

Eu sou uma imagem

Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si

JULIANA CARDOSO FRANCO

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação

Mestrado

Orientador: Prof. Dr. Denílson Lopes

Rio de Janeiro

2010

Eu sou uma imagem

Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si

JULIANA CARDOSO FRANCO

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

Aprovada por:

Prof. Denilson Lopes – Orientador
Doutor

Profª. Andréa França
Doutora

Profª. Mariana Baltar
Doutora

Rio de Janeiro
2010

FRANCO, Juliana Cardoso.

Eu sou uma imagem – Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si. / Juliana Cardoso Franco.

Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2010.

278 p.

Dissertação – Universidade Federal do Rio de Janeiro, ECO.

1. Autobiografia 2. Cinema. 3. Documentário. 4. Teoria
5. Produção de sentido. 6. Dissertação (Mestr. – UFRJ/ECO). I. Título.

Para Mônica Marques

O meu obrigada a

Denilson Lopes, Andréa França, Mariana Baltar,
Mauricio Lissovsky, Cezar Migliorin.

Fátima Cardoso, Gisella Cardoso, Ines Aisengart, Fernanda Rabelo, Hernani Heffner,
essenciais à conclusão deste trabalho.

Juliano Gomes, Maurício Liessen, Marcelo Carvalho, amigos e companheiros dessa
pequena-longa jornada. E aos companheiros e amigos de antes, que continuam
presentes, Keiji Kunigami e Monica Mourão.

Jonas e Sebastian Mekas.

Rosângela Sodré, Tetê Palleta, Leo Sparano, Fafá Serra, Tia Iza e Tio Cléber, Dilmar
Magalhães, Tutuca, Clébio Dias, Mariana Pinheiro, Thais Farage, Alexandre Sivollela,
Leandro de Paula, Barbara Kahane, Eduardo Miranda, Giselle Mendonça, Catia
Maturana, Daniel Levi, Simplício Neto, César Guimarães, Afonso de Albuquerque,
Luisa Marques, Marcelo Ikeda, Luiz Garcia Vieira Jr, Danusa Depes, Carolina Sá
Carvalho, Ligia Diogo, Catarina Cunha, Arthur Frazão, Rodrigo Capistrano, Ivan
Capeller, Tetê Mattos, Guto Parente, Tatiana Monassa e Vic.

e as minhas amadas avós, Angélica e Maria.

RESUMO

FRANCO, Juliana Cardoso. **Eu sou uma imagem** - Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si. Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2010. Diss.

A dissertação investigará tendências tanto do chamado "cinema moderno", como do "cinema contemporâneo" que relacionam-se com uma prática autorreferente ou "autobiográfica". Partiremos fundamentalmente da noção de FILME-DIÁRIO, de FILME ENSAIO e do FILME DE FAMÍLIA para refletir sobre o que nomeamos de ESTÉTICAS DE SI, inspirados por Michel Foucault. Faremos nossa investigação ao lado de três cineastas principais: Jonas Mekas para pensar o filme diário, Agnès Varda para pensar o filme-ensaio e Naomi Kawase para pensar o filme familiar ou caseiro. Nosso objetivo é discutir como cada um desses cineastas estabelece relações fundamentais com o seu próprio regime cinematográfico e o que isto tudo pode trazer para compreender as imagens autorreferentes hoje.

ABSTRACT

This paper investigates the tendencies of the so called "modern cinema" as well as of the "contemporary cinema" that relate to the self-referencing or "autobiographical" reference. We depart from the notion of FILM-DIARY, FILM ESSAY and FAMILY MOVIE to reflect upon what we call the AESTHETICS OF THE SELF, inspired by the reflections of the aesthetics of the self as developed by Michel Foucault. Our investigation follows three different main filmmakers: Jonas Mekas, with the film diary, Agnès Varda, with the film essay, and Naomi Kawase, with the family or home movie. Our objective is to discuss how each one of these filmmakers establish fundamental relations with their own cinematographical regime and how this can help to understand the self-referring images today.

