ele reinterpreta imagens de arquivo, trazendo uma reflexão intelectual e filosófica sobre o ponto de vista assumido sobre elas. Ele “indaga” o material de arquivo, modificando seu significado. Ele percebe, por exemplo, que o Maio francês foi essencialmente masculino. Nas imagens, as mulheres não falam, elas estão sempre caladas pelos envolvidos. Em *No intenso agora*, esse detalhe não escapa. Afinal, é um filme sobre sua mãe. E sobre o que poderia ser caso fosse diferente...

No início do filme é mostrada uma sequência de imagens de uma família brasileira em 1968, tomada na Urca (RJ). “É uma família que não conheço, só comprei as imagens”. Há uma mãe, uma criancinha pequena que ensaia seus

primeiros passos e uma babá negra. O pai filma. A babá conduz a criança para caminhar em direção à lente. Ali se tem, além do mero registro de uma família brasileira de 68, uma espécie de “registro de como se dá a relação de raças e de classe no país”, pois depois de ver tantas vezes a mesma imagem Salles percebe que a babá, tão logo faz a criança começa a andar, sai de quadro, como se antecipasse o que era desejado pela família branca. “É claro que o pai e mãe não se deram conta e eu mesmo depois de ver cinco ou seis vezes não me dei conta”. Esse trabalho de ver e rever muitas vezes traz o significado que Saussure almejava, como no exemplo do gato na tela.

Como dissemos, mais uma vez, Salles parte da perda, da mãe que ele não teve. “Essa mãe que eu descrevo provavelmente é a minha mãe, mas não é ela mesma...”. A essência da experiência de valorizar o subjetivo nesses filmes é que o real vivido e experimentado potencializa a criação de personagens, que nada devem ao real.



Figura XXVI: A França de 1968 em *No intenso agora*. Reprodução DVD.

No caso de *Santiago*, rememora, havia muito de ficção e isso era involuntário. Quando retornou ao material filmado há treze anos, já não lembrava mais se certas coisas eram ou não provocadas, se sofreram ou não interferência direta. “...o que eu filmei e o que foi pego por acaso. Então eu mesmo não sabia mais o que havia sido documental ou ficcional”.

Rememorando uma cena comentada na introdução desta tese: a folha de fato caiu ou será que alguém de fato jogou a folha? Isso não se sabe, mesmo assistindo ao filme muitas vezes, o que deixa a obra aberta a interpretações. O que

houve ali? Isto existiu ou foi criado? Ou seja, a obra não se fecha, ela fica aberta ao devir. Todavia, independente do que traz a folha e sua queda, nunca se deve esquecer que no documentário, encenado ou não, está o sujeito que a filmou caindo. Este foi um ponto de vista assumido por alguém que a filmou na queda. Se o documentário em si sempre mostra o ponto de vista de alguém sobre algo, supomos que no documentário em primeira pessoa este ponto de vista é mais que assumido, pois o cineasta que ali está, representa para sua própria câmera, assume-se como personagem representado. Muito se lê sobre a crítica à representação, todavia, nos parece ser impossível admitir que o ato de representação nos filmes de si possam ser desonestos.

Fomos surpreendidos no ato dessa escrita com o lançamento do segundo filme autobiográfico de Petra Costa, ainda não disponível para o público. Chama-se “Democracia em vertigem” e relata a sua visão sobre o processo de impeachment pelo qual passou a ex presidenta Dilma Rousseff. Conseguimos assistir apenas ao *trailer*, que anuncia o filme por uma lógica que toca o que escrevemos no momento: a recriação de imagens pelo tom pessoal. Nos *releases* do filme para a Internet, Petra é categórica ao dizer que não pretende entregar uma obra em cujo conteúdo seja visto um olhar imparcial e distante do tema, como se costuma esperar de uma abordagem objetiva. Ela narra em primeira pessoa: “Eu e a democracia brasileira temos quase a mesma idade. Eu achava que nos nossos trinta e poucos anos estaríamos pisando em terra firme” (primeiro trecho do trailer disponível na Internet). O que se vê nesse empreendimento vem ao encontro de nossa tese, posto que se pretende criar filmes que servem de exemplo que ilustram um certo funcionamento da sociedade brasileira – pelo menos no tocante ao relacionamento com os humores de uma política recente. No caso de Petra, que tem o pai e mãe ligados à luta armada nos anos 1970, o cenário político lhe serve para refletir o quanto seus pais estavam do lado que ela considera correto na composição da história social e política brasileira. “Eu tinha 19 anos quando o Lula foi eleito. Me lembro da euforia. Parecia um grande passo para nossa democracia. Milhões de pessoas saíam da pobreza e a taxa de desemprego atinge o menor índice da história e o Brasil emerge como um dos protagonistas do cenário mundial”. Mais uma vez, se parte de eventos traumáticos, a perda da democracia, na ótica da autora.

Selecionado no festival *Sundance* de 2019, um dos mais importantes do

mundo, esta obra aparece como um filme relato sobre o momento político conturbado pelo qual passa o Brasil, mas com a diferença de que é visto pela perspectiva intimista da autora. A grande maioria do País acompanhou os grandes acontecimentos pelos órgãos de comunicação, oficiais e não oficiais. Rádio, jornal impresso, televisões, redes sociais e, pela primeira vez, pelas mídias móveis, sobretudo, o aplicativo virtual *WhatsApp*. Dessa vez, Costa faz um apanhado de imagens sobre esses acontecimentos, que começa com uma imagem sua votando na urna eletrônica e culmina com a eleição para presidente do Brasil no ano de 2018. “Mas algo no nosso tecido social começa a mudar. O país se divide em duas partes. E esse muro dá lugar a um abismo. Eu temo que nossa democracia tenha sido apenas um sonho efêmero...”

Alguns filmes documentários que carregam nesse tom já são referentes e conhecidos por utilizarem imagens de diversas fontes para contar uma história sob a ótica própria. Sem dúvida, o exemplo mais lembrado é *Videograma de uma revolução* de Harun Farocki e Andrei Ujica, sobre a queda do ditador Nicolau Ceausescu, em 1989. O longo evento que culmina com a saída em fuga do ditador em um helicóptero dura cerca de cinco dias e é praticamente todo filmado pela TV estatal, cujas dependências haviam sido ocupadas pelos manifestantes. Estes que chegaram a transmitir 120 horas contínuas de programação ao vivo, *ao vivo* em tempo real. Farocki e Ujica aliam parte dessas imagens transmitidas com as amadoras captadas por cinegrafistas intuitivos, recriando a história sob os seus pontos de vistas, através de uma narrativa aterradora sobre a fuga do ditador e a queda do regime. Trata-se, portanto, de uma colcha de retalhos de imagens de fontes diversas, de formatos os mais variados, que incluem visões, literalmente, dos muitos prismas da história deste evento, que é apontado como um monumental levante do povo contra o chefe de estado.

Em âmbito mais próximo e de repercussão similar, há filmes importantes do realizador chileno Patricio Guzmán, cuja carreira como documentarista inclui algumas dezenas de filmes de natureza política, dentre os quais pontuam dois intitulados *A batalha do Chile I – a insurreição da burguesia* e *A batalha do Chile II – o golpe de estado*, que transformam imagens feitas por profissionais e registros amadores da queda de Allende. Cineasta exilado no período do governo Pinochet, Guzmán tem orientação clara da esquerda chilena e assume uma postura clara

quanto a que lado da história se coloca. Ele é, a um só tempo, ator e diretor da sua própria história, a história do Chile.

O filme que Petra Costa faz hoje paga tributo a estes dois, certamente. Pois que investe em um modelo de filme que se dá em torno de reconstruir pela representação de imagens preexistentes a memória social brasileira recente, depois da virada do século. A problemática do embotamento das imagens ao vivo, desgastadas em nosso olho do ao vivo, nos traz uma segunda chance de entendermo-las, pela representação de cineastas singulares como os citados.

Não mais se discute sobre a validade do conceito de representação no documentário, posto que sua legitimidade é reconhecida. O que se discute é sobre o ponto de vista do receptor. Há quem ainda assista o documentário esperando ver fragmentos do real representado, sem qual mediação. Levando em conta que tais fragmentos passam por uma construção discursiva, um molde narrativo, esvazia-se essa intenção, liberando o peso do concreto vivido no filme.

Essa maneira de referir-se à história tira o peso denso do “necessariamente real” e abre uma camada suave que dialoga com a dimensão da *ficção* que Geertz (2008) cita quando explica acerca da descrição densa em ensaio *A interpretação da cultura*. Toda interpretação pressupõe de ficções; “ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” - sentido original da *ficção* – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos do pensamento” (GEERTZ, op. cit., p. 11). A ficção entra aqui como a argamassa do discurso narrativo. É através da participação do narrador que a história adquire força para unir os fragmentos do real narrado. Ou seja, é justamente na junta maleável do discurso narrativo que se percebe a experiência narrativa de si, pois é nela que se mistura aos vestígios de fatos as sutilezas da experiência subjetiva de quem narra. O real e o imaginário se tornam um só nessa argamassa.

Esta valoração de um “confessional recriado” verificada como cimento do real, coincide com o que Goffman aponta para haver identificação entre as partes (aqui, cineasta e público): as atividades “verdadeiras” ou “reais”, as crenças e emoções do indivíduo só podem ser verificadas indiretamente, através de confissões ou do que parece ser um comportamento expressivo involuntário (GOFFMAN, 2013, p. 14).

Na etimologia, diz Jovita Maria Gerheim Noronha, “o verbo latino *fingere*

significava de fato 'afeiçoar, fabricar, modelar'. O *fictor* era alguém que dava a feição: o oleiro, o escultor e, depois, por extensão, o poeta, o autor” (NORONHA, 2014, p. 14). Para mim, nada mais adequado. O autor, em última análise, é aquele que molda e reconstrói pela argila da memória a sua história, a sua versão. O mesmo havíamos dito sobre as considerações de Benjamin acerca da narração. Ele a vê como fruto autêntico do artesão: “assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p. 205)

A rigor, a interpretação antropológica da *fictio* de Geertz (op. cit.) não diverge das histórias recriadas nos documentários etnografias de si. Os fatos verificáveis existem, evidências, também, mas quando passam pela linguagem de quem os narra, de modo a traduzi-los, cria-se a *fictio*. Como argumenta Salles, não quer dizer que a recriação abandone o vivido, o presenciado ou não, tampouco transforme-o em outra coisa completamente distinta do que foi, uma fantasia que negue a realidade. Com a mudança na maneira de se enxergar, tanto a antropologia como o documentário se alteram e retroalimentam, pela inclusão do sujeito no resultado de suas obras e nos mostram a relevância social desta esfera temática. Naturalmente, este sujeito que filma e é filmado reivindica sua autoimagem, investindo na ideia de criar personagens de si mesmo, invocando a performatividade. A ambiguidade entre sujeito que filma e é filmado ganha, então, status de autoficções, das quais falaremos no tópico seguinte. O eu enunciador e enunciado estaria assim sendo criado, fruto da representação, pois que quem mostra algo a alguém calcula “o lugar olhado das coisas” e de si.

Etimologicamente, Han vê a palavra *persona* em latim com o significado de “máscara”. Nos chama a atenção que a *sociedade da transparência*, que se desnuda, rejeita qualquer forma de máscara, de criação. A contradição se dá aqui. A sociedade rejeita a criação declarada, mas adota a que esteja escondida, como em um desejo de que a fantasia atue e não se desfaça. Goffman entendia essa dualidade, quando dizia que existem profissionais que convivem conosco cujas expressões soam tão dramáticas – lutadores, cirurgiões, violonistas e policiais-, que quando nos encontramos com eles em interação, esperamos vê-los imbuídos de sua máscara. E rejeitamos quando eles vestem outra roupa espontânea, dissociada do ambiente profissional. Estamos lidando, é evidente, com representação, pela qual todos passamos. De forma similar, os personagens de si se mostram, conforme auto

representação, em que, o contexto de recriação faz surgir as chamadas autoficções.

Para pensar as auto ficções, lembramos que a antropologia e o teatro se encontram no umbigo da etimologia, segundo Dawsey⁸⁸:

Ao produzirem conhecimento, a antropologia e o teatro provocam um deslocamento do lugar olhado das coisas. Suscitam estranhamento. Conduzem o ator, também pesquisador, a uma experiência de alteridade. Brincam com o perigo. A etimologia da palavra “teoria” é a mesma da palavra “teatro”, ou seja, “ato de ver”. O modo como a antropologia elabora suas teorias muito tem a ver com os saberes desenvolvidos nas artes cênicas: a fórmula que Lévi-Strauss descobre em Rousseau – “eu é um outro” –, que serve como princípio para a antropologia, tem afinidades marcantes com a experiência do ator (DAWSEY, 2013, p. 19)⁸⁹.

Dado que este encontro conforme a interação entre os campos de estudo, Dawsey avança ao considerar que os antropólogos devem o reconhecimento sobre os papéis sociais ao teatro, pois que é na observação dos modos de vida e na construção de personagens que se apreende a imagem feita sobre *as personas*, o lugar e as coisas dele. “Como as artes cênicas exploramos dimensões dramáticas da vida social e os modos como dramas sociais se relacionam com dramas rituais e estéticos” (DAWSEY, op. cit., p. 19).

Há algumas atividades tidas como alternativas na sociedade do consumo que não só aceitam como baseiam-se na ideia de uma dramaticidade, de uma reinvenção. Uma dessas atividades, que lembra um psicodrama, meio terapêutica, mística, chamada de “Constelação familiar” opera segundo códigos teatrais, em que as pessoas envolvidas recebem seus papéis e representam em função da especificidade deles. À medida que a terapia vai evoluindo, geralmente em torno de uma hora, as pessoas podem ou não trocar de papéis e de atribuições. Em suma, a representação é assumida e todos são inteiramente conscientes que participam de uma interação cujos códigos são consensualmente expostos. O mesmo se dá com o jogo de RPG (*Role-Playing Game*), em que os integrantes do jogo passam a interpretar personagens e papéis distintos dentro de um corpo de representação que

⁸⁸ John C. Dawsey é professor titular e livre-docente em antropologia social da Universidade de São Paulo (USP). Nas interfaces entre antropologia e teatro, procura explorar reconfigurações do campo da antropologia suscitadas pela obra de Walter Benjamin. Coordenador do Napedra e do projeto temático Antropologia da Performance: Drama, Estética e Ritual.

⁸⁹ Ensaio “Tranças” na apresentação do livro *Antropologia e performance: ensaios Napedra*. Organizadores: John Dawsey; Regina Moller; Marianna Monteiro. (et.al.). São Paulo: Terceiro nome, 2013.

obedece regras mutáveis. Conforme a condução e a disposição dos jogadores, o jogo vai mudando suas regras e a representação sofre o mesmo processo. O que isso quer dizer? O cinema documental já passara por experiência similar quando Jean Rouch realizou *La Pyramide Humaine*, filme de 1959, sobre o racismo em uma escola de Abidjan. Jovens brancos e negros simplesmente não se falavam, devido ao índice de rejeição dos brancos à participação dos negros nela. Rouch propôs aos negros que vestissem as roupas de atores em um *psicodrama* no qual não ignoravam mais os brancos, a fim de provocar o que o real não revelava para a câmera. Esta fantasia da ficção fez originar claramente que o racismo era dos brancos com os negros, não o inverso. E era isso o que se sentia no momento. Ou seja, a ficção trouxe o fato à tona. O caráter documental da imagem é disparado pela construção da *ficção*, convidando o espectador para participar da reconstrução de significados. Isso desmonta a falácia da realidade reproduzida “tal qual nós a vemos”, visão do senso comum acerca do documentário.

O documentário autobiográfico ou em primeira pessoa não pode prometer referir-se à verdade ou à realidade. Ele não escapa da representação, sendo aliás, dependente dela. Ele se articula com elementos – inicialmente em plano verbal – que toma as vezes de roteiro, mas que por captar acontecimentos documentais mais ou menos espontâneos, passa por recriação, reinterpretação de fragmentos do vivido de alguém ou de si mesmo, em uma determinada época e cenário. Ele não escapa de uma *mise en scène*, que o leva à ficção, ainda que em proporções módicas. Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr. Em *A mise en scène no Cinema*, Aumont teria resumido este conceito de representação cinematográfica, ligando-a à arte teatral. “Se há uma noção que parece aproximar a arte cinematográfica de seu antecedente teatral, é certamente a de '*mise en scène*'” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 17). Segundo detalha este autor, a transposição da imagem do palco à tela retangular conserva este aspecto da representação que “amplia os recursos expressivos, potencializando a dramaticidade dos fatos e dos gestos” (OLIVEIRA JR, op. cit., p. 23).