SUMÁRIO

Introdução	p.8
-------------------------	-----

Eu sou uma imagem – Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si

Capítulo 1

Como falar de um filme que diz ‘eu’?	p.26
---	------

1) Nomenclaturas: desafios diante de indefinições	p.43
---	------

2) A busca de algo que possa se chamar “eu”: entre os espaços biográficos, a autobiografia	p.48
--	------

Capítulo 2

O ‘EU’ NO FILME DIÁRIO a partir de Jonas Mekas	p.60
---	------

1) Recorrências de cineastas em suas narrativas do si	p.60
---	------

1.1) Jonas Mekas e a construção do filme-diário	p.61
---	------

1.2) Jonas Mekas e a experimentação do New American Cinema: o filme-poema como uma forma de dizer “eu”	p.66
---	------

1.3) Um diário de fragmentos filmados	p.78
---	------

2) Sobre a Teoria do Autor junto ao autor do New American Cinema	p.87
--	------

Capítulo 3

O ‘EU’ NO FILME-ENSAIO a partir de Agnès Varda	p.94
---	------

1) O ensaio, um olhar pessoal para o mundo	p.94
--	------

2) Ensaio: para dizer “eu” diante de um vasto mundo	p.97
---	------

3) O contexto dos ensaios de Varda	p.111
--	-------

4) Em meio a ensaios e autores, um cinema pessoal.....	p.130
--	-------

4.1) O “eu” se delineando na ficção	p.131
---	-------

4.2) O “eu” se delineando no documentário moderno -----	p.136
5) Performances ao redor dos mundos, para uma “performance de si”-----	p.150

Capítulo 4

O ‘EU’ NO FILME CASEIRO OU DE FAMÍLIA a partir de Naomi Kawase

O realismo pessoal visto através do amator: intimidades e afetos das estéticas de si contemporâneas -----	p.175
1) As imagens contemporâneas por trás das estéticas de si -----	p.179
2) Uma revisitação particular ao filme de família -----	p.189
3) Uma presentificação “de si” através de imagens e sons: a fala que enfrenta o poder narrativo de um “eu”-----	p.197
4) Intimidade x espetáculo: um desafio para a “subjetividade social” -----	p.202
5) Do afeto ao realismo a partir de intimidades de família-----	p.214
6) Naomi Kawase: o afeto do olhar e a postura de uma cineasta -----	p.223
7) Traumas e afetos de uma cineasta: nascimento e morte em <i>Tarachime</i> -----	p.226
8) Recursos estéticos do cinema do eu que remetem aos afetos e à família-----	p.230

Conclusão

O EU NÃO É UM OUTRO -----	p.238
---------------------------	-------

Anexos

Anexo 1 – ALGUMAS IMAGENS DE REFERÊNCIA -----	p.253
Anexo 2 – FILMES CITADOS NA DISSERTAÇÃO -----	p.262
Anexo 3 – ENTREVISTA JONAS MEKAS -----	p.267

BIBLIOGRAFIA -----	p.273
--------------------	-------

EU SOU UMA IMAGEM

Práticas autorreferentes no cinema: as “estéticas de si”

1) “Eu sou uma imagem”¹. A frase é de Jean-Luc Godard. Remetemo-nos a ela para apresentar um estudo sobre os fundamentos de um cinema pessoal, que se tornou uma prática cinematográfica recorrente a diferentes cineastas, sejam eles documentaristas, videoartistas, cineastas experimentais, amadores, ou, mais raramente, cineastas de ficção no sentido mais clássico do termo. Todos esses artistas audiovisuais fazem do seu modo de fazer cinema um exercício baseado em suas próprias vidas a partir de uma proposta mais ou menos consciente de filmarem suas experiências no mundo. Este trabalho tem o objetivo de refletir sobre as bases de um cinema autorreferente, cujas primeiras obras originaram-se junto à instauração do Cinema Moderno – que assume hoje diversificadas tendências e modos de representação, principalmente no campo do documentário, no qual as fronteiras entre o documento e a subjetividade são uma discussão frequente no debate audiovisual.

Muitas das obras que iremos investigar partem de uma dupla motivação do seu cineasta: constituir os processos de subjetivação da situação apresentada pelo filme e buscar uma estética que possa elaborar e dar visibilidade ao seu próprio “eu”. Alguns dos filmes de Jean-Luc Godard – cineasta pioneiro dos experimentos da videoarte pensados junto ao cinema – localizam-se entre esses dois movimentos, particularmente a partir de uma ideia que será fundamental para a própria formação da autorreferencialidade no documentário, até mesmo um dos seus pontos de inflexão: o desenvolvimento da noção de dispositivo a partir da proposta de que o cineasta é capaz de construir uma determinada situação que possui um vínculo com a própria realidade para provocar a criação de uma imagem e narrativa audiovisual. A construção desta situação, que possibilitará a criação de uma imagem que geralmente só existe como fruto dos acasos no mundo, será um dos caminhos que irá anunciar, alguns anos mais tarde, o próprio realizador como um campo a ser explorado na imagem, baseando uma

¹ Apud BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus (1997).

das tendências da autorreferencialidade no cinema: o dispositivo como uma proposta formal de um mundo paralelo do cineasta, que ganha assim uma possibilidade de reformulação estética junto ao mundo.

Portanto, ao voltarmos a Godard e à sua afirmação do seu próprio “eu” como imagem, introduzimos aqui um amplo leque de cineastas que também se pensarão como imagem e se depararão com o desafio de criar a sua própria, assim como com a formulação de um cinema feito a partir de imagens cujos referentes são pessoais. Encontraremos desde imagens originadas em suas próprias casas, como imagens que propõem um retorno ao “clássico” do cinema², elencadas para construir uma nova visão que o cineasta desejará fornecer a elas. Ainda que essas imagens já façam parte de uma história, elas serão ressignificadas e passam a pertencer ao cineasta, porque falarão em seu nome, com sua voz, em sua personalidade. Como cenários a serem explorados em nome do realizador, onde cada elemento que lhe é relevante assume um espaço de forte elemento cinematográfico, repleto de sentidos a serem investigados e desconstruídos.

É assim que a frase de Godard apresenta a obra de outros cineastas que comandarão o nosso percurso, particularmente Jonas Mekas, Agnès Varda e Naomi Kawase. Claro que não há como se desconsiderar que afirmar-se como imagem hoje pode abarcar muitos sentidos, mas nossa abordagem aposta em duas interpretações mais imediatas: um cineasta que pensará a si mesmo como imagem em meio ao próprio mundo; e uma representação da sua busca por uma prática capaz de aliar a elaboração de uma imagem à formulação de seu “eu” ou de sua subjetividade, como se esses filmes dissessem que o cinema também é capaz de ser uma ferramenta de escrita pessoal, quem sabe até mesmo íntima, como apenas a arte da escrita parecia ser capaz. O que há de comum entre essas duas interpretações é que o cineasta encontra aí um espaço não exatamente para recriar uma imagem que encontra no mundo, mas também para dar corpo a uma estética que seja uma espécie de imagem de si mesmo, única e pessoal, de um encontro ou investigação pessoal que faz junto à sua realidade.

Portanto, em uma digressão da afirmação de Godard, poderíamos nos remeter às manifestações cinematográficas nomeadas como ensaios, diários, filmes em primeira pessoa, filmes de família, filmes de testemunho, videocartas e outras nomenclaturas que se tornaram recorrentes tanto em discussões do meio acadêmico como na produção

² Em um sentido mais histórico do termo, como fez Godard em sua(s) *História(s) do Cinema / Histoire(s) du cinéma* (1988).

cinematográfica dos últimos anos. Tendo por base o crescimento do interesse por esta produção – principalmente a partir dos anos 1990 –, assim como a quantidade de obras cinematográficas autorreferentes que começaram a aparecer nas diferentes janelas audiovisuais, a proposta deste trabalho concentra-se na reflexão em torno da construção discursiva de filmes modernos e contemporâneos que apresentam diálogos com uma narrativa autobiográfica. Queremos investigar o fenômeno da autorreferência no cinema, pensando também na relação entre esta prática e o contexto cultural contemporâneo.



2) A proposição da autorreferência é em si mesma uma questão, e sua demonstração no cinema amplia o grau de dificuldade para sua correta configuração em termos do debate contemporâneo. Entre seus desdobramentos mais problemáticos estão a sua nomenclatura e definição; a questão da subjetividade e suas marcas estilísticas (em um movimento recente e de certo modo dominante em determinado segmento do documentário); a discussão identitária debatida muitas vezes a partir de um ponto de vista social (que desperta uma discussão intrincada sobre os limites entre uma memória pessoal e uma memória coletiva); e a formulação de uma poética do si (que pensaremos aqui como proposta de uma “estética da existência” ou uma “estética do si”, inspirada por um diálogo com os pensamentos de Michel Foucault). Esses são apenas alguns exemplos de discussões que muitas vezes os filmes autorreferentes colocam em destaque.