O que seria isso senão algo pertencente ao estatuto da ficção? Quando nos fazemos representar em qualquer nível através da imagem, sem dúvida, idealizamos, buscamos dar a impressão melhor do que nos ofereceríamos, na interação face-a-face, como pensa Goffman. A necessidade de representação em

filmes documentários subjetivos obedece, de certa forma, aos mesmos processos pelos quais passam os filmes ficcionais, nos quais encontram-se incrustadas as “encenações” de *mise en scène* determinada. Ao transpor para o filme valores individuais que gostaria que fossem compreendidos como de uma cultura, a sua, o sujeito do documentário explora códigos da representação no meio cinematográfico que usamos muito no cotidiano. Assim como pensou este autor, em muitas sociedades existe uma certa aspiração de que o indivíduo projete uma posição que lhe confira prestígio e distinção, e estas lhe deem legitimidade para angariar a confiança das pessoas ao redor, o que lhe traz uma mobilidade social, um *status*. Para chegar a certos postos, no entanto, ele se obriga a manter uma imagem de fachada, capaz de conferir-lhe “estilo social favorável as representações diárias do indivíduo” (GOFFMAN, 2013, p. 49). Ainda que sua análise seja percebida em conceito macro para a sociedade americana, podemos nos apropriar dela para ver até que ponto também pode ser pensada em função dos sujeitos que estamos analisando.

De forma análoga, no documentário subjetivo, a fim de adquirir um status de narrador legitimado pelos que conhecem os códigos audiovisuais, através de discurso que julgue confiável, o documentarista se lança na aventura de reinventar-se em uma *mise en scène* de sua própria vida que obedeça sua verdade, tanto quanto se moldem à construção do social.

O simples fato de haver um sujeito que conhece e manipula o léxico em torno da mensagem a ser transmitida no filme, pressupõe a recriação. Independente da estilística utilizada, sempre há de ter algo ali que é criado. Essa garantia da participação da subjetividade, que traz consigo a palavra, o olhar, o ouvido de alguém que media a experiência, também a transforma em outra coisa, pelo aspecto conotativo. Qualquer episódio ou fato ocorridos baseiam-se em experiência sentida pelo personagem de si, assim como na ficção, diante de uma dificuldade – que o roteiro de ficção chama de “conflito”. O ato conflituoso se impõe sobre a vida do personagem e pode ser pensado como um artifício narrativo sem o qual o filme não sofreria tanta montagem. A ideia de ação e reação, as oposições entre sim e não, achar e perder, nascer e morrer, favorece o embate ou conflito que caracteriza conteúdos dramáticos.

O ambiente ficcional nutre o documentário em primeira pessoa de

verossimilhança e impressão de realidade, como identifica Aumont. “A impressão de realidade baseia-se também na coerência do universo diegético construído pela ficção” (AUMONT, 1995, p.150). Ou seja, nos filmes de si, como *Elena*, embora saibamos que o dispositivo de retorno utilizado pela irmã e a mãe à sua procura tenha sido originado pela existência do filme, costuramos a impressão de realidade à verossimilhança, o que dá a ideia ilusória de que, de fato, aquilo não é construído, mas uma ação espontânea. É justamente a ideia de um realismo dado pela criação do personagem de si, “que proporciona à ficção a aparência do surgimento factual, da 'espontaneidade do real'”, embasado pelo sistema do verossímil. A inserção da camada ficcional no documentário em primeira pessoa reforça, não reduz, a crença do espectador de que realmente quem conta ali é o sujeito que pensa e fala no filme.

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau faz uma leitura muito crítica sobre “a instituição do real” no contemporâneo. Atribui um peso à mídia, como perturbadora do silêncio. “Ontem constituído em segredo, hoje o real tagarela” (CERTEAU, 2014, p. 259). Segundo ele, em nome da atualização, as informações são trocadas constantemente. Por isso, pensa que nunca houve um tempo em que fossemos bombardeados por tanta informação quanto hoje, em que a mídia se coloca como mensageira do real. Isto poderia representar algo muito apropriado para as práticas sociais, porém se reveste de um tecido pesado e obscuro que cobre esse real: as correlações das informações divulgadas pela mídia e o poder econômico, que a financia. Os donos do capital influem diretamente nesse real, “eles o fabricam, simulam-no, usam-no como máscara, atribuem a si o crédito dele, criam assim a cena da sua lei” (CERTEAU, op. cit., p. 260). Através dos “fatos narrados” pela mídia, as pessoas se norteiam, se programam, se movem. Este real criado na mídia é o que cria a crença de que existe um real, um oráculo, onde todos precisam viver e obedecer suas leis. “A fabricação de simulacros fornece assim o meio de produzir crentes e portanto praticantes. Esta instituição do real é a forma mais visível de nossa dogmática contemporânea”. O que De Certeau advoga é que, diante da enxurrada de mensagens que invade os olhos e ouvidos do indivíduo no contemporâneo, não lhe resta outra coisa senão acreditar, crer naquilo o que lhe chega:

“Cobrem o acontecimento”, ou seja, fazem deles as nossas legendas (legenda: aquilo o que se deve ler e dizer). Apanhado desde o momento em que acorda pelo rádio (a voz é a lei), o ouvinte anda o dia inteiro pela floresta de narratividades jornalísticas, publicitárias, televisionadas, que, de noite, ainda introduzem suas últimas mensagens sob as portas do sono (CERTEAU, 2012, p. 260).

Segundo pensa este autor, a vida social está contaminada de pseudo-ensinamentos do oráculo midiático, o que leva as pessoas a tornarem-se pautadas pelo discurso dos meios de comunicação de massa. A sociedade passa a reproduzir esses discursos como um papagaio que fala mas é incapaz de interpretar o que diz. Sem a liberdade de voar sozinho, encarcerado nas jaulas da segurança que ele mesmo monta para si, o indivíduo papagaio “empilha sem cessar as 'cópias' de relatos” (CERTEAU, op. cit., p. 261). Assim, criou-se a era do “ver pra crer”. Tudo o que se anuncia, vem acompanhado da imagem daquilo que foi anunciado, como atestado visível de validade. O ver, em sua ótica, virou vício.

Nas lentes críticas de De Certeau não fica de fora a ficção. Se ela já existia antes da modernidade enquanto “arte da ilusão”, deixando as verdades sobre os fatos em suspenso, hoje, “a ficção pretende presentificar o real, falar em nome dos fatos, e portanto, fazer assumir como referencial a semelhança que produz” (CERTEAU, 2012, p. 261)

Perseguir o realismo tornou-se uma utopia dos primeiros tempos, desmontada pela representação, esta que jamais coincide com a vida. A justa compreensão de que o processo de apreensão do realismo é cotejado, libera o filme documentário de amarras de muitas ordens, dentre as quais aquelas que lhe imputaram a necessidade de estar atrelado à “verdade sobre o mundo objetivo”. Caso esta premissa se realizasse, de fato, o tempo do filme seria o tempo do mundo, ou seja, o filme não teria cortes, espasmos e elipses de compreensão para o espectador (excluindo-o da inscrição compartilhada), Comolli diz que “se o documentário não perde sua diferença para com a ficção é justamente porque ‘um filme é feito de brechas por onde sopra o vento de real, a corrente de ar do inconsciente’” (COMOLLI, 2008, p. 44).

Como dissemos aqui anteriormente, não interessa-nos mediar embate entre os conceitos de real e ficção, tamanho é o espaço que já foi ocupado nos livros. Felizmente, esta problemática não é mais levantada como outrora (depois de intenso debate e mobilização teórica, marcada fortemente pela contestação de

valores sociais vigentes), porém sabe-se que a história do documentário ainda encontra-se firmemente marcada pela antinomia entre realidade e ficção. Para tanto, Nichols identifica que umas das definições mais comuns do termo “documentário” é justamente de “filmes de não ficção”, ou seja, para afirmar-se algo sobre o primeiro se há de negar a segunda⁹⁰.

Para falar mais de semelhanças que de diferenças, Comolli nos conforta com uma constatação: “o desejo do espectador é ser enganado, cegado sobre o seu próprio estatuto, sobre o funcionamento daquilo o que o faz gozar” (COMOLLI, op.cit., p. 83).

Talvez, por este motivo, o documentário clássico tenha sido sempre encarado como sendo algo que opera no status de verossimilhança, assim como a ficção. Este fato pode ter influenciado consideravelmente a disposição de um espectador na escolha entre documentário e ficção, daí porque há muito mais produções ficcionais que documentais. Mas, a sociedade da transparência vista por Byung-Chul Han (2018) “retira das coisas todo e qualquer atrativo” de criação, sufoca a sua voz, exigindo uma postura de quem realiza documentários de uma presença quase nula ou neutra. Sua participação fica supressumida a carregar o espectador pelas mãos e levá-lo até o altar dos sentidos, da *mimesis*. Han vê esse tipo de filme reproduz a dominação política sentida pelas pessoas por parte do poder. Por não querer pensar muito, um público cativo prefere a recepção de conteúdos mastigados, processados, padronizados, em que os códigos já lhe sejam extremamente familiares. Ele extingue a fantasia e a independência, capazes de conceder contornos imaginativos às obras. Ele não quer mais levar sustos como na primeira sala escura.

O olhar nunca é apenas o olhar do homem para o mundo, ele é também (e às vezes, sobretudo) o olhar do mundo para o homem (...) Olhar, quer dizer, *mise-en-scène*. O eu-espectador-vejo se torna o eu-vejo-que-sou-espectador. Há uma dimensão reflexiva no olhar. Olhar. Retorno sobre si mesmo, reflexão, repetição. Revisão. Duplo olhar (HAN, op. cit., p. 82).

O que Comolli (2008) nos chama atenção é que um filme e a representação fazem parte do mundo, não acontecem fora dele. O filme é um

⁹⁰ Segundo Bill Nichols, a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa. Assim como amor adquire significado quando contrastada com barbárie ou caos, o documentário define-se pelo contraste com o filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda (NICHOLS, 2005, p. 47).

pedaço selecionado do mundo. Daí ele parte também para uma crítica à maneira como os conglomerados de filmes (leia-se a indústria do filme) reproduzem o mundo conforme convém a eles, e, à sua medida, o transforma em algo muito parecido com a articulação de controle quase maquiavélica a que se refere Guattari como “subjettivações maquiávicas”, neste capítulo aludido anteriormente. Nessa ótica, tal pensamento faz todo o sentido e nos leva à inferência de que o tipo de filme centrípeto aludido aqui (como sendo fruto da subjettivação do sujeito realizador objetivado) torna-se um ato de resistência.

Não só aparentemente, os documentários em primeira pessoa ocorrem dentro de um contexto político, pós período em que nos continentes homens e mulheres viveram para lutar por reivindicações de natureza social, geralmente ligado a grupos minoritários.

E, apesar dessa aparência, costuma-se confundir os documentaristas de si com indivíduos cujas trajetórias são indeterminadas, como De Certeau aponta, nos chamando a atenção, como na ótica dos que contrariam a regra: “aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam” (CERTEAU, 2012, p. 91). O fato de que essas práticas resultam de um conflito com o modelo de produção vigente ou seja, contrários às técnicas empregadas nos bens de consumo literalmente fabricados pela indústria cultural, só confirma que se tratam de peças e bens culturais de teor político. Isto é algo com o que Salles corrobora, de forma enfática:

Acho que esses filmes que você está analisando têm uma coisa que funciona muito bem, que é a razão da força deles. Esses filmes que você cita não são filmes que olham o seu próprio umbigo. É a partir de uma experiência pessoal, que se entende um naco importante da história do Brasil, se abre para uma questão histórica, quase sempre ligada ao regime político. É a geração dos filhos cujos pais foram calados politicamente, querendo entender as questões dos pais. Por que que os pais fizeram ou desfizeram. No caso de filmes sobre os pais no regime militar, “por que os pais sacrificaram os filhos em nome de uma causa política?”. Essas ambiguidades estão presentes nos filmes. Então eu acho que é uma maneira muito bonita de você entrar na história, que é a nossa, sem entrar no regime *griersoniano* em que você dá um sermão sobre a história do Brasil. Não! O que aconteceu foi na minha vida, por causa de circunstâncias políticas e aí a capacidade de produzir empatia é muito grande. Porque são afetos, é amor, é dor, mas tudo singular, é um afeto singular (entrevista).

Dito isso, após discorrermos sobre o quanto de representação escorre no

real, podemos inferir que, em última análise, o real é sempre um pouco ficcional, sendo o seu inverso também válido, ou seja, a ficção também recebe os ventos do real. No caso específico do documentário em primeira pessoa, a mensagem auto representada pelo sujeito que filma e narra sua história necessita da conformidade do olhar de quem a recebe, e necessita mais, da aceitação e de adesão a um acordo tácito em que se pressuponha que o que é mostrado é arbitrado pela razão de quem resolve se mostrar, e, para isso, faz o real passar pelas brechas da representação. E em geral, a motivação de que se mostra passa por razões políticas de afirmação, seja para reafirmar sua subjetivação ou para contar do contexto adverso ao qual o indivíduo é submetido em contato com o social.

Isso tudo mostra que nossa hipótese síntese parece se cumprir quando defendemos que os documentários subjetivos carregam através da autorrepresentação uma camada ficcional, e que, também motivam-se ou reportam-se a conteúdos de natureza política.

6.3 Auto ficções, rituais e performances no subjetivo

Tudo o que não invento é falso.

Manoel de Barros

Nem só de documentários ou filmes etnográficos vivem os antropólogos. Os filmes de ficção, ainda pouco explorados pela análise dos cientistas sociais de modo geral, podem ser uma rica forma de acesso ao imaginário.

Sylvia Caiuby Novaes

Aprendemos com Geertz em *Nova luz sobre a antropologia*, que algumas décadas após a queda do Muro de Berlim, muitos fatores geopolíticos passaram a se mover em várias direções, como ventos irregulares, o que deixou muita gente sem compreender o que viria a ser o mundo depois que tudo passasse a se acomodar. “Um padrão muito mais pluralista de relações entre os povos do mundo parece estar emergindo, mas sua forma ainda é vaga e irregular, feita de retalhos, ameaçadoramente indeterminada” (GEERTZ, 2001, p. 192). A dúvida inicial foi se dissipando e o que se pode ver hoje produz uma sensação de que o contexto global dominante das grandes potências econômicas, que tende a homogeneizar culturas e

identidades, acabou por deslocar o centramento de importância dos fenômenos culturais para as periferias globais. A dispersão dos padrões fez surgir revalorização de singularidades e das particularidades. Do mundo esgarçado, os sujeitos passaram a enxergar a trama que os detém. Em vez da força totalitária que estetiza e comanda a política, os sujeitos passaram a politizar a estética, nem que seja a sua, a da sua aldeia.

Todavia, a propósito do glamoroso espetáculo de alternância de luz e sombras, percorrendo o firmamento encantado das imagens, os holofotes dos grandes refletores não conseguiram apagar as pequenas luzes da cidade. E assim, os privilégios da grande política não mataram a pequena política – a micropolítica, do corpo e da pele. As narrativas mestras e as “grandes histórias”, em vez de simplesmente sufocarem as outras, fizeram emergir espaço para as histórias pequenas. Logicamente que aqui estamos nos reportando ao poder das grandes formas hegemônicas de narrar, instituídas por uma indústria que cresceu em torno das imagens. Ao criar um conceito de “narratividade clássica”, buscou ensinar um método infalível de fazer filmes enganosos, baseados na ficção e no realismo, relegando o documental a um plano menos nobre na arte fílmica. Canevacci (1994) recupera a importância da ficção como um protótipo ritual imagético “criado pelo homem (...) vai ao encontro de sua fundação somente enquanto se funda, contemplando – em figuras que ele mesmo inventa – o próprio estar fundido com o mundo” (CANEVACCI, op. cit., p. 36)

As imagens se sucedem à luz como um instrumento demiúrgico, com o objetivo de atrair os olhares do público. Uma indústria da atração visual que cresce em torno da invisibilidade persuasiva que ela mesma deu ao aparato mecânico que filma e ao próprio cineasta, sujeito que fabrica as imagens, só pode operar no sentido de conservar a mágica e a ilusão como subterfúgio para a criação de um mundo próprio. Não apenas a ficção fica escondida, como também as artimanhas que produzem e reproduzem a dança secreta e escura das imagens de máscaras. A tela que busca reproduzir fielmente os fatos, pela inventiva, reconstituir o passado, levantar cidades inexistentes, dar a voz oficial encenada do presente, não disfarça a vontade de que todos vejam conforme seus binóculos.

Por algum tempo se viveu a quimera de que o cinema das primeiras décadas, assim como as transformações que se operaram pós queda do Muro -

comentado aqui, fosse possibilitar que todas as linguagens coabitassem nele, amalgamadas à paleta do século XX, pensamento ilusório este que foi se levemente desencantando, à medida que a indústria dos sonhos passou a fabricar sonhos lucrativos em série. E a mesma visagem, se sonhada repetidas vezes, ninguém suporta ver, vira uma alucinação, um delírio ou um pesadelo. Mas foi justamente por rebaixar as pequenas imagens, afogando-as no sonho fantasma, que o cinema de ficção da narrativa clássica tornou-se o que é hoje, hegemônico, prevalecente, dominante, em todos os cantos do Planeta. Em analogia com as histórias singulares das quais falamos aqui neste trabalho, inferimos que foi exatamente a existência de uma história dominante e opressora – a grande história narrativa, que fez surgir as histórias miúdas, singulares.

Conforme diz Martin Barbero⁹¹ em ensaio sobre os novos modos de ver, o escritor e roteirista Gabriel García Márquez sempre repete uma máxima que contempla esta questão: “no país do realismo mágico, a realidade desborda a ficção e, ultimamente, a desborda em tal grau que, ‘num país assim, não resta aos ficcionistas outro remédio senão o de mudar de profissão” (BARBERO, 2004, p.161). Em suma, o que se pode perceber na crítica de Márquez, é que a ficção cinematográfica, importando-se mais com a criação do realismo em estúdios esquecia do real lá fora, tão cheio de detalhes a se ver. O que nos resta compreender é que, nas entrelinhas do dito desvela-se o não dito – que a política americana que fermenta a fábrica de sonhos, assim o faz para sustentar as marcas do real.

Como vimos durante toda a nossa análise dos filmes observados neste trabalho, embora os documentários em primeira pessoa fujam de uma certa maneira da ordem prescrita do grande cinema, e, por isso, não possam ser encarados como um tipo de filme que faça parte daquilo o que é hegemônico enquanto fórmula de realização cinematográfica, existem processos neles que interligam tais filmes. Em princípio, a constatação é de que todos estão ligados, em maior ou menor grau, à representação – à ficção, ou, de forma mais justa, à autoficção.

Longe de significar algo estranho ao subjetivo – a ficção e o documentário estão imbricados, desde que a locomotiva entrou em quadro e as mulheres saíram

⁹¹ Livro *Exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*, de Jesús Martin-Barbero. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

pelo portão da fábrica, o artifício de criação de personagens de si que se defrontam com dificuldades, que sofrem as desditas de seu tempo, lutam contra a amargura da vida, parece ser o primeiro traço de união. Como já dissemos, o princípio do problema que faz originar toda ideia documentária em primeira pessoa parte da perda pessoal. A perda é o motor que faz rodar a engrenagem do cinema de si. A partir dela decorrem todos os processos que são comentados aqui neste capítulo. Sem ela, talvez, não houvesse o que se contar – tendo em vista que mesmo nos filmes da fórmula hegemônica, quando se conta um sucesso, se fala das dificuldades que levaram os personagens a tornarem-se maiores, até a consequente superação. Caso não haja um problema inicial que dificulte a trajetória de uma vida, esta lhe seria leve e, portanto, talvez não implicasse em admiração do público ao personagem. Por esta razão se compreende que a escolha inicial de se deter em uma perda é uma tática documental utilizada pelos realizadores.

Perder algo, alguém ou uma memória, é capaz de mover o sujeito que realiza filmes a buscar encontrar, correr atrás do que foi perdido. Algumas vezes, a perda provoca essa busca e o faz encontrar-se consigo mesmo. Em *Santiago, Elena* e *Os dias com ele*, pela análise das imagens, percebe-se que esse é um traço comum. Nos três filmes encontra-se pelo menos uma fala dos respectivos diretores em que se admite ter sido o filme que resgatou o realizador da dificuldade quase intransponível. Daí conclui-se que a perda origina a irremediável vontade de superá-la. Ao interrogar-se a si mesmo, responde-se com as imagens, com o documentário, com a matéria capaz de virar signo da superação. Por ter sofrido a perda de forma individual e buscar entender o que ela significa, alguém poderia pensar em escrever um livro, ou uma carta. Todavia, o meio escolhido é o filme de narração em primeira pessoa em que as imagens “falem”, ou seja, o caminho mais viável a ser pensado é o documentário, não a ficção. É o caminho mais curto, há uma cultura cinematográfica que associa o documentário a um tipo de realização mais “fácil” de ser realizada.

Porém, como veremos adiante, ainda que a escolha pelo documentário seja aqui pensada em relação a um consenso de realizadores, dentro do mecanismo documental, giram as engrenagens ficcionais. Ainda que inconscientemente, os documentários em primeira pessoa se utilizem de processos técnicos que são comuns às atividades de um profissional de roteiro de ficção. Isso veremos adiante.

Portanto, o que fica aqui como a primeira certeza é a **perda** (grifo nosso), como motor do documentário autobiográfico. A certeza que desequilibra a vida do sujeito. Elementos de desorientação rondam o espectro subjetivo, ameaçando-o a viver em desequilíbrio com o social. O grito contra a dor da perda é fazer um filme, é criar narrativas próprias, que deem conta de desafogar do engasgue, do nó que lhe trava a língua, já que invariavelmente o subjetivo opera no simbólico. É natural que para expressar-se, este sujeito fabrique suas ferramentas mediante as necessidades, em geral, mensurando o tamanho e a extensão do problema que lhe foi imputado.

Diferente da ordem maquínica conceituada por Guattari (op. cit.), agora, esta ferramenta é artesanal, submetida a constantes modificações, às ergonômias do corpo de quem as manipula. Em um sentido figurado, essas ferramentas nas quais falamos, não são apenas usadas pelo corpo do sujeito mas pelas operações mentais que ele julgue poder realizar com elas. As ferramentas são como uma agência do subjetivo, uma forma de ao afirmar-se, moldar-se às mãos e à mente, tal qual o oleiro e o barro de Benjamin (1994) a que nos referimos na introdução deste trabalho. Ao elaborar a peça, o sujeito se reelabora. Ao tomar a decisão de fazer o filme, e realmente conseguir tal intento, ele se salva do vazio que lhe preenche, da perda que lhe detém. É uma espécie de aposta de remissão, uma decisão a se tomar, para que, enfim, se possa seguir o caminho.

“É um sinal de sublimação, sem dúvida”, diz Salles. “Mas isso não quer dizer que a gente não sofra durante. Pois fazer o filme é apostar, uma aposta grande”. Dito isto, da forma como Salles expressa, se pode imaginar que, após a perda primordial – uma espécie de descaminho da expectativa de que as coisas aconteçam conforme uma ordem desejada, não de provir sentimentos mais ou menos densos de arruinamento do desejo de que esta ordem se dê, o que leva o indivíduo a resolver fazer o filme. Por sua vez, este filme nasce do aniquilamento, do processo de devastação interior que o indivíduo passa em função da perda. Geralmente, as ruínas lhe dominam antes do filme. Após a sua conclusão, parece haver uma passagem de ruínas à ascensão – fato que evoca o filme a um rito de passagem.

Diante de uma supressão ou um fracasso que lhe toma de assalto, laços sociais se desmancham, quando não se desfazem, vítimas do sobressalto emocional

provocado. Invariavelmente, a busca por restabelecer esses laços ou reinventar novos, passa por tecer uma nova trama, recriando em cima do que não existe mais em realidade. É nesse momento de definição da nova dinâmica social que se faz a partir da ação do sujeito em primeira pessoa que faz o campo do documentário ganhar a representação fragmentada da realidade social. Como ressalta Salles, o indivíduo não dá conta do mundo, este que lhe pesa, mas de si mesmo, ele sabe. Do que está sentindo, ele é capaz de dizer, da dor, da frustração, do dando, da desgraça, do prejuízo – tudo o que se supõe poder passar alguém que sofre uma perda.

Um ente que saiu do seu convívio, a irmã que se suicida, o pai que parte para o exílio deixando a família pra trás. Existem muitos outros exemplos, que não suportaria citarmos aqui. Os filmes que são narrados sobre esse suporte invisível da perda pessoal se multiplicam e denunciam nosso tempo. São muitos e todo dia saem mais. A tendência é crescente e não parece ser à toa que tenham aumentado em número no contemporâneo, tempo em que vivemos. Eles parecem querer nos interrogar se sabemos o que querem dizer. Pois que revelam conflitos e tensões pelos quais todos nós passamos nesse momento, tempos que servem de cenário para a lógica implacável do social afetado pela ação política. Não à toa, Salles liga esses documentários à conotação dessa ordem.

Há uma frase atribuída a Miguel de Cervantes que serve de exemplo para o dilema suscitado aqui sobre esta ação política: quem perde seus bens perde muito; quem perde um amigo perde mais; mas quem perde a coragem perde tudo. Diante dos reveses de nosso tempo, tomar coragem é um ato de resistir contra as correntes que lhe prendem pela força da pressão do social sobre o indivíduo. Tomar a decisão de pronunciar-se através de uma narrativa individual, expondo-a do privado ao público, é sem dúvida, uma ação que envolve uma boa dose de coragem. Nem todos se conseguem tomar impulso de resolução de seus problemas, menos ainda aceitam a exposição perante o social de sua imagem. Alguns até se lançam na aventura de se mostrarem quando a exposição implica uma rede de sociabilidade diferenciada, ou seja, mais familiar, mais amigável. De certa forma há uma compreensão do significado de público, para estas pessoas. Elas sabem o que significa a exposição restrita a poucas pessoas ou a pessoas que participem de circuitos pequenos. Assim como sabem também o significado de se mostrarem em

âmbito particular em telas que são de origem pública, como as dos grandes cinemas e as da Internet. Portanto, quando dizemos que o ato de se encorajar à narratividade particular no documentário envolve sempre um ato político, isso se explica pelo contexto que os indivíduos vivem. Em certos lugares e a certo tempo, a afirmação da privacidade nem sempre é bem vista ou recebida. Na época da ditadura militar brasileira, havia muito menor liberdade individual para que atos de origem íntima fosse tomar lugar no público. Até por já termos lembrado dos filmes documentários sobre as ditaduras argentina e chilena, nos parece também inexistir dúvida de que essa onda de realizadores de si nasce e cresce no momento em que a sociedade passa por turbulências no trato político. Em nível nacional, esses momentos iniciam quando no Brasil, havia sido praticamente extintas as políticas de fomento para o cinema - período do governo Collor. Reverberando o que acontecera a parte da América Latina, o País passou a produzir filmes de procura de seu passado recente, quando a ditadura silenciara milhares de pessoas, impondo-lhes a condição de obséquio como aceite de um pacto com a própria vida. Calar-se diante do que se vira, era o desejo da máquina da ditadura. O indivíduo calado carregava a marca da distinção militar implicitamente nele, como patente obrigatória. Cale-se, cumpra-se! Nesse período, era natural, não era possível fazer filmes dessa natureza, tampouco comunicar-se com liberdade. Cada opinião, cada gesto, cada escolha, passavam por supervisão dos donos da política no Brasil e na América Latina. Isso fica claro na produção documental das décadas de ditadura no Continente.

Sabe-se por evidências - número de filmes sobre a temática – que também por volta dos anos 1990 na Argentina, levado por uma série de circunstâncias motivadas pela política, passou a se desenvolver uma série de narrativas de si que ecoou tanto na literatura, como no teatro, como no audiovisual. Em especial, os filmes documentários falavam, interpretavam e recriavam um passado traumático relativamente recente, quando a ditadura argentina interferiu diretamente na memória social. Foram justamente os indivíduos que sofreram a pressão direta desse tempo, ou mesmos seus filhos indiretamente, que dispararam essa leva de produtos fílmicos de ordem individual.

Em âmbito brasileiro deu-se o mesmo fenômeno – os realizadores passam a se expressar no documentário em primeira pessoa quando havia uma motivação política que carregava os tempos em que os militares dominavam o poder

-, ainda que em menor número. Entretanto, o caráter militante argentino não se reproduz aqui, onde são sentidas outras formas de abordagem, um pouco mais distantes da reconstrução da memória coletiva, mas mais próxima do pessoal. O que isso pode estar nos dizendo? Apesar de em conjunto a América Latina ter vivido um período em que as ditaduras tornaram-se relativamente explicadas, pelas ameaça do crescimento do exemplar Cuba nos anos 1960, e a consequente intervenção norte americana para que o fenômeno cubano não crescesse, não havia exatamente uma unidade política que nos permitisse compreender como se daria a sucessão a este processo. Porém, nos parece que o Brasil acordou tardiamente para a possibilidade de expressão através do documentário. Quase todas as implicações pós período traumático foram sentidos em outros países, antes do Brasil. Não se sabe o que motivou essa delonga, mas suspeitamos que fatores como o nível de expansão dos meios educacionais – como a escola, como direito de todos, por exemplo, podem ter influenciado na demora de reconhecimento das ferramentas audiovisuais. O programa brasileiro de desenvolvimento da educação, pressupondo valores como, a universalidade, estatalidade, gratuidade, laicidade etc., demorou mais a dar frutos que em países como Chile e Argentina, por exemplo. Com a entrada dos conteúdos filosóficos marxianos a partir dos anos 1960, muito do que se discutia na sociologia repercutia no campo das artes. Talvez, por este motivo, se considere que a voz do documentário brasileiro desse período tenha forte influência das ideias socialistas.

Olhando assim, podemos inferir que o teor político de documentários feitos em terra brasileira, embora não tenham relação imediata com os documentários argentinos e também chilenos, pode ser interpretado como inerente ao tempo em que tais documentários se acomodam no horizonte dos filmes contemporâneos latino americanos, quando as formas de expressão da subjetividade começam a ocupar o primeiro plano em festivais e mostras do gênero nos países e no reconhecimento de interesse por parte de um público, cada vez maior.

Dentro deste trabalho de argumentação este é o segundo dado comum aos documentários autobiográficos. Além de brotarem das perdas, têm conotação que evocam um gesto de ordem **política** (grifo nosso) por parte dos realizadores de si. Fazer um filme assim pressupõe um vazio, de onde emerge a atitude política de

reinvenção do real a partir de si, de suas próprias memórias. Ao contá-las, se recria não somente a sua própria história, como também a memória social de um tempo.

Todavia, para que haja a consecução desta atitude, os cineastas de si elaboram táticas e estratégias, conceituando o que desenvolve Michel de Certeau (2012).

No caso do cinema de si, poderíamos interpretar as táticas, assim como estilos de abordagem de escrita (roteiro) ou imagem, que se referem a modos de empregar algo que se conhece em uma ação dentro do campo onde circulam os bens culturais. Salles, Costa e Escobar, certamente se amparam nas táticas de reinvenção do real para construírem seus filmes. Os documentaristas que registram a si mesmos usam rituais recorrentes para essa abordagem do singular. Este é o nosso terceiro ponto de encontro, comum aos documentários analisados: eles se reelaboram das perdas pela ação política, utilizando de pequenas táticas **rituais** para narrar suas histórias, a fim de encontrar um público disposto a assistir algo que, em princípio, tem motivação individual, mas que precisa tornar-se público.

Como técnicas rituais de si, eles partem de uma perda, uma supressão, uma crise que lhes impede de ir adiante, por isso, retornam a si e ao passado. Ao analisar o contexto social em que se produziram essas narrativas e as relações dialógicas entre narrador e recepção, percebemos que uma das principais táticas de aproximação entre esses pólos é demandado por uma dimensão ritualizada da narrativa.

Esses rituais, ainda pouco conhecidos e estudados, se falarmos no âmbito do documentário aqui analisado, partem de uma ideia incorporada pelos documentaristas, que não estavam exatamente cristalizadas e claras dentro de uma tradição documental, mas que haviam sido precedidas certamente pelos roteiros que indicavam o que fazer e como fazer certos movimentos dentro do social, desde a pedra, o pergaminho, a literatura e o cinema. Esses roteiros que no real sustentam toda a vida, acordar, levantar, lavar-se, trabalhar etc., a um tempo distante passaram a ser chamados de sagrados, sem os quais o indivíduo desrespeitava o social e excluía-se dele. O conhecimento performático desses rituais sempre fez parte das culturas, desde a mais longínqua. “Manter os *scripts* intactos garantia a eficácia dos ritos; abandonar os *scripts* colocava em perigo a continuidade cultural do grupo”, diz Richard Schechner (2013, p. 52). Que adiante, contextualiza e complementa: “em

outras palavras, na performance ritual paleolítica, assim como hoje, o fazer é mais uma manifestação do que uma representação”.

Em muitos momentos desse trabalho falamos de ritos e práticas comuns aos documentaristas que narram suas próprias histórias. De fato, os filmes de si carregam algo de ritual mesmo, na medida em que ele, em busca de legitimidade, para tornar a história o mais próxima possível de sua vida, obedece a ritos de retorno à casa ou à família. Essa forma de narrar ritualizando aparece em muitos dos filmes, e apoia-se em códigos frequentes. Não se tornaram modelares a ponto de dizermos que sejam previsíveis, mas tendem a sê-lo. Senão vejamos: o protagonista do filme é o sujeito que dirige e conta a história. Não importa quantos outros personagens surgirão em interação com ele, se o mordomo, a mãe, o pai ou um animal. A busca por uma interação que atraia o espectador para dentro da história sempre parte de um fato desfavorável e verossímil ocorrido ao protagonista. O público precisa acreditar que algo lhe foi imputado e julga ser injusto, e por isso, merecedor de uma investigação.

Esse ponto de partida, que a história de ficção chama de conflito, é a origem da dificuldade que todo herói tem e que precisa superar. Identificamos como a “perda”, o ponto desfavorável, mas certamente pode haver outros pontos. A perda ou a dificuldade se arrasta até o seu ponto de chegada, próximo do fim do filme. A perda afeta sobremaneira a realização pessoal do sujeito que dirige o filme. Ela o impede de ser feliz. O público entende que a superação dela, ampara o realizador do sofrimento.

O rito de passagem é sem dúvida, reparar esse problema que lhe causou conflito, não importando se realmente conseguirá. O filme se desenvolve em torno dessa busca (daí porque Bernadet chama esses filmes como filme de busca).