Assim, falamos de um encontro com um processo artístico de subjetivação que assume múltiplas variantes. Nosso olhar será voltado principalmente para o cinema documentário, porque muitos dos cineastas que elaboram esta narrativa do si partem de um questionamento das tradições do documentário para redefinirem a si mesmos, na medida que este campo incorporou mais fortemente uma certa ideologia do real como representação fidedigna do mundo, encarnado na fisicalidade da imagem em movimento através de uma relação sobretudo de natureza afetiva com ela. Nesse sentido, inclusive, reformulou-se um debate no documentário contemporâneo em relação à representação das identidades sociais, com a irrupção das minorias como novas protagonistas, mesmo que como forma de resistência e não de assunção ao poder, e que na recente teoria do documentário ganhou a definição de uma “subjetividade social”. Esta abordagem vem

nos dizer que o potencial político do cinema não desapareceu com a queda dos grandes blocos de influência ou a crise das grandes ideologias. Uma nova identidade – e uma nova imagem – é formulada a partir daí para reivindicar um espaço e um papel na geografia social contemporânea. Sendo assim, até que ponto uma radicalização na narrativa autorreferente, que estaria contribuindo nesse sentido – como sugere um autor como Michael Renov³ –, seria um ponto de discussão a ser levantado? E será que quanto mais radical uma poética de si, ou seja, quanto mais autorreferente o filme, mais clara seria a relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo, com o consequente desmonte dos véus criados pelas ideologias? Antes de responder indagações como essas, cumpre entender o que seja exatamente esse cinema e se perguntar se ele não estaria indo talvez em outra direção, questionando a formulação de uma identidade por termos que já não existem mais.

A proposição de uma denominação ou definição que possa resumir todas as modalidades de um cinema pessoal citadas anteriormente é uma tarefa ingrata, até mesmo enquanto ponto de partida ou definição de um *corpus* a ser analisado. Em princípio, optaremos pelo termo corrente “autobiográfico”, já que ele parece trazer maiores possibilidades de diálogos em relação aos outros aqui citados, mais específicos ou delimitados, além da noção da autobiografia dispor de uma maior teorização sobre suas características e fundamentos. Portanto, nosso primeiro objetivo é reunir filmes que foram estruturados a partir de um cineasta que faz da própria vida a base fundamental dos seus filmes, eliminando-se assim aqueles casos em que sua inscrição na imagem é mais circunstancial, como acontece na obra de diretores tão díspares como Alfred Hitchcock e Eduardo Coutinho. A expressão “filmes autobiográficos” apresentar-se-á principalmente por conta do potencial autorreferente das imagens e de sua caracterização interna como tal, não fazendo remetências à uma moldura cultural mais ampla do termo ou à uma investigação prévia em torno dos fundamentos de um conceito cuja origem remonta o universo da literatura.

Por outro lado, não seria possível pensar sobre esta ênfase na figura do realizador sem levarmos em conta as transformações que a dinâmica do documentário trouxe para as narrativas do si, muitas vezes envoltas, principalmente no caso do cinema, por uma fundamental busca em torno do real, onde este coeficiente de

³ Na introdução do seu livro *The subject of the documentary*, Michael Renov utiliza a noção do “autobiográfico”, termo com o qual dialogaremos aqui, principalmente, no primeiro capítulo da dissertação.

realidade, antes de estar atrelado ao mundo, passa a ser medido pelo próprio universo pessoal do cineasta. Assim a referência do real, se antes estava no mundo, passa a ser buscada a partir das referências pessoais de cada um dos diretores, originando estéticas do si bastante distintas e dificilmente possíveis de serem compreendidas em conjunto. Assim, se por um lado o movimento da autorreferência no cinema indica um *corpus* amplo e repleto de vitalidades, é um grande desafio poder compreendê-lo em conjunto. Este é, sem dúvida, um dos principais desafios deste estudo, ao mesmo tempo que um percurso apenas iniciado.

O cineasta deste estranho objeto, que chamamos aqui de filme autorreferente, poderia ser pensado como um documentarista que não apenas ocupa o papel de um decisivo personagem da narrativa (e o cinema de Eduardo Coutinho é um dos maiores exemplos disso), mas que passa a assumir o papel de maior destaque no filme, tornando-se muitas vezes seu protagonista e a discussão fundamental de seus próprios filmes. Ao arrastar o realizador para dentro do mundo e da imagem, o documentário contemporâneo reconfigura a natureza do discurso audiovisual e coloca na berlinda a instância do autor-realizador. Por isso, ainda que seja um desafio e haja todo tipo de dificuldade teórica em se falar de autobiografia e cinema conjuntamente, olhar para estes discursos audiovisuais autocentrados como “filmes autobiográficos” é sobretudo uma hipótese a ser perseguida como uma atenção ao gesto fundador de filmar a si mesmo. O que ele é, o que o determina, o que determina sobre si e sobre o mundo?