Nos exemplos analisados, nos filmes de si aqui comentados, o rito analisado é o **rito de retorno** (grifo nosso), que é aqui é tomado como instância disparadora de uma qualidade ritual – mas não menos racional, o que contraria, em certo modo, os que defendem que os ritos são traços apenas de culturas 'pré lógicas', que busca neste ato simbolizar a superação de uma fatalidade. Este traço, como já dissemos é comum aos filmes comentados aqui, mas também a muitos outros com tais propriedades subjetivas em nível nacional. São traços comuns que ligam indivíduos aparentemente distantes em suas trajetórias pessoais e

profissionais, que se utilizam de narrativas e discursos em que se percebe seus efeitos como sendo um fim último: o de cumprir um rito de passagem entre o passado e o presente. Assim como também analisamos, se os ritos de cada um influem na separação destes indivíduos ou grupos de um estatuto para lhes transpor a um outro. E também, quais ritos são tidos como moeda comum entre os sujeitos, bem como, os quais representam a iniciação, a maturidade, a morte, o luto, assim por diante. Ou também se acumulam ritos, uns aos outros, como, por exemplo, no lugar ritual do corpo e da performance, com suas táticas de aproximação e distanciamento, o rito de isolamento social, afastamento das coisas mundanas, o rito do renascimento, seja no retorno pra casa, ou para a família, ou para um grupo social ou instituição outra.

Isso porque, pensando dessa forma, nas possibilidades de apropriações de tal ferramenta conceitual de análise fílmica, se tornou viável expor componentes simbólicos contidos nestes documentários que possibilitem ver em que e como os ritos (mais do que a exprimem ou a significam) podem operar uma transformação em quem os pratica. Pois que, na medida em que esses ritos promovem a prática e o uso de componentes simbólicos no corpo através do recurso das dramatizações, os filmes tornem-se não apenas o registro do rito, mas o próprio rito de seus autores.

Os usos que se faz do vazio que esta perda traz ao indivíduo podem mudar de um a outro documentarista. Do mesmo modo podem mudar os contextos de uso das táticas. O repertório cultural ocupa lugar seminal nas táticas de abordagem desses bens. O que se faz com a perda? Se faz filme a partir dela.

Porém, quando os dramas pessoais, os fatos que tocam a vida de cada um ou de muitos, chega a virar filme, passam a ser, não mais da ordem do real, mas da ordem da recriação. Salles concorda inteiramente com este argumento e considera não ser possível produzir fatos reais dentro do meio cinematográfico, mediado por documentaristas. Todo fato é contado por alguém. Esse pressuposto é perfeitamente enquadrado em nossa reflexão pois que concordamos que a mediação o transforma em algo de natureza e domínio diversos. O que nos parece consensual é que em muitos desses filmes ocorre a ritualização a partir do retorno.

A voz muda, fica mais lenta e pausada, as imagens se desterritorializam (GUATTARI, 2013) do presente e passam a andar lentas no passado, as cores esmaecem, a luz escurece, o som passa a não ter som de presente. O vazio do

presente visita a casa antiga, onde tudo está cheio de memória. Muitas vezes, a ausência de som nos desperta mais ainda a atenção para a imagem da casa. O sujeito que a visita vem prestar reverência, agradecer-lhe pela vida nela vivida ou nela encenada.

O tempo morre e modifica todas as referências. Na casa ninguém fala, pois o passado só fala se estiver no presente. As imagens do passado podem ser visitadas por nós, mas quando as visitamos, somos nós que estamos mortos, desejando voltar à vida. Em analogia, na antropologia, diz Johannes Fabian, “o passado etnográfico é o presente do discurso antropológico, na medida em que está prestes a se tornar futuro” (FABIAN, 2013, p. 119).

A casa (o passado) é, portanto, a o rito de exumação das histórias de alguém, é o lugar conhecido sobre as coisas, é o desejo de que não se remova mais a terra e tudo volte à normalidade no presente e no social. Que os dramas sejam enterrados na casa, virem túmulos e que a casa se torne templo inabitado. Na casa cemitério, não há felicidade, senão para o arqueólogo. Como nestas histórias não há preocupação com o futuro, apenas com passado e presente, não há qualquer garantia de que a terra não será novamente removida.

As coisas inanimadas que se figuram como constantes e imutáveis na velha casa tendem a virar totens, símbolos impossíveis de deixar de representarem um tempo, uma celebração. Uma casa grande como a de Salles⁹², onde viveu e habitou um homem tão culto como Santiago, não vê nem ouve o presente. Ela vive de seu passado, das coisas que moraram nela, das plantas que nela cresceram, dos filmes caseiros que nela existiram. A casa de Elena é uma casa que causa medo. É uma visita que desmonta esse medo. Por isso, o rito de retorno à casa, faz reviver o seu personagem. A casa exerce a função simbólica e sagrada de túmulo e útero. Pouco símbolos carregam a representação múltipla de fenômenos como o rito de retorno.

O retorno à casa ou à família é, portanto, uma prática extremamente comum, que liga os rituais de indivíduos aparentemente distantes – os documentaristas. A casa ou a família são parte de um imaginário de um tempo vivido, retrospectivo, geralmente abundante de possibilidades, mas que, em função

⁹² A casa onde morou a família de João Moreira Salles é chamada de Casa Walther Moreira Salles, onde hoje funciona a sede do Instituto Moreira Salles, no bairro da Gávea, Rio de Janeiro.

da crise do presente, transforma-se em culto da felicidade vivida. Restabelecer contato com esse espaço feliz é um símbolo ritual que ajuda a fortalecer a ideia de que uma felicidade pode ser possível. Lembramos que os sujeitos retornam à casa por melancolia da perda individual. Como já inferimos o retorno é uma tática, um elemento que devolve o presente e refazem-no em sentido. O retorno à casa é um luto cobrando que seja vivido. É um presente que continuava em dívida.

Talvez por isso é tão importante ao documentarista de si retornar à casa ou à família. É a partir dela que ele se revigora de uma crise, quase intransponível, disparada pela perda. No retorno, a estética opera, a câmera desacelera, representando a morte. Quando a mesma câmera sai da casa de memórias, o filme adquire maior mobilidade, celebrando o movimento da vida. O mesmo se dá com o ritual de retorno à família, locus de acolhimento e proteção. Desde a Odisseia de Homero que esse mito do retorno nutre as histórias cujos conteúdos exploram o sentido mitológico temporal. “Dar um passo atrás, para, enfim, dar dois para a frente”, “ir ao fundo do poço para depois subir”, são ideias em forma de parábolas que se amparam no mito que se supera. Tratado com certo desdém por Aristóteles em seu livro *Poética*, algo de referente no tocante à retórica clássica, o caso do retorno de Ulisses está relacionado à solidão, ao desamparo, e por fim, à salvação:

Um homem afastado de sua pátria pelo espaço de longos anos e vigiado de perto por Poseidon acaba por se encontrar sozinho; sucede, além disso, que em sua casa os bens vão sendo consumidos por pretendentes que ainda por cima armam ciladas ao filho deste herói; depois de açoitado por muitas tempestades, ele regressa ao lar, dá-se a conhecer a algumas pessoas, ataca e mata os adversários e assim consegue salvar-se. Eis o essencial do assunto. Tudo o mais são episódios.

Essa concepção de ritual de renascimento coincide com a de Victor Turner, de quem falaremos adiante, porquanto o pensa como “locus da produção de alternativas ideológicas voltadas para a manutenção ou alteração do status quo” (SCHRITZMEYER, 2012, p. 135), diz Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer em “Jogo, ritual e teatro”.

Some-se a isso, os sujeitos utilizam-se de táticas de aproximação da narrativa com a audiência e com um público específico, já que em geral não visam grandes públicos. Um dos rituais utilizados como tática é esse do retorno à casa ou à família. Ao abrirem suas histórias, se reelaboram através de elementos do ritual do retorno, uma unidade ritual originária. O sentido de entrada, volta às origens, não é

uma recusa ao presente, mas um código ritual, fortemente simbólico e funcional. Simboliza um livramento da perda pela recuperação da instância *mater*.

É visto aqui como um rito necessário, um fenômeno primário, semelhante ao renascimento, que Canevacci (1994, p. 43) vê como sendo um rito “por sua capacidade de restaurar os equilíbrios abalados pelas crises 'temporais'. Retornar à casa é assumir uma sucessão temporal em que o imediato já não dá mais conta de resolver questões do futuro. Por isso, “consegue produzir uma nova e original síntese entre vida cotidiana e eterno retorno, entre sagrado e profano”.

Segundo o autor, o rito pode ser explicado como:

“O conjunto daqueles esquemas que estruturam e organizam o 'modo' de desenvolver certas atividades coletivas do ponto de vista simbólico do sentimento e da imaginação, (que) caracteriza todos os elementos de uma cultura prática, desde os materiais (tecnológicos e mágicos) até os sociais e pessoais (institucionais, interindividuais, internalizados)” (CANEVACCI, op. cit., p. 39).

Mais importante são os desdobramentos que se seguem à tentativa de especular sobre o ritual de retorno. Canevacci (1994) mistura componentes do sagrado e do profano para dar conta da explicação. O culto é o sagrado e o profano é o cerimonial. Voltar pra casa tanto tem o efeito de sagração de um passado que lhe serve de estrutura, como um ato cerimonial de despedida dele para um segundo retorno, agora ao presente, quando, enfim, encontrará a “manutenção do equilíbrio social (coesão, solidariedade) e de mecanismos de segurança, coletivo e individual” (CANEVACCI, op. cit., p. 40)

Todas essas ações rituais viram narrativas e estas são performatizadas pela linguagem corporal. Este é mais um dado vital para a tese: os rituais geram **performances** (grifo nosso) na experiência social, quando tradição, memória e passado se ressignificam no presente. A performatividade dos sujeitos muda o caráter do documentário, pois o colocam em um patamar que os aproxima muito mais das autoficções, como já dissemos, do que os documentários que insistem na experiência de um real impossível, no *aqui-agora*. O enfoque do real em que rituais da vida prática, em interação com os entes que o rodeiam, é exposto e sempre está presente, fazendo-se ato comum aos documentários em primeira pessoa. A “metáfora do drama”, como diz Alice Vilela em *Antropologia e Performance*, a pensar a vida social através da performatividade cultural suscitada pelos sujeitos que vivem

um tempo e lugar, pode ser tomado aqui como um elemento que se estabelece como ponto central nos filmes vistos por dentro, onde “a narrativa é vista como um evento social que envolve experiência, subjetividade e expressões artísticas” (VILELA, 2013, p. 252)

A questão aqui envolvida também se expressa em uma distensão de tempo da experiência fílmica, um estiramento do tempo natural do personagem onde a realidade se opera. Parece haver um fenômeno que atrai para dentro do tempo do filme, o tempo da recepção, “o tempo e o espaço do contador encontram-se com o tempo e o espaço da audiência” (VILELA, op. cit., p. 252). Ao mostrar a casa, entramos nela com o personagem. Ao recordarmos memórias íntimas, que não são nossas, absorvemos o tempo dado pelo filme.

No ensaio texto “Rituais de devoção”, Celso Viana Bezerra de Menezes nos chama a atenção para o texto clássico de Mary Douglas, intitulado *Pureza e perigo*, no qual adiantava o que Victor Turner viria a dizer anos mais tarde:

Assim, o ritual focaliza a atenção por enquadramento; ele anima a memória e liga o presente com o passado relevante. Em tudo isto, ajuda a percepção (...) o ritual pode vir primeiro formulando a experiência. Pode permitir o conhecimento de algo que, de outra maneira, não seria conhecido. Não exterioriza simplesmente a experiência, trazendo-a para a luz do dia, mas modifica a experiência, expressando-a. Isto é verdadeiro para a linguagem. Podem existir pensamentos que nunca foram traduzidos em palavras. Uma vez que as palavras são formuladas, o pensamento muda e é limitado pelas próprias palavras selecionadas. Assim, o discurso criou alguma coisa, um pensamento o qual podia não ser o mesmo (MENEZES, 2013, p. 243).

Mas voltando à questão central do ritual, por que será que os documentaristas de si, especialmente os citados no decorrer de nossa análise, apreciam tanto esse retorno à casa ou à família?

A casa significa um altar simbólico que deve ser minuciosamente preparado para receber a cerimônia do rito de passagem de um estado a outro. Neste local venerado há sempre alguém que, feito um sacerdote, decreta o início do cerimonial do rito. Este alguém deve ser conhecedor dos ritos e, portanto, extremamente identificado com eles. Em geral, nos filmes, no rito de retorno à casa, o próprio documentarista conduz o espectador pelas mãos, o chama para entrar, dá permissão para percorrê-la. O chamado se dá pela voz, normalmente mansa, cálida, como se estivesse em uma respiração mínima, como em um sopro necessário de vida, mas de vida em processo de sofrimento, de angústia, de dor. A fala é menos voz, mais sussurro. Constantemente, se ouve o sopro do ar, o pregar e despregar

dos lábios, o mover da língua, a sanfona da respiração. Em certos momentos, entra a trilha sonora, normalmente ocupando segundo plano, também baixinha, como em respeito à voz.

Geralmente, esse rito fílmico é precedido pelo som mais silencioso. Esse silêncio intencional anuncia que, é claro, em algum momento mais adiante, se as coisas melhorarem para o personagem, o som vai subir. Em *Santiago*, o filme emudece enquanto a tela escurece. Em *Elena*, o som de uma das maiores cidades do mundo (Nova Iorque), vira som em segundo plano. Não há mais o burburinho das ruas cheias de pessoas andando a passos largos. Em *Os dias com ele*, o som diegético da casa é quem instaura o rito. A TV, a esteira, o gato, tudo passa virar código ritual. Em todos eles, o tom lastimoso da voz se arrasta por quase todo o filme. Só é interrompido por trechos de filmes e por músicas, sempre resumidas a trechos curtos em intervalos distantes.

Desde os antigos o som é extremamente importante no ritual. Não se pode imaginar, sem se dar protagonismo ao som, por isso é importante “não perder o tom”, não desobedecer o rito, pois o rito beira o drama, que beira o teatro. E o teatro precisa ser verossímil, ser atraente, convencer os olhos e os ouvidos, envolver a plateia. Obedecemos ao ritual como um pacto com o teatro. Entramos no filme por aceitarmos as condições que nos são trazidas pelo rito. Ficamos silentes na sala escura por conta do rito de ouvirmos e vermos sem que haja maiores manifestações. Do mesmo modo como quando chegamos pela primeira vez em um santuário, primeiro olhamos as condições internas para nos comunicarmos e, em geral, falamos muito baixo, pelo respeito àquele ritual silente, o filme também respeita essa lógica ritualizada de acalmar o som no espaço do sagrado.

Dito isto, sempre se percebe que, naturalmente, a casa é sempre um personagem, ainda que não apareça no de forma direta no filme. Muitas vezes, em vez dela, aparece a família na casa, em que ambas se tornam a representação do *locus* do retorno do documentarista.

Some-se a isto o fato de que nos filmes em primeira pessoa, quase invariavelmente o próprio cineasta se obriga a literalmente aparecer, estar presente à frente das lentes, muitas vezes expondo ao espectador os processos materiais internos pelos quais o filme passa – como mostrar a equipe e os equipamentos ou mesmo permitir-se filmar dirigindo ou, quando muito, realmente ocupa a tela com

seu próprio corpo, não apenas sua voz-, ou mesmo conduzindo seu objetivo de criar mensagens que obtenham efeito de discurso. A entrada desse indivíduo em cena pode ser percebida de formas variadas, sendo algumas vezes de modo aberto e concreto e em outras vezes, dissimulando sua participação. Em casos como o do ritual de retorno à casa, nota-se que, mesmo que o sujeito cineasta não apareça como imagem em cena, é dele o olho que escolhe o que captar nela. Se a casa é sua história, o retorno à ela é seu. O olho do espectador vê o que lhe foi dado para ser visto. A antropóloga e cineasta Claudine de France, também teórica da imagem documental, mostra-se consciente dessa interferência velada, quando reconhece que: “A determinação de ângulos e enquadramentos que lhe são associados é relativamente independente dos eventuais pontos de vista de outros observadores, além do cineasta, poderiam adotar sobre o processo” (FRANCE, 1998, p. 103). Completamos, que nos filmes de metodologia objetiva, em geral a participação do cineasta é mais omissa que nos de ordem subjetiva. Nestes últimos, em que se encontra sublinhada a ritualidade do cineasta no retorno à sua casa, intuímos que, simbolicamente, a casa é o seu próprio corpo, e portanto, ela se ritualiza pelos laços que foram criados entre o homem e o espaço de convivência de um grupo social. A casa vira um memorial, objeto de culto, em que o agente da ação precisa voltar-se a fim de que algo na sua vida vindoura se transforme. A casa é um rio que lava a alma do cineasta, levando embora o que nele incomoda, trazendo para ele um sopro renovado de crença em uma transmutação pessoal. Ela exerce o poder de um totem que se oferece a ser tocado, visto, numa posição de adoração genuflexa. Talvez, devido a isso, pode ser percebida como incontornável.

Em face do apresentado, observamos que a performance ritual nos filmes em primeira pessoa visam, de forma mais objetiva, criar empatia com a audiência, por isso recorrem a situações particulares e íntimas que parecem demonstrar que o cineasta está abrindo seu álbum de memórias. Mas, ao abri-lo, ele o faz pela página da tragédia da perda. O tema mais importante que o faz travar empatia com os olhos de quem observa é o aspecto perda. De France nos desperta para o fato de o rito ser feito para que seja visto, consumido: “Também podemos dizer que, embora aludindo a um mito que é a sua face abstrata, invisível, o rito se esgota no concreto de um comportamento técnico inteiramente acessível à descrição cinematográfica” (FRANCE, op. cit., p. 95). O que ela quer nos dizer é que não faria o menor sentido o

rito ser interno ou interior, não exteriorizável, para o cineasta, visto que a prática da imagem e do som se completa no olhar e nos ouvidos de quem o vê e ouve. “As técnicas rituais devem ser vistas e/ou ouvidas por um observador real ou fictício a quem elas se destinam” (FRANCE, 1998, p. 95). Nesse sentido, podemos entender que o ritual se destina a ser mostrado, apresentado, sem este fim comum não faria o papel de passagem de um estado a outro. O documentarista é o agente executor do rito, o filme é o instrumento, o meio pelo qual é executado e o público que o assiste é o objeto, aquele que atende ao desejo do rito. Dessa forma se completa a relação de apresentação do ritual. Filmes que não são mostrados interdita o rito, quebram o processo. Assim como, filmes que modificam o rito, a ponto de fazerem-no perder a ligação seus agentes executores, tendem a criar uma espécie de contra-rito, como diz De France. Esse movimento contrário pode ser “lido” como uma quebra de acordo entre o ritual e o olhar do observador.

Há situações de campo em que o rito se manifesta a favor de sua visibilidade para a câmera, sendo isto algo favorável para o filme. Todavia, ao manipulá-lo na montagem do filme, o rito é interrompido por fatores externos, como a adição de estímulos visuais e sonoros que não fazem parte da ritualização original. Como a representação encenada encontra-se com um elemento ritual, é muito comum que esta sofra interferência do cineasta, tornando-a exacerbada e acabe, por fim, deturpando o próprio conceito ritual que lhe cabe. Muitas vezes, o sujeito, tanto o pesquisador, o etnólogo ou o documentarista comete excessos na representação. Quando isto ocorre, o esse domínio do simbólico contido no rito, pode perder o sentido. Quando a arte e o desejo do artista suplantam o rito, perde o filme, perde a representação e perde-se o fio de real da natureza do objeto que se representa.

Nós, documentaristas, muitas vezes, não nos importamos com o quanto utilizamos de representação “estrangeira” para falar de povos os quais nem sempre temos maior conhecimento. O excesso, a exacerbção, a invenção demasiada, pode retirar o traço positivo do rito, que é o embate entre sagrado e profano, o culto e a cerimônia. Um exemplo citado na história do *Cinema Verité* de Rouch marca decisivamente a questão do real e da representação. Quem o cita é Jean-Claude Carrière em *A linguagem secreta do cinema*. Diz que etnólogo cineasta faz um filme sobre a caça ao hipopótamo em um aldeia próxima ao rio Níger. Entre as imagens da caçada, captou músicos aldeões tocando sons típicos da região, introduzindo-os

no filme. No momento de maior tensão da caçada surgem aqueles sons externos em forma de trilha (código tão tribal quanto cinematográfico) com os quais todos se identificam. É um som conhecido de todos (menos do hipopótamo), uma trilha que faz parte da cultura local. Porém, apesar do filme ter a mais ampla aprovação entre os presentes, “já quase de madrugada, um ou dois deles acrescentaram um comentário aos calorosos elogios que faziam a Rouch: a música estava errada, bastante errada” (CARRIÈRE, 2006, p.53). Na ótica dos observadores, embora a música representasse a cultura do local, era inapropriada para ser tocada no momento da caçada: Mas se tocássemos assim, durante a caçada, os hipopótamos fugiriam bem depressa” (CARRIÈRE, op. cit. p.53). Para Rouch e seu conhecimento do aparato e das possibilidades ficcionais do real, a música caberia muito bem ali, para causar um certo clima de tensão no momento em que os caçadores estão chegando próximo dos animais. Ele seguia os códigos da representação ficcional, em que o uso de acentos sonoros pode favorecer que espectadores sintam maior afinidade com o que está sendo visto. Para isso, ele se utiliza de códigos internos da linguagem cinematográfica que justificam a colocação da trilha. “Todo tipo de música estranha invade sorratamente imagens que acreditamos reais”. Este exemplo é perfeito para ilustrar tal questão. O documentário objetivo evoca sempre os códigos da representação para esconder a interferência do documentarista em cena. O modo autobiográfico, ao contrário, advoga a representação para evidenciar a presença do sujeito que filma em cena.

O que dissemos é que em qualquer das situações sempre há o acompanhamento da ficção, porém importa muito entender-se que proporção de representação ficcional encaixa no real, vice-versa. Este é um potencial sobre o qual nossos olhos e ouvidos foram levados a esperar nos filmes, sejam de ficção ou não. O condicionamento dos sentidos foi dado pelos próprios filmes, que nos forçaram a ver, conforme uma ordem realista hipnótica que nos prende os olhos, ouvidos e a mente à tela. Nós sempre aguardamos a entrada da ficção, desde que esta nos convença de que estamos vendo algo crível como o real. Some-se a este argumento o fato de que, feito as experiências de encontro entre etnografias e realizações fílmicas, existem uma automodelagem ficcional, que é inerente aos dois campos. O que isso quer dizer? É que, como já defendemos em outros momentos nesta tese, tanto na tradição objetiva, como no traço subjetivado no documentário, os

personagens são sempre uma construção. Pensar que podemos dar conta de retratarmos alguém, uma cultura ou a si mesmo,

Num mundo com demasiadas vozes falando ao mesmo tempo, um mundo onde o sincretismo e a invenção paródica estão se tornando a regra, e não a exceção, um mundo urbano e multinacional, de transitoriedade institucional – onde roupas americanas feitas na Coreia são usadas por jovens na Rússia, onde as “raízes” de cada um são em algum grau cortadas-, num tal mundo torna-se cada vez mais difícil atribuir identidade humana e significado a uma “cultura ou “linguagem” coerentes (ANTELO, 2014, p. 95).

O território e o tempo onde circula o sujeito que documenta, lhe dão provas de o quanto o real toca a ficção e esta é tocada pelo real. Por isso, se exclui dessa experiência a palavra “pureza”, visto que, do contato com o real, a experiência sempre se transfigura nela, ao ser mediada pela razão. Como na experiência do despertar do sonho dogmático da razão pura de Kant, o conhecimento verdadeiro se dá não apenas na experiência, mas da experiência. E, desta ordem processual e racional brota a linguagem e as expressões que a descrevem. Todavia, caímos na redução que a linguagem nos traz, um abismo de pedras definidas à beira da supressão da presença delas. Em qualquer dos caminhos, o que se percorre e o percorrido, é pela sua experiência que se levanta o caminhar. Porém o ato de narrar o caminho imprime o seu olhar, que não apenas vê e observa, mas pensa, interpreta, julga, critica, media a paisagem.

Qualquer retrato carrega limites e bordas, enquadra, ficciona. Não há uma posição em que o mundo histórico não sofra mediação, senão quando ele está sendo encenado, quando este mundo pode ser feito em torno de imagens. E também quando sabemos que ali na cena algo desse mundo existe. Ou seja, o real passa sempre pelas lentes e artifícios da ficção. “Contar verdades demais mina os compromissos da vida coletiva” (CLIFFORD, 2012, p. 103), diz James Clifford. Uma encenação pode passar a ser reconhecida como um ato legítimo de expressão pelo qual o indivíduo ou o grupo social transmite uma ideia ou conta uma história. Comolli (2008) levanta esta questão propondo seus desdobramentos, rumando para a inevitável representação no real:

As “realidades” não são apenas narrativas particulares aos grupos que as fabricam e as legitimam – a “realidade social”, a “realidade patronal” etc. Essas narrativas são também *mise-en-scènes*, verdadeiros rituais, em que os corpos e suas hierarquias, suas posturas, seus intervalos são

frequentemente definidos. O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações (COMOLLI, op. cit., p. 85).

O conceito de representação sugerido aqui está incrustado na ação documentária de quem torna-se objeto e sujeito ao mesmo tempo. Dessa forma, não haveria uma categorização desse personagem como sendo real ou ficcional, posto que a autorrepresentação adere à formulação “do devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’ e, assim, contribui para a invenção de seu povo” (COMOLLI, 2008, p. 21).

Salles diz que o filme de si “só funciona se o espectador acreditar na minha narração”. E como esta frase resume grande parte de nosso empreendimento. Toda narratividade do sujeito, não se torna legítima em si, porque está sendo narrada por quem viveu a história narrada. Mas sim porque o sujeito teve capacidade de introjetar sua história no imaginário ficcional onde vivem os públicos que lhe são alvo. Ele narra para quem o compreende. Ele não narra para si, mas outro(s). As imagens por si mesmas não são tudo, ou seja, não é possível pensar que qualquer filme de si em que haja imagens do sujeito que filma e é filmado, terá ou teria, o mesmo apelo de público, que os filmes analisados e comentados aqui. A força da narrativa em primeira pessoa depende de formas específicas de auto representação, que sejam capazes de tornar o personagem de si como legítimo postulante da atenção de uma plateia. Como lembrou Salles, há muitos filmes feitos apenas para cumprir um desejo narcísico, que não despertam interesse no público justamente por este motivo. Assim como há muitos filmes em primeira pessoa que não justificam o empreendimento e se prendem na grade de ferro da família, da empresa, da rua ou nos grupos em cuja dinâmica social não se permite ficcionar personagens em suas histórias.

Este é, portanto, o quarto ponto de nossa tese. Que sustenta ser o sujeito do documentário o criador de um personagem de si, baseado na **representação** e na ficção. Desse fato decorre a grande identificação entre público e personagem. Para transformar esse personagem em potência para a recepção (esta que precisa “comprar a ideia” do sujeito auto representado), os documentaristas utilizam-se de estruturas rituais e míticas, no intuito de aproximar os personagens reais de personagens do drama. Nele, o personagem se encontra mergulhado em uma crise

sem precedente, decorrente de uma situação de perda pessoal. O ambiente ficcional é o lugar escolhido pelo documentarista para que seu próprio personagem viva. Neste ambiente, os personagens são percebidos como indivíduos frágeis, fragilizados, em situação de desvantagem. Percebe-se uma certa comiseração desses sujeitos, uma situação de contradição sua expectativa e causa enternecimento no espectador. Esse é um aspecto importante que o leva a “comprar a ideia” de que a história a ser contada merece ser ouvida, pois que seu protagonista parte da existência de um penar, uma pena que lhe é causada em âmbito mais particular, individual. A habilidade do documentarista é a de tornar essa pena privada em pública.

Como a ficção do modelo clássico semeou a ideia de um conflito que dispara todas histórias narrativas, em cuja configuração esquemática se incorporam estruturas do mito e do rito, o olhar do senso comum naturalizou este modelo de tal forma que, mesmo depois de mais de cem anos de nascimento da estrutura ficcional no cinema, não são muitos espectadores que percebem que assistem sempre aos mesmos filmes. Essa estrutura oriunda de uma fórmula, que hoje é ensinada nas escolas de cinema. Tanto quanto precisa ser contraposta, pois que tornou-se hegemônica e controla toda uma indústria que controla os meios de produção, bem como a distribuição dos filmes de meio global.

Porém, nos filmes de si, ainda que o personagem criado tenha a imagem projetada como alguém que assuma as estruturas rituais (o retorno à casa e à família, a relação com os mitos, a representação) próprias do ambiente ficcional, ele se lança na narrativa reivindicando a legitimidade de narrador que narra sua própria história, e que, portanto, pressupõe sua existência como indivíduo “real”. O ritual, que em geral é previsível, amortece sua previsibilidade nos filmes para suscitar no espectador o desejo de estar participando de um momento de recepção de algo que não é tão somente narrativo (uma história no sentido clássico). O ritual aproxima o espectador, o faz sentir em seu corpo estados sentidos no corpo e na pele do sujeito realizador. A aproximação da experiência pessoal do realizador é dada através dos ritos, onde o espectador se permite participar da história, vendo-a por dentro, a partir da ótica do protagonista.

O artifício de ritualizar este personagem que retorna ao passado, que lembra a estrutura do mito, no entanto, não fica escondido por detrás do aparato e

da estética do filme. Ao contrário, embora se ficcione, a corrente dos filmes de si não consagra a atuação melodramática comum às telenovelas, por exemplo, nem se baseia na necessidade de criar arcos dramáticos complexos e articulados, como manda o roteiro de ficção. Tampouco confunde-se com as fórmulas preestabelecidas da ficção hollywoodiana, cuja constituição pertence ao que se compreende como cultura de massa, baseada nas relações de consumo de produtos da cultura, sobretudo, a moderna. Observando por este filtro que elege o melodrama como gênero representante da cultura de massa, em “a alma do cinema”, Edgar Morin⁹³ afirma que o cinema “é um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador” (MORIN, 1983, p. 161)

Os personagens que se cria nestes filmes autobiográficos possuem aspecto demasiadamente humano, de uma humanidade que já não é fácil de encontrar fora da realidade. Aspectos estes que se desviam daquele personagem comum à ficção, capaz de “entrar em outro corpo, distanciar-se de si próprio, transcender-se, transformar-se imaginariamente em outro” (COSTA, 2002, p. 27)⁹⁴, como ressalta Cristina Costa. Este aspecto humanizado confere aos personagens um ar de credibilidade junto à recepção, de que são críveis perante aos espectadores, fazem parte de uma realidade na qual se pode acreditar.

O que se percebe neste processo de representação e recriação dos personagens de si é que, se por um lado os documentaristas pretendem trabalhar o seu luto dentro do filme através de um retorno ao passado – à casa ou à família-, e, para isso, se reelaboram como personagens de um imaginário, por outro, são conscientes que estes personagens precisam passar a ideia ao espectador de que sejam reais, críveis, verossímeis, palpáveis. O que os dá a credibilidade é, portanto, a maneira como narram a si próprios.

A representação, sempre há, não é fácil escapar dela, aliás, instigo-nos a fugir dela e conseguir sair ileso, porém “dizer que um documentário é uma representação não significa apenas dizer que ele é uma construção discursiva e

⁹³ Edgar Morin em “a alma do cinema”, no livro *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

⁹⁴ Cristina Costa em *Ficção, comunicação e mídias*, coordenação Benjamin Abdala Junior, Isabel Maria M. Alexandre. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

subjetivamente estruturada – diferente, portanto, da própria realidade” segundo Luiz Augusto Rezende em *Microfísica do documentário* (REZENDE, 2013, p. 45). Isso quer dizer que nem a representação reproduz, tampouco é capaz de apresentar a realidade.

Esse dilema também toca as investidas da pesquisa de campo antropológica, tanto que, como dissemos, Geertz (2013) já nos assinalava que, no trabalho de campo do antropólogo há o risco da ficção, como traço comum às questões aqui levantadas quando admite que “de um modo que não é absolutamente fortuito, a relação entre um antropólogo e um informante repousa sobre um conjunto de ficções parciais que são mais ou menos percebidas” (GEERTZ, 2001, p. 40).

Todo filme é uma ficção, não por ser uma criação da imaginação, não por ser uma invenção, mas por ser um *fictio*, que além de significar invenção, significa também o ato de modelar, formar, criar. *Fictiones* que possuem, em relação àquilo que se convencionou chamar de real e realidade, relações diferenciais. Relações estas que são a matéria-prima de uma investigação sociológica sobre cinema em geral e sobre os filmes documentários, sociológicos e etnográficos, em particular, pois esses filmes dizem mais sobre as formas de se construir o mundo do que sobre este mundo propriamente dito. Nesta acepção, os filmes mais ficcionais são os documentários, os sociológicos, os antropológicos e os etnográficos, pois são filmes que escondem em seus próprios nomes os esquemas valorativos que presidem seus esquemas conceituais construtivos, os sistemas relacionais que constituem (2004, p. 45).

Indagações às duas áreas à parte, como se vê, tanto na pesquisa de campo antropológico (sobretudo, na etnografia) quanto na realização de filmes de si, a questão da representação se impõe a ser notada, como um dado incontornável, sobre o qual não se pode, nem o cineasta, nem o etnógrafo, desviar. Como tanto o campo etnográfico como a realização imagética se entrecruzam, consideramos nesse trabalho que os dois lados sofrem a mesma determinação de, tanto ouvir as vozes do campo, como compreender o que podem estar ficcionalizando dele. Essa analogia ilustra bem o quanto os dois campos de estudo se tocam em torno da ficcionalização de dados do real.

A antropologia e o teatro encontram-se no umbigo da etimologia, segundo Dawsey⁹⁵:

⁹⁵ John C. Dawsey é professor titular e livre-docente em antropologia social da Universidade de São Paulo (USP). Nas interfaces entre antropologia e teatro, procura explorar reconfigurações do campo da antropologia suscitadas pela obra de Walter Benjamin. Coordenador do Napedra e do

Ao produzirem conhecimento, a antropologia e o teatro provocam um deslocamento do lugar olhado das coisas. Suscitam estranhamento. Conduzem o ator, também pesquisador, a uma experiência de alteridade. Brincam com o perigo. A etimologia da palavra “teoria” é a mesma da palavra “teatro”, ou seja, “ato de ver”. O modo como a antropologia elabora suas teorias muito tem a ver com os saberes desenvolvidos nas artes cênicas: a fórmula que Lévi-Strauss descobre em Rousseau – “eu é um outro” –, que serve como princípio para a antropologia, tem afinidades marcantes com a experiência do ator (DAWSEY, 2013, p. 19).