Proponho inicialmente os filmes que chamo de autorreferentes como obras que não apenas esboçam algo sobre seu autor, mas também em que seus cineastas buscam falar ou a expor algo de si mesmos. Mesmo vago, é a partir do entendimento desta diferença que o estudo sobre este debate nos será possível. Desde uma investigação em torno de uma intimidade mais ou menos pessoal dos universos familiares destes cineastas, assim como através do objetivo de formular uma obra a partir de uma experiência vivida em seus encontros com determinadas descobertas feitas pelo mundo, em ambos os casos a vida (ou o olhar) destes cineastas-personagens necessita estar presente nos filmes de modo enfático: assim ganhará sua forma, tornar-se-á visível, e não apenas terá sua delimitação nos bastidores de um espetáculo, como muitas vezes a noção do autobiográfico é entendida em relação ao cinema até os dias de hoje, como um terreno paralelo ao filme, um anexo a ser ou não considerado dependendo do interesse do espectador por determinada obra ou cineasta. Mas em diálogo com o espaço e os novos caminhos que as práticas autorreferentes vem conquistando até o momento no

campo audiovisual, notam-se mudanças profundas em relação a um contexto inicial no qual a figura do cineasta passou a ser discutida como uma instância estética do filme, no sentido de que o cineasta poderia ser uma dimensão da imagem a ser explorada.

Não propomos aqui exatamente uma intenção de analisar como um filme fala de seu realizador, pressuposto clássico da chamada “Política dos Autores” – como formulada por alguns críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, como François Truffaut e Jean-Luc Godard – e que fundamenta até hoje a noção de autor junto ao cinema. Ou mesmo como acontece com filmes que se baseiam em uma noção de *alter ego* a partir de um desenvolvimento das experiências pessoais dos cineastas como pano de fundo das obras de modo mais ou menos explícito (como, por exemplo, em diversas obras do próprio Truffaut, Federico Fellini, Woody Allen, entre outros). Não pretendemos elaborar uma abordagem a partir de uma teoria ou política de autor, com o seu desejo expresso de explorar e descobrir “as marcas de um cineasta”, já que não buscamos exatamente um conhecimento sobre o autor-cineasta, mas sim construir uma reflexão sobre os fundamentos do gesto da autoinscrição em diferentes momentos do cinema e quais seriam os processos em jogo na construção de cada uma dessas “imagens de si”⁴. Neste sentido, retornamos à proposição foucaultiana de uma divisão entre a função-autor e o autor como indivíduo, e a sua tese de que a chave da modernidade é a formulação de uma ontologia de nós mesmos⁵. Em nossos termos, menos o artista e mais o sujeito, ou, ainda, o que nos parece estar relacionado sobretudo a uma “estética de si”, estética esta que possa unir os dois extremos da formulação de uma imagem: o “eu” a uma “imagem”, o sujeito ao objeto, dando origem a obras com um forte teor autorreferente.

Para além de qualidades e características particulares dos filmes aqui presentes, tentarei encontrar e matizar seu poder de representação em alguns conceitos culturais e imagéticos contemporâneos. De forma investigativa buscaremos pensá-los a partir de operações e conceitos que coloquem em jogo, a partir do desejo que trazem de estabelecer relações e imagens de si no mundo, através de três cineastas bastante diferentes em seus modos de autorrepresentação e de autoinscrição na imagem: Jonas Mekas, Agnès Varda e Naomi Kawase, realizadores fundamentais como proponentes e

⁴ Nesta frase estabelecemos um paralelo entre duas ideias do filósofo Giorgio Agamben sobre a função-autor, inspirado pelos pensamentos de Michel Foucault, como o autor manifesta em *O autor como gesto* (AGAMBEN, 2007). Agamben defenderá um autor que se manifesta enquanto gesto, ao mesmo tempo que este gesto será caracterizado por um indivíduo que coloca em jogo a própria vida em uma ocasião ou obra.