Dado que este encontro conforme a interação entre os campos de estudo, Dawsey avança ao considerar que os antropólogos devem o reconhecimento sobre os papéis sociais ao teatro, pois que é na observação dos modos de vida e na construção de personagens que se apreende a imagem feita sobre *as personas*, o lugar e as coisas dele. “Como as artes cênicas exploramos dimensões dramáticas da vida social e os modos como dramas sociais se relacionam com dramas rituais e estéticos” (DAWSEY, op. cit., p. 19).

Nesse tocante podemos pensar também que, recebe-se à guisa de esclarecimento, o aporte decisivo para nossa tese as ideias de Victor Turner contidas em “Dramas, campos e metáforas”. Nesta obra, seminal para o estudo do ritual, este autor nos ensina a olhar para os símbolos que estão escondidos nos “processos sociais e culturais, religiosos, míticos, estéticos, políticos e até mesmo econômicos” (TURNER, 2008, p. 09). Coletar também mitos e rituais no campo antropológico constitui hoje uma maior compreensão dos dados de campo do que no período em que eram ignorados ou retirados da caderneta do pesquisador. Segundo Turner, não há como negar as formas simbólicas que se imprimem aos laços entre cultura, cognição e percepção. Já era tempo e mais que necessário entender que as palavras e as metáforas do campo, como símbolos multivocais, representam uma espécie de “sinal” pronunciado nos ritos vocalizados na observação. As metáforas, estas que denomina de “metáforas radicais” (ou arquétipos) têm a chance de tornarem-se um “mito autolegitimador” do sujeito ou do povo observado neste campo, sobre o qual muitas licenças encontram “permissão” para existir.

Tais figurações projetam o indivíduo ou povo a tornar-se tanto produto

como produtor das metáforas, tendo sido o mito o veículo que dispara tal similaridade. Ocorre também que os povos observados no campo em que Turner esteve eram capazes de produzir uma espécie de metáfora *corporal* (itálico meu) dada pelas interações. “Via pessoas interagindo e, dia após dia, via as consequências de suas interações. E esta forma era essencialmente dramática. Aqui, minha metáfora e meu modelo eram de uma forma estética humana, um produto da cultura e não da natureza (TURNER, op. cit., p. 27). Dessa forma, Turner parece expressar que a natureza subjacente à forma dramática de uma expressão individual ou de um povo diz respeito diretamente à ordem cultural destes. Entendo que os aspectos dramáticos criam uma importância assemelhada à própria linguagem, sendo que esta última não seria o suficiente capaz de ser compreendida como os primeiros. O uso do drama cotidiano é capaz de criar um campo próprio de simbolicidade, muito estudado pelas teorias do teatro e da performance.

Quando *Santiago* performatiza seu lado guardião da memória dos grandes homens da nobreza, às suas vistas, não lhe escapa o espaço onde o drama opera. Não o grande drama, o teatro, mas as miniações dramáticas, onde moram as histórias particulares, em que se joga menos luz. Do mesmo modo, em *Elena*, a dramatização e a performatividade que circulam em torno da água, lavando o passado triste da personagem e trazendo o novo, o presente desejado, sem amarras da memória, tanto a realizadora como sua mãe utilizam-se do dispositivo performativo – mulheres que passam pela câmera dentro d'água, para dramatizar a dor que as acomete. A partir desse banho nas águas, as coisas tornam-se mais claras para Costa e, literalmente, o filme encontra o seu fluxo de cura do luto da irmã. Em *Os dias com ele*, a filha vê no pai um personagem com o qual gostaria de ter tido contato mais constante durante a vida, lhe invoca o afeto que pouco dispôs. Mas o pai, incólume em sua crença intelectual, se recusa a performatizar para um filme que questiona. Esse é o seu filme, não o filme sobre mim...

Em qualquer desses encontros nos três filmes analisados, a vida está recheada de exemplos de conjunções em que a performatividade de seus personagens diz ou contradiz o real no filme. Sempre há estruturas dramáticas imbricadas no restos de real quebrados sobre a tábua rasa do cinema. Sabe-se pelas inúmeras teorias sobre o teatro que a natureza do drama encontra-se profundamente enraizada nas sociedades mais remotas, historicamente longínquas.

O drama tanto brota do indivíduo para o coletivo, como no sentido inverso. Quase em uníssono, ouve-se falar muito ainda hoje de povos que têm a natureza “dramática”, “corporal” ou performática. De gestos, movimento do corpo, postura, expressão facial, piscadas de olhos etc. De formas de comunicação que invocam o exagero na representação ao dizerem respeito de pessoas, coisas e situações. No palco social, os diálogos e ações ganham personagens que falam de uma forma inteiramente pertinente ao reconhecimento de outros do mesmo lugar, exata e justamente por usarem em suas retóricas o corpo, de forma, a transmitir pela pantomima cotidiana a representação do que acreditam ser real ou imaginado. Neste tocante, o dramaturgo e teórico do teatro Martin Esslin em *Uma anatomia do drama* traduz tais interações dessa forma:

(...) é que a arte – atividade, anseio humano ou instinto – que se corporifica no drama é tão profundamente emaranhada pela própria natureza humana, e em tal multiplicidade de inquietações humanas que é praticamente impossível traçar uma linha divisória precisa no ponto em que termina uma espécie de atividade mais geral e começa o drama propriamente dito (ESSLIN, 1978, p. 12).

Mas aqui nós não nos referimos apenas às sociedades tradicionais, como mencionado por Turner. Podemos ver o teor dramático em praticamente todas as partes, sobretudo, se falarmos da sociedade que produz os meios de comunicação de massa. Os dramas estão no programa de rádio, nas manchetes de jornais, nos meios comunicacionais ligados à Internet, e, sobretudo, na televisão e no cinema. Em suma, vemos as ações dramáticas em tudo o que é exposto pelos meios audiovisuais. Toda e qualquer peça audiovisual que envolva a ação de humanos carrega um pacote dramático.

O drama está também no sonho, este que, aliás, depende do drama. Na obra *A chave dos sonhos*, o pintor surrealista belga René Magritte afirmava, segundo nos diz John Berger (em *Modos de ver*), que existe mesmo um abismo entre o que se vê e o que se faz significar no que é visto. Ou seja, ele nos chama a atenção de que a natureza de nossa visão, associada às funções cerebrais de interpretação do que é visto, é extremamente afetada pelo que sabemos e/ou acreditamos. Berger lembra que na Idade Média, com a crença humana da existência do inferno, o fogo simbolizava um significante inteiramente ligado à ideia infernal de consumir nas

chamas o que leva tudo às cinzas. Estas imagens chegam antes das palavras e mesmo antes do diálogo sobre o que significa isto ou aquilo para os outros. Mas, naturalmente se intui que na interação com outros indivíduos, a ideia antes pertencente à mente de um vai se cristalizando até tornar-se coletiva.

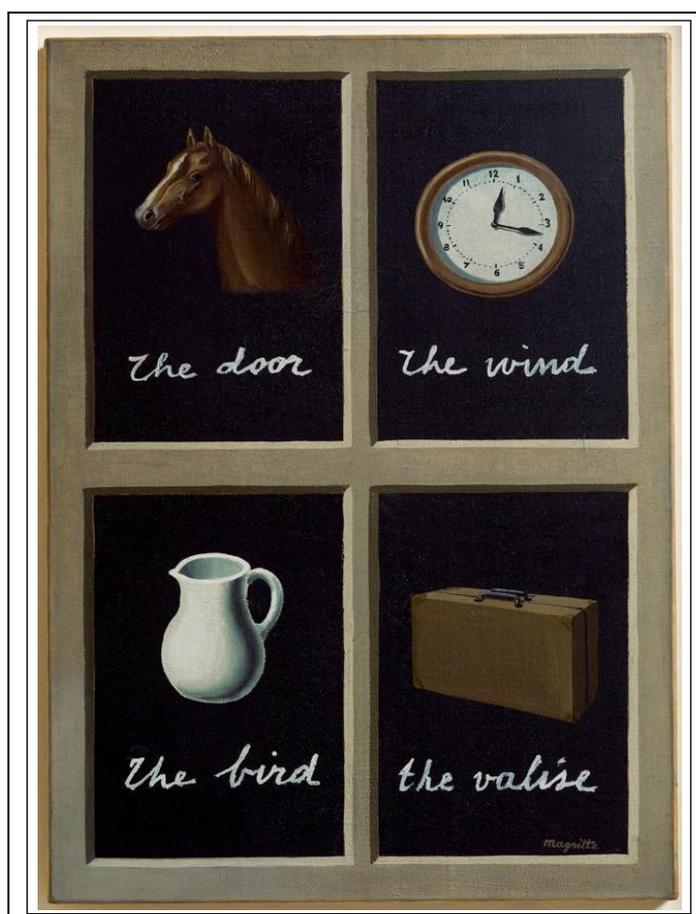


Figura XXVII: Obra *A chave dos sonhos*, de René Magritte. Reprodução internet.

O professor Luiz Augusto Rezende, autor de *Microfísica do documentário*, refere-se a Magritte citando também a imagem provocante dos cachimbos pintados sobre a mensagem de que um cachimbo não é um cachimbo, em que “a identidade entre a representação e seu objeto vinha sendo questionada pela pintura moderna, fazendo da evidência de que a representação não é o objeto a razão da própria pintura” (REZENDE, 2013, p. 48). Pois que ainda que o cachimbo da pintura se pareça com um cachimbo, ele não pode receber o tabaco, não pode ser cheio de fumo. Por isso, toda representação, ainda que se assemelhe ao “real”, é obrigatoriamente limitada. Toda representação escapa do real, portanto, faz

pertencer a uma parte de recriação e da ficção.

Nas sociedades modernas e contemporâneas, o senso de ficcionar, o drama desperta o interesse nas pessoas assim como a ideia do fogo. O drama provocado pela noção de sacrifício, crise e conflito e pela aventura de atravessar caminhos marcados pela dificuldade vem marcando profundamente a arte destes períodos. Estas ideias inexoravelmente são atreladas às ações dramáticas. Pode-se perceber que, segundo vê Berger, “olhar é um ato de escolha” (BERGER, 1999, p. 10), sendo as ações dramáticas preferidas pelas pessoas para se ver. Pois que “nunca olhamos para uma coisa apenas; estamos sempre olhando para a relação entre as coisas e nós mesmos” (BERGER, op. cit., p. 10). O ato de conhecer se confunde com o de reconhecer. Assim, nos documentários em primeira pessoa, o espectador tanto mais acreditará no que está vendo se ele já conseguir compreender que o que está sendo narrado pode ser verossímil, poderia ser vivido por ele mesmo. É o que Salles comenta: o filme funciona se o espectador tiver fé na minha narração. Ele tem que acreditar em mim.

Mas como fazer o espectador acreditar que o que ele está vendo pode ser crível? Não existe uma resposta simples, mas muitas respostas possíveis. Uma delas, a que defendo aqui, é os personagens criados nos documentários de si são baseados na estrutura de personagens de ficção. São personagens que parecem ter sido retirados de um filme de ficção, que o espectador já viu antes. Ao vê-lo, ele de fato, já o reconhece. Porque este personagem, de fato, é baseado em convenções dramáticas da representação, do teatro, ou seja, o espectador sabe que ele é um objeto fruto de uma construção, ainda que tenha suas bases no real.

Mas, personagem do subjetivo é diferente do objetivo, em que o realizador em geral fala do outro, sem viver dentro dele. No caso desse último as escolhas e interferências operadas pelo sujeito realizador interferem completamente na construção de um personagem “real”, ele passa a ser quase uma idealização. Para o caso do personagem de si, conta-se a favor do realizador a experiência de viver dentro do personagem, ainda que este seja totalmente recriado, auto moldado. Ainda que comporte essa possibilidade em si, de viver um personagem, o indivíduo que “atua” ou “representa” a sua própria história é visto por si mesmo, não dentro de si. Ele é capaz de reviver sua história através de memórias materiais, de relatos pessoais e, sobretudo, de reinvenções de dispositivos que a acessem, como a

representação, a *mise en scène*, em planos, ângulos e movimentos de câmera que favorecem que a narrativa flua junto ao espectador.

Essa ficcionalização do real encarnada no personagem do *Eu* o possibilita uma construção cênica no corpo ideal, algo que nenhum outro ator conseguiria. O ator convencional sempre coloca seu corpo em confronto com uma ordem existente, o cenário, o chão, os sapatos, os materiais com os quais irá dividir o espaço, as pessoas com as quais contracenará, numa espécie de conformação às disposições armadas pela arte do filme. Com o personagem do *Eu*, essas relações ficam mais domesticadas ou mesmo familiarizadas, pois que o ator do eu pisa, fala, anda, olha, enfim, vive, como o documentarista quer. Ele visita sua casa, cenário natural, sua família realmente, seus objetos, suas memórias, pensamentos, natureza, sentimentos e toda uma leva de detalhes que nenhum personagem externo teria por pressuposto fazê-lo. O personagem de si vive a vida construída por ele no real e para ele no drama.

Diante da proliferação de instantâneos dramáticos, Martin Barbero radicaliza a discussão ao oferecer uma perspectiva de que toda obra audiovisual contemporânea carrega necessariamente um teor publicitário, quando observa que:

O primado do objeto sobre o sujeito faz da imagem, protagonista do discurso publicitário, uma estratégia de sedução e obscenidade, de encenação de uma liberação perversa do desejo cujo outro não é mais que o simulacro fetichista de um sujeito que, ele próprio, se tornou objeto (BARBERO, 2004, p. 17).

Assevera o autor que os esquemas de ficcionalização e dramatização banalizados pela indústria cinematográfica alteraram a forma de ver, sobretudo, quando levados às consequências de um discurso melodramático no âmbito da televisão (esta que considera um dos “avatares culturais”). De tal forma que enxerga nesses aspectos razão suficiente para se pensar um “des-ordenamento cultural”, devido ao “entrelaçamento cada dia mais denso entre os modos de simbolização e ritualização do laço social com os modos de operar os fluxos audiovisuais (...)” (BARBERO, op. cit., p.18). Tal conceituação se assemelha com o pensado por Rancière que vê “no crepúsculo contemporâneo de uma realidade devorada pela imagem midiática e de uma arte condenada aos monitores e às imagens de síntese (ou digitais)” (RANCIÈRE, 2012, p. 9).

O que se conclui, portanto, da imbricação e da articulação entre estas

questões é que as ações e componentes dramáticos marcam profundamente a mente humana, de tal forma que muitos campos da ciência se dão conta da necessidade de incorporação de tais elementos em suas estruturas de investigação. A psicologia, por exemplo, utiliza de método de estudo orientado pela emoção e pela comunicação não verbal para produzir efeitos catárticos e *insights* sobre o individual – e também sobre grupos, que chama de *psicodrama*. As ciências sociais, de há muito vêm adotando o estudo do drama e da performatividade como campo profícuo de observação, sendo Victor Turner (op. cit.) um de seus mais evidentes colaboradores. Ele mostra que o que faz do drama drama é aquilo que reside fora das palavras, ou seja, a representação. O tom de voz, a interação face-a-face, os olhares, os gestos, o posicionamento do corpo, a vestimenta, as cores (e elementos visuais) das vestes, ou seja, muitos elementos difíceis de serem descritos e que antes eram tidos como abstrações que se perdiam diante da linguagem. Não havia no âmbito científico a percepção de o quanto as ações dramáticas e ritualísticas concretamente poderiam trabalhar a recriação de hábitos e comportamentos de humanos em interação.

As formas dramáticas de mostrar-se são instrumentos inteiramente válidos de observar como a sociedade fala a seus membros sobre seus signos e comportamento. Se o documentário “*representa* os pontos de vista de indivíduos”, como Bill Nichols entende, ele é um modo de dizer sobre o mundo, ainda que essa representação seja sua.

Consoante do reconhecimento da importância dos aspectos dramáticos no estudo das sociedades, tendo como lugar da ação o mundo social vivido, enxerga-se mais claramente nos mesmos a manifestação das primeiras necessidades sociais da humanidade, as dos rituais. Comumente encontramos a definição dos rituais como elementos que possibilitam o reconhecimento do comportamento humano, da cultura e das sociedades. Os ritos têm a capacidade de conferir valor e sentido à vida daqueles que os executam. Mas, uma boa maneira de começar a argumentar acerca de rituais seria lembrando que uma de suas características mais marcante concerne à plasticidade, à sua capacidade de ser polissêmico e de se acomodar às mudanças sociais operadas no tempo – sua atualidade é, portanto, sentida hoje. Nos filmes que analisamos neste estudo, observamos rituais de aproximação entre cineasta e público que são comuns a

todos, bem como, os efeitos de mensagem que são gerados nos discursos imagéticos feitos em primeira pessoa, antes de ser auto referentes, soam como se houvesse uma fala que brota de dentro do documentário, pois que os filmes analisados aqui “falam” do próprio documentário, através de ritos. Um dos exemplos comprobatórios deste relacionamento pode ser visto no ritual de retorno do cineasta à casa e à família. Ao fazê-lo, intenta e confere verossimilhança ao relato pessoal. A esse respeito trataremos em um capítulo à parte.