⁵ Agamben trabalha tanto o texto clássico de Michel Foucault, *O que é um autor?*, quanto uma pesquisa inacabada de Foucault sobre biografias de criminosos destinada justamente a apresentar a ideia da ontologia de nós mesmos.

eternos curiosos em torno deste processo de autoinscrição na imagem. Cada um deles nos abrirá um universo específico para que possamos investigar três diferentes regimes de imagens autorreferentes: no caso de Mekas, o FILME-DIÁRIO; no de Varda, o FILME-ENSAIO; e no de Naomi Kawase, o impreciso universo dos FILMES CASEIROS e dos FILMES DE FAMÍLIA. Assim, cada um desses cineastas desenvolveu um modo de construção audiovisual para pensar sobre suas relações de criação de um cinema pessoal, em um regime de criação que lhes é particular, ao mesmo tempo em que apresentam questionamentos e propostas para os lugares que a imagem ocupa como um todo na sociedade contemporânea. Trabalharemos então com estes cineastas de modo que eles sejam representações de modos específicos da criação de um processo de autorreferência no cinema, permitindo-nos pensar sobre cada regime de imagem em sua especificidade, no caso de Mekas e Varda, a partir do chamado “cinema moderno” e, no de Kawase, a partir de uma relação iminente que teremos com a noção de um “cinema contemporâneo”.

Se por um lado a autorreferência encontra uma justificativa imediata numa relação de continuidade com a teoria do cinema moderno, isto acontece porque a noção de autor já trazia embutida o desdobramento elementar de um olhar fragmentado sobre a narrativa, sobre si mesmo e sobre o mundo como resposta à neutralidade discursiva do classicismo, dando origem a um recorrente olhar em “primeira pessoa”, um falar interno e distanciado frente aos “acontecimentos”, enfim, um discurso sobre o discurso. Por outro lado, é preciso questionar o próprio estatuto da imagem autorreferente. Mais do que um cinema autoral, uma certa produção dos anos 1960 para cá parece evidenciar a estratégia lançada pelo cinema direto norte-americano, ainda que também aposte em uma transformação desses preceitos: a imagem é um agente autorreferente por definição. Não só por sua condição ontológica frente ao real, posta em relevo no pensamento de André Bazin, mas porque toda imagem espelha uma unicidade em si, é um processo de unificação frente ao que denominamos “real”. A imagem é autônoma e não precisa de um sistema linguístico para qualificá-la, pois estaria retirando seus significados de sua exterioridade imediata. Ou seja: pensar como o ato de se autobiografar audiovisualmente pode se constituir de modos diversos, a partir de regimes de imagens diversos pertencentes ora ao cinema moderno, ora ao cinema contemporâneo, faz parte também do objetivo de refletir sobre a própria construção da imagem autorreferente. O que dizer “eu” com imagens em cada um desses momentos traz à tona sobre a própria imagem e sobre a relação do homem (cineasta) com a

produção do discurso sobre si a partir de uma consciência desse processo? Quais cineastas ou trabalhos poderiam ser analisados sob essa ótica? E, fundamentalmente, o que tais cineastas dizem sobre os seus processos de construção das imagens quando são analisados a partir de um olhar que pensa seus processos como autorreferentes e autorreflexivos?

Assim, nosso principal desafio aqui é reconhecer as modalidades de discursos em jogo em cada regime de criação de imagens autorreferentes que elegemos, além do de perseguir estratégias e conquistas de um processo cinematográfico que se refira a escritas do si no cinema e que coloque o nome ou a figura do próprio cineasta como o foco dramático do filme. Nesse sentido, muitos dos filmes aqui presentes também seguem este foco: filmes em que o diretor deseja falar de si de forma consciente e assumida, definição que, apesar de insuficiente, é ponto de partida tanto para a seleção das obras analisadas como para a reflexão sobre o debate da autorreferência no cinema.

Outro grande desafio é pensar um espaço em comum aos processos de escritura de si que permita abarcarmos em uma mesma pesquisa uma cineasta japonesa da contemporaneidade, uma cineasta belga – até hoje em atividade e que começou seus trabalhos paralelamente à *Nouvelle Vague* – e um cineasta lituano exilado – que caracteriza seus filmes como “diários” ou “cadernos de notas”. Mas propor um diálogo como este é abrir uma discussão para uma das nossas principais preocupações, a de investigar os efeitos e consequências de um desejo que parece comum a muitos destes realizadores: o de se constituírem através das imagens, e como fazer para que isto esteja exposto na tela e possa ser visto a partir de suas imagens. Até mesmo porque muitos destes filmes nos dizem que esta investigação em torno do si pode ocorrer fundamentalmente através das imagens, e não apenas através da dimensão linguística tradicional da linguagem autorreferente, como acontece, por exemplo, com as práticas de um diário. Assim, por mais que os contextos e as vidas destes diretores sejam muito diferentes entre si, este ponto lhes parece comum – o desejo de constituir-se através das imagens – e introduz questões pertinentes para uma escritura de si mais propriamente cinematográfica, sendo avaliada o que esta autorreflexividade transforma em tradição do cinema e, em particular, do documentário.

Alguns estudos chegam a sugerir que este filmar a si mesmo poderia conter raízes apenas narcisistas, mas este gesto vem sendo praticado não apenas como obras que colocam o diretor no centro do quadro e da “narrativa”, mas também através de outras formas de autoinserção do cineasta: suas impressões acerca do mundo e da

coletividade, a exploração de seu universo familiar, ou ainda, um retorno reflexivo às próprias imagens, recentes ou de um passado mais remoto que o cineasta deseja reencontrar. Assim, estamos diante de filmes que não apenas abrem uma discussão em torno da identidade – através de um embate com a personalidade pública deste realizador –, mas que muitas vezes apostam que o espaço do “eu” se mesclaria cada vez mais com um espaço social, como Richard Sennet apontou já no início do século XX, período em que o cinema dava seus primeiros passos e apresentava suas imagens em movimento ao mundo. Mas, apesar de Sennet já identificar junto à instauração da modernidade esta mistura entre os espaços da intimidade e os espaços públicos, a proposta de uma estética cuja questão fundamental é da ordem da intimidade ou da subjetividade do próprio cineasta torna-se uma prática crítica e tensa na contemporaneidade, a partir de um desejo que coloca uma ambição que ao mesmo tempo em que pode ser estranha também fala de um movimento natural ao homem: falar do desejo de pensar o seu “eu” como imagem. Assim, mais do que identificar as características recorrentes a esses filmes, esperamos traçar caminhos que provoquem a reflexão sobre o que rege estas imagens enquanto desejosas por construir um sentido da autorreferência e, mais profundamente, de uma “estética de si”.

Retomando o objeto central deste trabalho, é importante enfatizar duas distinções fundamentais para o universo que nos interessa. Inicialmente, nos voltaremos para um conjunto de artistas, e não exatamente a comunicadores do campo midiático. Deteremo-nos em cineastas com maior ou menor experiência no fazer cinematográfico e não em cineastas-amadores que navegam nos espaços virtuais, apesar de fazermos ocasionais referências a estas produções. Um e outro grupo busca uma expressão que pode ser caracterizada inicialmente como autorreferente, mas enquanto o amador muitas vezes a extravasa espontaneamente, o artista busca o risco estético de um modo mais presente (ou até mesmo consciente), colocando a questão da autorreferência muitas vezes no centro da problematização desse desejo. Optar por desenvolver nosso trabalho a partir de três cineastas conscientes de um projeto nesse sentido significa compreender tal movimento de ênfase em torno do si balizado por uma relação com a teoria das imagens, e principalmente com cineastas que desejam problematizar a dimensão do “eu” como um formulador de imagens. A questão não é assumir um espaço de maior valorização para o cinema frente à uma cultura midiática, até mesmo porque esses espaços encontram-se hoje em profundo diálogo, mas sim optar por obras que busquem construir a autorreferência como uma questão a ser problematizada. Nosso olhar para os

espaços midiáticos, portanto, vem acompanhado por esta preocupação, como será trabalhado principalmente no capítulo sobre os filmes caseiros ou filmes de família, desenvolvidos principalmente a partir da cineasta Naomi Kawase, cineasta que trabalha justamente com esta tensão entre a mídia e o cinema. Ou seja: desejamos não apenas pensar sobre o poder da imagem na construção do indivíduo, e vice-versa, através de uma abordagem que seria mais sociológica, mas sim tentar perceber, paralelamente, como isso tem redimensionado a imagem cinematográfica.