Nas sociedades modernas, literalmente, rituais são compreendidos como sendo pertencentes a várias ordens – como protocolos, etiquetas, cerimoniais, formalidades (como na política, por exemplo), liturgia, cultos, cerimônias (se falarmos numa ordem religiosa) ou usos, rotinas, práticas, hábitos, padrões, entre outras designações (no cotidiano do social). Naturalmente, se pensarmos a concepção dos rituais dentro de um contexto histórico estes nasceram no interior do campo religioso, vinculado ao sagrado nas sociedades (tanto na escola antropológica francesa como na britânica, o rito e o mito remetiam ao estudo das religiões). Com a ampliação dos horizontes de estudos, já na Modernidade, o estudo dos ritos nas ciências sociais ficou mais identificado com práticas profanas. Dessa forma, percebeu-se que o conceito de rito deixou o domínio das sociedades tradicionais para tornar-se um objeto de estudo da modernidade, objeto este que penetra no contemporâneo ainda mais revigorado com as teorias que abordamos aqui, sobretudo, de Victor Turner (como veremos adiante).

No entanto, antes de passar por dentro dos conceitos de Turner, se faz necessário buscar a genealogia do termo “rito” no interior do campo sociológico, que é onde operamos. Quando falo em necessidade, refiro-me ao fato que atribui-se a um dos clássicos escrito por Arnold Van Gennep pela chamada “escola sociológica francesa” (embora o autor seja natural de Ludwigsburg, Alemanha) como tendo sido um dos primeiros registros de estudo de análise dos cerimoniais. Sabe-se do constante diálogo entre o autor e Durkheim, o que renderia a inclusão do nome do primeiro na escola francesa. Os ritos são estudados por Van Gennep, enquanto atinentes ao campo das relações sociais “formalizadas entre os homens, os grupos, os espaços e as posições sociais fixas”, como diz Roberto DaMatta na apresentação

de *Os ritos de passagem*⁹⁶.

Pela concepção de Van Gennep, entende-se por *rito de passagem* os estágios variados (cronologicamente crescentes ou decrescentes) pelos quais passam os indivíduos no transcurso da vida. Em cada sociedade ou cultura cada estágio é marcadamente representado por ritos. O primeiro rito de passagem é, portanto, o nascimento. O status de chegada ao mundo é constantemente marcado nas mais diversas culturas, seja com celebração ou sacrifício. Durante toda a infância ocorrem vários ritos marcantes, porém, o que se estabelece como mais significativo é o rito de passagem da puberdade à vida de adulto. Tais ritos são tratados como sendo “de iniciação”. Dessa forma, ao longo de toda a vida e até a chegada da morte, a trajetória de existência é celebrada através de diferentes ritos que, como anuncia no título do livro caracteriza “da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.”. A morte é o último rito de passagem e comumente está associada ao renascimento com os vivos. Sempre que o indivíduo fica na transição entre um estágio e outro, ele passa por uma fase de latência em que ele incorpora as duas fases – anterior e a vindoura, para posteriormente assumir somente a que lhe chega.

O estudo sistemático desses ritos à maneira como foi realizado em Van Gennep se conformou muito bem ao nosso método investigatório porquanto nos permitiu perceber como a realização dos filmes em primeira pessoa respeita a ideia de os sujeitos que se aventuram a narrar suas próprias histórias as fazem com o intuito de superar as perdas pessoais, os insucessos em algum empreendimento individual.

O termo ritual encontra-se prefigurado em pelo menos três autores representativos na antropologia, os quais, na revisão da literatura final deste trabalho, ocuparão lugar enfático: Goffman, Turner e Schechner. Victor Turner comenta em primeira pessoa suas considerações acerca da definição de ritual pelos outros dois autores:

Por ritual eles entendem um ato padronizado unitário, que pode ser tanto

⁹⁶ GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.* Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

secular quanto sagrado, enquanto eu falo de ritual no sentido de performance de uma sequência complexa de atos simbólicos. Ritual, para mim [como Ronald Grimes destaca], é uma performance transformadora que revela classificações centrais, categorias e contradições dos processos culturais.” Para Schechner, o que eu chamo “quebra”, o evento fundador em um drama social, é sempre causado por um ritual ou ritualizado ato ou “movimento”.

Vai dizer Turner que a decisão de tomar parte em um ritual normalmente está ligada a uma crise na vida social da comunidade. Normalmente a uma multiplicidade de situações conflituais corresponde uma grande frequência de cerimônias rituais. Roberto DaMatta, antropólogo brasileiro que teve a chance de conviver com Turner no âmbito acadêmico, conta que o britânico foi responsável pela elaboração do conceito de drama social, “que sintetiza de modo criativo sua visão da vida social como um processo permeado de conflitos, rituais e simbolização”. Assim como professava, continua DaMatta, que era “preciso festejar e lutar contra morte e o fim”. E mais, que “esse sentimento da festa contra o inevitável luto da vida foi perseguido por ele como uma espécie de estrada real na ideia de *communitas*, um estado social no qual as pessoas podiam dissolver seus papéis oficiais para gozarem de uma trégua da realidade e da seriedade mortal da vida”.

Turner destaca que a fim de alcançar uma experiência que chama de *communitas*⁹⁷, “quem passava pelo ritual podia participar das capacidades positivas

⁹⁷ A *communitas* é um relacionamento não estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão fragmentados em funções e *status*, mas encaram-se como seres humanos totais (TURNER, 2013, p. 13). Encontrei um esclarecimento sobre a conceituação que julgo importante para o momento: O autor concebe a ideia de *liminaridade* como correspondendo a um momento de margem dos ritos de passagem: fase ritual na qual os sujeitos apresentam-se indeterminados, em uma espécie de processo transitório de “morte” social, para, em seguida, “renascerem” e reintegrarem-se à estrutura social. *Liminaridade* é, portanto, uma condição transitória na qual os sujeitos encontram-se destituídos de suas posições sociais anteriores, ocupando um entre-lugar indefinido no qual não é possível categorizá-los plenamente. Segundo Turner, a vida social se movimenta a partir de um movimento dialético, envolvendo estrutura social e *communitas*, estrutura e antiestrutura, alimentado pelas práticas rituais. Em sua obra, Victor Turner concebe a liminaridade como condição social efêmera vivenciada por sujeitos temporariamente situados fora da estrutura social, dando origem ao que ele denomina *communitas*, isto é: uma forma de antiestrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos ou grupos sociais que compartilham uma condição liminar em momentos especificamente ritualizados. Os sujeitos liminares agrupados pela *communitas* são marcados pela submissão, silêncio e isolamento, considerados como tábula rasa em relação à nova posição social a ser assumida após a conclusão do ritual de passagem. O autor opta pelo termo latim *communitas* à noção de comunidade, de modo a não conferir circunscrição espacial aos vínculos entre os sujeitos liminares, já que o caráter de antiestrutura da *communitas* está baseado em relações sociais e não em pertencimentos territoriais.

e negativas da experiência humana, por meio de atos que simultaneamente elevavam e invertiam a posição social” (TURNER, 2013, p. 10)⁹⁸.

Turner expande a compreensão dos termos liminaridade e *communitas* para além dos contextos rituais classicamente analisados na antropologia, destacando que *hippies*, profetas, artistas, assim como integrantes de movimentos milenaristas e religiosos podem ser também considerados sujeitos liminares, que se agrupam em *communitas* diversas. Nesses casos, no entanto, a condição liminar parece ser permanente já que tais sujeitos se opõem ou, no mínimo, desafiam a estrutura social como única forma de organização social possível⁹⁹.

A percepção que Turner tem sobre a necessidade e a pertinência deste estudo o faz defender o assunto e faz render um ponto de virada na antropologia, a ponto de comentar, segundo Dawsey¹⁰⁰:

É obvio que Goffman, Schechner e eu enfatizamos constantemente o processo e as qualidades processuais: performance, movimento, atuação, roteiro, ação redirecionadora, crises, cismas, reintegração e outras do tipo. Para mim, esta ênfase é a “reviravolta pós-moderna na antropologia”, uma reviravolta talvez já realizada na modernidade antropológica, mas nunca nas suas convicções centrais.

Ao comentar sobre este ponto de virada identificado por Turner, Diana Klinger tece um pouco mais a tese, corroborando com nossos estudos, ao afirmar que desde os anos 1980, os antropólogos passaram a se debruçar sobre novos questionamentos que incluíam a discussão sobre a autoridade do etnógrafo em campo, ao insinuar que “a prática etnográfica tinha algo a ver com a ficção” (KLINGER, 2012, p. 67). Tantos outros autores de campos abordados aqui neste trabalho concordam nesse ponto, que considero ser impossível negá-lo. Seja na antropologia, na etnografia ou no cinema documental parece haver um consenso de que não é possível desviar-se da ficção. Este é um sonho dogmático e irrealizável que o documentarista poderia evitar. Para finalizar, considero pertinente citar Claudine de France, que logo na introdução de seu livro *Cinema e antropologia* constata, que “alguns continuam a pensar, contra toda evidência, que o filme etnográfico pode escapar à *mise en scène*, quando na verdade ela é um dado

⁹⁸ Prefácio à edição de bolso da Editora Aldine, escrito por Roger D. Abrahams para o livro *O processo ritual* de Victor W. Turner, em que desenvolveu estudos que buscavam explicar o papel do ritual em uma sociedade tradicional, o povo *ndembu*.

⁹⁹ <http://ea.fflch.usp.br/conceito/liminaridade-e-communitas-victor-turner>

¹⁰⁰ Artigo “Schechner, teatro e antropologia”, publicado por John Coward Dawsey no *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 20, 2011. , ps. 207-211

inevitável de qualquer realização fílmica, mesmo documentária” (FRANCE, 1998, p. 09, 1998). Com isso, em consonância com o que fizemos evoluir nesse capítulo, acerca de nossa tese e as circunstâncias impostas pelo campo (em que a criação pode se fazer no ficcional), não é difícil de identificarmo-nos com a leitura que esta autora faz acerca do campo da antropologia, o que cabe perfeitamente no campo da imagem documental.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metáfora de Heráclito, como a um curso de rio, nos traz em sua corrente desde o título-fonte da tese “Procurei em mim mesmo, subjetividade, perdas e rituais no documentário contemporâneo brasileiro” até esta foz, por onde afluem os elementos que a nutrem em todos este trabalho – a subjetividade, os *habitus*, os ritos, as autoficções e a performatividade dos sujeitos que se lançam nas águas do documentário, as quais tenho a intenção de que desemboquem em novas pesquisas.

Antes, havia apenas o rio, e sobre este dançava imprecisa a sombra do sujeito. Só depois de romper o medo de enfrentar a correnteza, apareceu a **subjetividade** (grifo nosso) dele. O sujeito é o documentarista. O curso é a história do documentário. Do choque entre os dois, feito pedra e água, como queria João Cabral de Melo Neto, tanto mudaram as correntes do documentário, como mudaram os sujeitos banhados nelas. Quando a imagem se deixou molhar pela ação humana, demasiadamente humana, o fluxo documental passou a encontrar-se com o documentarista, com seu corpo em resistência, sua ação e coragem. E nesse momento de imbricação e choque, sujeito e documentário passaram a fazer parte de uma técnica na arte fílmica pela qual se pode perceber que os indivíduos puderam se constituir enquanto sujeitos da imagem, reconhecidos como protagonistas de suas próprias histórias. Nem sempre foi assim, pois ao sujeito margeado só se havia sugerido passar por cima do rio para atingir a outra margem. E desencorajado pelo fluxo amedrontador das imagens, ele sempre recuava diante da corrente. O sujeito ocultado de antes era emudecido e devorado pelo redemoinho objetivo, proibido de questionar os códigos e ditames institucionais. A partir de tal irrupção subjetiva, passou a ser possível espelhar dentro do filme os pensamentos, sentimentos e sensações de quem os faz, bem mais do que o olhar objetivo distanciado, lá da margem.

O que desejo propor nessas considerações finais é, portanto, que a investida da subjetividade no documentário trouxe junto com ela um experimentalismo e uma poética que o gênero ainda não havia vivido. Mas, a transformação operada por esta imbricação não ficou apenas no campo da estética, ela mudou as identidades dos documentaristas, graças à consciência de si que tal

experiência pode proporcionar. O contato da subjetividade com a imagem, assim como o ocorrido na etnografia, passou a questionar mesmo os meios de representação de uma realidade objetiva, como também a autoridade do documentarista de produzir representações do outro. Como bem identificou Michel Foucault (2004) ao referir-se à subjetividade em *Microfísica do poder*, ligada à verdade que juntas atuam sobre o sujeito, as técnicas de si são “práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não apenas se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos critérios de estilo” (FOUCAULT, op. cit., p. 33).

Conforme constatado na história do gênero, encorajado pelas miradas de aventuras subjetivas de Jean Rouch, o indivíduo concentrado no desafio de recriar a história dupla, dele e do documentário, adentrou a última década do milênio passado mais disposto a ofertar-se à experiência subjetiva. A partir desse ponto da história, nenhum dos dois passou incólume. Sem a aventura profunda de banhar-se, de procurar em si mesmo a experiência, observando o conflito entre a água e a pedra, que a glória concede e nega, a subjetividade viveria a boiar na superfície. E o sujeito seria em vão. Este olhar para si permitiu que compreendêssemos que o documentário não poderia se limitar a mostrar o olhar do homem para o mundo lá do outro lado, onde ele nunca alcança. Antes e sobretudo, poderíamos ter capacidade de refletir sobre o que o mundo faz do sujeito que habita aqui em mim.

O que sugerimos neste trabalho é que a subjetividade e o documentário são indissociáveis. Não há cinema sem o homem e, igual ao cogito cartesiano, se existe imagem, ela sempre será acionada por alguém que a pensa. Ao imbricar-se nela, o indivíduo é um pouco ela mesma, vice versa. É olhando para seus ritos de aproximação de um público que avaliamos existir um *habitus* como rotina que toca as práticas destes sujeitos, baseados na ritualização de início da narrativa sobre si. Essa ritualização leva, inevitavelmente, à recriação do sujeito por um processo de dramatização de eventos. Em geral, eventos estes ocorridos no passado, quando já não se pode filmar, restando recorrer-se a arquivos de imagens ou à recriação ritual. Nela, esta última, acontecem as autoficções, movidas pela performatividade de seus corpos. No contexto em que foi ativada, esta experiência sugere uma ação política de reivindicar sua autoimagem, à maneira como sugerira Walter Benjamin há quase

cem anos. Tudo muito encadeado, parecendo evocar uma ação conseqüente de busca por recuperar a experiência de si no mundo do cinema. Ao esquivar-se do modelo objetivo, o sujeito acabou criando um antimodelo em si mesmo, em que contar sobre seus fracassos, frustrações e perdas, torna-se mais lírico do que falar de triunfos.

Se pensarmos na complexidade da sociedade contemporânea, em que a tamanha multiplicidade de variações estilísticas são oferecidas como menu, se percebe que não cabe mais pensar que apenas este modelo de documentário das empresas produtoras – e não outros –, devam existir. Mas, como ele habita um campo de poder, continuam a expandir-se em espaços de exibição, a ponto de um leigo lembrar apenas deste modelo quando se fala em documentário. E, em função de sua inexistência até bem pouco tempo, os filmes subjetivos parecem estar gritando contra uma desrazão coletiva que os impedia de falar de si mesmos. Por causa de si (*causa sui*), o documentarista afirma sua visão para dentro de sua vida e, como uma visão idílica sugerida por Paulo Leminski, alguém que olha o mundo por dentro de um diamante, enxerga-o, tanto lírico, como fragmentado.

João Moreira Salles, documentarista que confessa ter aprendido muito sobre subjetividade com Eduardo Coutinho propõe refletir-se sobre a questão de uma forma bem mais aberta e compreensiva, um pouco próxima à maneira como já fizeram Norbert Elias em *O processo civilizador* e também Darcy Ribeiro em *O processo civilizatório*, analisando a forma pontual de expressão cinematográfica destes documentários, a partir daquilo o que chama de “espírito do tempo”:

A gente tem como compreender em filmes em primeira pessoa, como uma grande história afeta as pequenas histórias. Talvez, seja também o espírito do tempo, né, de um momento de *Facebook*, em que todo mundo fala de si. Mas, os bons filmes talvez não tenham sido feitos por causa disso, mas encontram uma certa reverberação no espírito do tempo. Mas tem que abrir para uma história humana profunda que faça que a gente entenda melhor a natureza do amor, de uma paixão, de um ódio, aí tudo bem. Mas se for um filme sobre minha mãe, sobre meu irmão, não sei. Tem que abrir, isso é pouco (entrevista).

Busco entender essa expressão “espírito do tempo” como uma imagem – um espelho distorcido, por exemplo –, que paira sobre o tempo em que vivemos, que afeta diretamente a maneira como nos vemos e narramos o que vemos. Quando Salles cita uma rede social, na qual grande parte dos indivíduos em nível global interage e transforma suas narrativas em síntese textual, fazendo ressignificar a

relação do homem com sua autoimagem, vejo uma grande crítica à forma narcísica como se desenvolvem as interações por esta via. De fato, quando o mundo se viu amedrontado, frente a frente com o horizonte distendido, sem fronteira no contemporâneo, por não saber ver adiante, passou a buscar o apelo irresistível de olhar-se como fim. E, ao mergulhar em si mesmo, não passou da superfície mostrável que os outros podem ver sem precisar de permissão à intimidade. De fato, a sociedade do contemporâneo encontra-se corroída por um narcisismo nos sujeitos do virtual, incapazes do distanciamento cênico. Todavia, ressalta ele, é justamente aí nesse tempo que se fazem surgir as metáforas dos sujeitos, que o conduzem à uma subjetividade que não se fecha em torno de sentimentos menores, como vaidade, pedantismo, imodéstia, afetação, soberba, veleidade, etc.

Percebemos que o espírito deste tempo nos ensina a ver de cima. A observar com serenidade os jogos de força que se travam entre títeres marionetados pelas mãos de conglomerados industriais, o sujeito foi se reinventando a preparar sua entrada em definitivo no cinema documentário, cavando seu lugar com as próprias mãos. Mãos que cavam a areia do rio para transformá-la em peças de artesanias, como ao oleiro narrativo de Benjamin. E a subjetividade passou a ser percebida como algo muito superior ao desejo narcísico de indivíduos nas redes sociais. Nas reinvenções, se despiu do oculto e passou a encarar sua imagem como um rito que lhe impele a sobreviver às correntes e trazer à tona o seu sopro de respirar.

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. *Encontros Etnográficos: interação, contexto, comparação*. São Paulo: Editora Unesp; Alagoas: Edufal, 2015.
- ANTELO, Marcela. Elena de Petra. In: **Elena**: o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.
- ANTROPOLOGIA e Performance: ensaios Napedra / Organizadores: John Dawsey; Regina Moller; Marianna Monteiro (*et al.*). São Paulo: Terceiro nome, 2013.
- APREA, Gustavo. **Documental, testimonios y memorias : miradas sobre el pasado militante** / Gustavo Aprea. - 1a. ed. . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires Manantial, 2015.
- ARFUCH, Leonor. O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea (2002). Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- _____. **El espacio biográfico: dilemas de la subjetividade contemporánea**. 1a. ed. 2a. reimp. - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ATAÍDE, Vicente de Paula. **A narrativa da ficção**. 3. ed. Rev. / São Paulo. McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme** (1994). Tradução de Marina Appenzeller. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo** / Raymond Bellour; tradução Luciana A. Penna – Campinas, SP ; Papyrus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936). In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, John. *Modos de ver* / John Berger; tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias. In: Bartucci, G. (org.) *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. Documentários de busca.: 33 e *Passaporte húngaro*. In: MOURÃO, M. D.; BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico** / Pierre Bourdieu; texto revisto pelo autor com a colaboração de Patrick Champagne e Etienne Landais; tradução Denice Bárbara Catani. - São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- BHABHA, Homi K., 1949. **O local da cultura** / Homi K. Bhabha ; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. - 2. ed. - Belo

Horizonte : Editora UFMG, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas** / Pierre Bourdieu ; tradução Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim ; revisão Paula Montero. - São Paulo : Brasiliense, 2004.

_____. **O senso prático** / Pierre Bourdieu ; tradução de Maria Ferreira ; revisão de tradução, Odaci Luiz Coradini. - Petrópolis, RJ ; Vozes, 2009.

_____. **O poder simbólico** / Pierre Bourdieu; tradução Fernando tomaz (português de portugal) – 16a. ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRUM, Eliane. Em busca do próprio corpo. In: **Elena**: o livro do filme de Petra Costa. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces** / Joseph Campbell: tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

_____. **O poder do mito** / Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo, Palas Athena, 1990.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana** / Massimo Canevacci: tradução de Cecília Prada. - 2a. ed. - São Paulo; Studio Nobel, 2004.

_____. **Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural** / Massimo Canevacci. Revisão: José W. S. Moraes e Roberto Alves. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.

CENCI, Walter. **Estéticas de la alteridad: lenguaje, cuerpo y tecnologia em el arte contemporáneo**. Walter Cenci; prólogo de José Emílio Burucúa. 2a. Edición actualizada. San Martin: Universidad Nacional de Gral. San Martin, UNSAM EDITA, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer** / Michel de Certeau; tradução de Ephraim Ferreira Alves, 22a. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. / James Clifford; organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves, 4. ed. 1 reimpr. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidiano. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. R. (orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução de Regina Thompson. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário** / Jean-Louis Comolli; seleção e organização, César Guimarães, Ruben Caixeta; tradução, Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta; revisão técnica, Irene Ernest Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, E., XAVIER, I., FURTADO, J. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CUIN, Charles Henry. **História da sociologia 2: depois de 1918** / Charles-Henry Cuyin e François Gresle; tradução de Alexandre Agabiti Fernandez. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2017.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue, 2006.

DAWSEY, John. **Antropologia e performance: ensaios Napedra** / Organizadores: John Dawsey; Regina Moller; Marianna Monteiro. (et al.). -- São Paulo: Terceiro nome, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha** (1998). 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).

DUQUE-ESTRADA, Elisabeth Muylaert. **Devires autobiográficos : a atualidade da escrita de si** : Elisabeth Muylaert Duque-Estrada. Rio de Janeiro : NAU/ Editora PUC-Rio, 2009.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes 1939). Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. 1897-1990. **A sociedade dos indivíduos** / Norbert Elias; organizado por Michael Schroter; tradução, Vera Ribeiro; revisão técnica e notas, Renato Janine Ribeiro. - Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **Sobre o tempo** / Norbert Elias; editado por Michael Schroter. Tradução: Vera Ribeiro; revisão técnica: Andrea Daher. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

ESCOREL, Eduardo, José Padilha, Eduardo Coutinho, Joaquim Pedro de Andrade e Kiko Goifman. **Objetivo subjetivo**. Revista de cinema e outras questões audiovisuais. Ed. Aeroplano, 2003.

ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama** / tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

FABIAN, Johannes. **O tempo e o Outro; como a antropologia estabelece seu objeto** / Johannes Fabian; com prefácio de Matti Bunzl; tradução de Denise Jardim Duarte. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago, Jogo de cena e Pan-cinema permanente*. In: MIGLIORIN, Cezar (org.). **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de

Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

FIGUEIREDO, Euridice. **Mulheres ao espelho : autobiografia, ficção, autoficção** / Eurídice Figueiredo. - Rio de Janeiro : EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)** / Michel Foucault ; edição estabelecida sob direção de François Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros ; tradução Márcio Alves de Fonseca, Salma *annus* Muchail. - 3a. ed. - São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Microfísica do poder** / Michel Foucault; organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. - 28. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FRANCE, Claudine de. **Cinema e antropologia** / Claudine de France; tradução Március Freire. - Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 1998.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema** (2008). Campinas, SP: Papyrus, 2011.

GEERTZ, Clifford. **Nova luz sobre a antropologia** / Clifford Geertz; Tradução, Vera Ribeiro; revisão técnica, Maria Cláudia Pereira Coelho. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa** Clifford Geertz; tradução de Vera Joscelyne. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. (Coleção Antropologia).

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: catografias do desejo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc.;** tradução de Mariano Ferreira, apresentação de Roberto DaMatta. 4. ed. Petrópolis, Vozes, 2013.

_____. **A interpretação das culturas** / Clifford Geertz. - 1. ed., reimpr. - Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. / Erving Goffman : tradução de Maria Célia Santos Raposo, 19. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

_____. **Ritual de interação – ensaios sobre o comportamento face a face**/ Erving Goffman ; tradução de Fabio Rodrigues Ribeiro da Silva. 2. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2012.

GONÇALVES, Antonio Marco; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vania Z. **Etnobiografia: esboços de um conceito**. In: GONÇALVES, Antonio Marco; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vania Z (Org.). **Etnobiografia, subjetivação e etnografia**. Rio de Janeiro: Editora Letras, 2012.

GONÇALVES, Marco Antonio & HEAD, Scott. (2009), "Confabulações da alteridade: imagens dos outros (e) de si mesmos", in (orgs.), *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*, Rio de Janeiro, 7Letras.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini, Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. A Sociedade da Transparência, Byung-Chul Han, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água, (73 páginas)

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito*. A origem do pensamento ocidental. Lógica. A doutrina heraclítica do *logos*. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998. Diana Klinger. 3^a. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

HENRICH, Dieter. **Pensar e ser si mesmo; preleções sobre a subjetividade** / Dieter Henrich; tradução Markus A. Hediger e Lucas Machado. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica** / Diana Klinger. 3^a. Ed.. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KOURI, Mauro Guilherme Pinheiro. **Imagem e memória: ensaios em Antropologia Visual** / Mauro Guilherme Pinheiro (org.). - Rio de Janeiro; Garamond, 2001.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade**: reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo: Francis, 2005.

LABAKI, A (org.). **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Irene Ferreira *et al.* 5 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico (1975). In: **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita M. G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014a.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004a.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

_____. Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo (1999- 2007). In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (orgs.) **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **A tela global; mídias culturais e cinema na era hipermoderna** / Gilles Lipovetsky e Jean Serroy; tradução de Paulo Neves. - Porto

Alegre: Sulina, 2009.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2012.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 6a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Um diário no sentido estreito do termo** / Bronislaw Malinowski; tradução de Celina Falck. Rio de Janeiro: Record, 1997.

MARIE, Michel. Prefácio. In: RAMOS, Fernão P. **Mas, afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva** / Jesús Martín-Barbero, German Rey; tradução de Jacob Gorender. - 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2004.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica (1985)**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MATTOS, Carlos Alberto. **Cinema de fato: anotações sobre documentário**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

MAUSS, Marcel. “**Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**” em *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

MIGLIORIN, Cezar. **Ensaio no real** / Cezar Migliorin (org.). Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

MONTE-MÓR, Patrícia. **Cinema e antropologia - Horizontes e caminhos da Antropologia Visual**. Patrícia Monte-Mór e José Inácio Parente (orgs.). Rio de Janeiro, Interior Produções Ltda., 1994.

NADAUD, Stéphane. **Fragmento(s) subjetivo(s); una viaje hacia las islas encantadas nietzscheanas** / Stéphane Nadaud – 1a. ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Cactus, 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário (2001)**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2005. (Coleção Campo Imagético).

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção** / Jovita Maria Gerheim Noronha organizadora ; tradução (de) Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. - Belo Horizonte : Editora UFMG.

NOVAES, Sylvia Caiubi. **Escrituras da imagem**. Sylvia Caiubi Novaes (et al.). (orgs)

– São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PAIVA, Rita. **Subjetividade e imagem: a literatura como horizonte da filosofia em Henri Bergson** / Rita Paiva. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Fapesp, 2205.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

PEARSON, Carol S. **O herói interior – seis arquétipos que orientam a nossa vida**; tradução Terezinha Batista Santos; São Paulo: Editora Cultrix, 1986.

PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documentária: Marker e a ficção da memória. In: A fábula cinematográfica. Tradução de Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

_____. O destino das imagens / Jacques Rancière; tradução Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **O destino das imagens** / Jacques Rancière: tradução Mônica Costa Netto : organização Tadeu capistrano. - Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; CAIUBY NOVAES, S. **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005. Disponível em: <<https://www.skoob.com.br/livro/pdf/o-imaginario-e-o-poetico-nas-ciencias-so/149178/edicao:166305>>. Acesso em 17 nov. 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **As palavras** / Jean-Paul Sartre; tradução J. Guinsburg; prefácio Fábio Caprio Leite de Castro – 3. ed. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SCHULER, Donaldo. **Heráclito e seu (dis)curso** / Donaldo Schuler. - Porto Alegre: L&PM, 2001.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner** / Richard Schechner ; seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro ; (tradução Augusto Rodrigues da Silva Junior... et al.) - Rio de Janeiro : Mauad X, 2012.

SCHRITZMEYER, Ana Lúcia Pastore. **Jogo, ritual e teatro : um estudo antropológico do Tribunal do Júri** / Ana Lúcia Pastore Schritzmeyer ; prefácio Paula Monteiro ; posfácio Sérgio Adorno. - São Paulo ; Terceiro Nome, 2012.

SERTÃ, Ana Luísa & ALMEIDA, Sabrina. 2016. "Ensaio sobre a dádiva". In: *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/obra/ensaio-sobre-dadiva>>

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais** / Paula Sibilia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

TANIS, Bernardo. **A Psicanálise nas tramas da cidade** / organizadores Bernardo Tanis, Magda Guimarães Khouri. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009.

THÁ, Fabio. **Categorias conceituais da subjetividade**. / Fabio Thá. São Paulo: Annablume, 2007.

TOULET, Emmanuelle. **Cinema, a invenção do século**. São Paulo: Objetiva, 1988.

TRINDADE, Teresa Noll. **Documentário e mercado no Brasil: da produção à sala de cinema**. Teresa Noll Trindade, - 1. ed. São Paulo: Alameda, 2014.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura** / Victor W. Turner; tradução de Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013 (Coleção Antropologia).

VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição** / Paul Virilio: tradução Vera Ribeiro. - 1.ed.- Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores** / Christopher Vogler; - tradução e prefácio de Ana Maria Machado.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**: Roy Wagner. Tradução Marcelo Coelho de Souza e Alexandre Morales. - 1a. Edição COSAC NAIFY Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell** / Raymond Williams; tradução de Vera Joscelyne. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

FILMOGRAFIA

Filmes analisados

ABISSAL. Direção e roteiro: Arthur Leite. Fortaleza, Brasil: DIRETO, 2016.

ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. Fotografia: Janice D'Ávila, Will Etchebehere, e Miguel Vassy. Direção de arte: Martha Kiss Perrone, Alonso Pafyese e Lorena Ortiz. Edição: Marília Moraes e Tina Baz. Trilha sonora original: Vítor Araújo, Fil Pinheiro, Maggie Hastings Clifford, Gustavo Ruiz. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. DVD (82 min).

EU, LUTO. Roteiro e direção: Daniela Previtara. Fotografia: Rafael Martins; Montagem: Daniela Previtara. Fortaleza, Brasil: DIRETO, 2017.

NO INTENSO AGORA. Roteiro, texto e direção: João Moreira Salles. Montagem: Eduardo Escorel, Laís Lifschitz; Música original: Rodrigo Leão; Pesquisa de imagens arquivo: Antônio Venâncio; Produção executiva: Maria Carlota Bruno; Edição de som e mixagem: Denilson Campos; Produção VideoFilmes, 2018.

OS DIAS COM ELE. Direção, roteiro, iluminação, som direto: Maria Clara Escobar. Produção executiva: Paula Pripas. Edição: Julia Murat e Juliana Rojas. Edição de som: Ricardo Cutz. Brasil: Aeroplano Filmes, Ricardo Leite, Klaxon Cultura Audiovisual, 2013. DVD (107 min).

SANTIAGO. Direção, texto, produção e roteiro: João Moreira Salles; Narração... Fernando Moreira Salles; [Produção: João Moreira Salles, Maurício Andrade Ramos, Raquel Freire Zangrandi](#). Brasil: VideoFilmes, 2007.

Filmes abordados

CHRONIQUE d'un été. Direção: Jean Rouch. França, 1960/1961.

CRÔNICA DE UM VERÃO. Direção: Jean Rouch. França, 1960/1961.

CRISE. Direção: Robert Drew. Estados Unidos, 1962.

DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Direção: Petra Costa, NetFlix Brasil. Brasil, 2019.

DIÁRIO DE UMA BUSCA. Direção e roteiro: Flávia Castro, 2010. DVD (105 min).

DRIFTERS. Direção: John Grierson, Inglaterra, 1929.

EU, UM NEGRO. Direção: Jean Rouch. França, 1958.

HOMEM DE AARAN. Direção: Robert Flaherty. Canadá/Estados Unidos, 1934.

LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON. Direção: Irmãos Lumière, França, 1895.

MOI, UM NOIR. Direção: Jean Rouch. França, 1958.

NANOOK OF THE NORTH. Direção: Robert Falherty. Canadá/Estados Unidos, 1922.

O HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. Rússia, 1929.

O TRIUNFO DA VONTADE. Direção Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935.

PASSAPORTE HÚNGARO. Direção: Sandra Kogut. Brasil, 2001.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Brasil: VideoFilmes, 2007.

THE LUMIÈRE BROTHERS' FIRST FILMS. Estados Unidos, 1996.

ANEXOS



Figura: João Moreira Salles.



Figura: Entrevista com João Moreira Salles, o primeiro de três contatos.



Figura: Entrevista em 16 de dezembro de 2017.



Figura: Debate sobre “As poéticas do Documentário”, realizado em 07 de novembro de 2018.



Figura: Debate sobre “As poéticas do Documentário”, realizado em 07 de novembro de 2018.



Figura: Debate sobre “As poéticas do Documentário”, realizado em 07 de novembro de 2018.