Por outro lado, deve-se perceber que os principais cineastas com os quais nos encontraremos aqui são, em geral, bastante experientes com a imagem, mas que suas opções são quase sempre por uma criação experimental, em uma posição que procuram se colocar em risco diante e *através*⁶ da imagem. Ao realizarem filmes sobre suas próprias vidas ou sobre o seu próprio olhar sobre o mundo, é preciso que esses cineastas se permitam ser um pouco como cineastas não profissionais, iniciantes, anônimos – como se pudessem ocupar o lugar do objeto a ser investigado, ocupando-se a noção do “outro” junto ao documentário. O cineasta será como um aprendiz que experimentará falar de si e do seu trabalho, assumindo o seu lugar de um indivíduo qualquer, ou melhor, de um indivíduo diante de suas imagens. Para que este seja o próprio ato de fazer imagens e cinema, é preciso que esses realizadores digam “eu” sem se dar conta muito bem do que já são: cineastas com maior ou menor experiência. O que importa não é uma identidade já construída, mas uma identidade a construir no processo de elaboração dessa imagem. Assim, não será como grandes cineastas que irão se colocar, mas através da prática de um cinema menor, em que se entregarão a um anonimato admitido, a uma postura não hierarquizada frente ao mundo e aos demais sujeitos, para que assim possam realizar tais obras. E, como já dito, é na relação que cada um deles terá com a criação da sua própria imagem ou olhar que desejamos nos deter aqui, mais do que nas qualidades e características puramente estéticas de cada filme ou obra.

Além destes três cineastas, recorreremos a outros exemplos quando for necessário ao debate. A título de exemplificação e esclarecimento, além dos três diretores principais que basearão este estudo – Jonas Mekas, Agnès Varda e Naomi Kawase – indicamos outros que nos parecem fundamentais a uma compreensão deste

⁶ Dizemos aqui “através da imagem”, inspirados por Raymond Bellour, que diz ver o vídeo, “mais do que tudo como um ‘atravessador de imagens’”. É importante lembrar que a profusão dessas “estéticas de si” teve uma de suas bases, como o próprio Raymond Bellour apontou em *Entre-imagens*, o autorretrato, que aparece como uma das formas originadas no cinema a partir da influência do surgimento do vídeo (e mais ainda do vídeo digital).

movimento. Como vêm sugerindo alguns historiadores iniciais deste universo⁷, propostas filmicas autorreflexivas e com conotações autobiográficas não são exatamente novas, bastando lembrar alguns dos poéticos filmes do cineasta Joris Ivens (1898-1989) (*A ponte*, de 1927 e *A chuva*, de 1929), que já sugerem um olhar poético do cineasta sobre o mundo. Nos anos 1960 ocorrem também os esforços da vanguarda norte-americana (Brakhage, Warhol, Cornell), a emergência da videoarte com sua ênfase nos dispositivos e na relação olhar/ser olhado (Paik, Viola, Pape), a eclosão do cinema-direto e sua proposição ontológica não-intervencionista frente à realidade (Irmãos Maysles, Drew, Leacock) ou sua radicalização em uma forma documentária claramente concebida como rascunho do real a partir de um indivíduo (o cineasta) e não da suposta onisciência da câmera (Rouch, Van der Keuken, Depardon), e até mesmo a formulação *avant la lettre* de uma autoficção completa como *David Holzman's diary* (1967), de Jim McBride. Entre exemplos brasileiros poderíamos citar alguns trabalhos mais antigos de Roberto Miller, ecoando a vanguarda norte-americana, ou a fase dos anos 1970 de Glauber Rocha, com suas inserções meta-pessoais, e os contemporâneos Sandra Kogut, Kiko Goiffman, João Moreira Salles e Carlos Nader – além da série de trabalhos de menor repercussão de Marcelo Ikeda e dos irmãos Luís e Ricardo Pretti, entre outros cineastas que poderiam ser citados. Mas entre todos esses exemplos cumpre distinguir aqueles trabalhos que procuram dar uma maior substância a um “eu” que possa ser constituído e elaborado pelo cinema.

Portanto, é em meio às discussões presentes em alguns campos do documentário que iremos nos aventurar para pensar de que modo essas invenções de si mesmos se constituem como uma subjetividade em jogo na imagem contemporânea. E como tais filmes buscam se estruturar, sobretudo como dispositivos, e deixam ver uma possível proposta para a imagem cinematográfica hoje, espelho midiático privilegiado para o sujeito contemporâneo em sua relação com o próprio “eu” e com sua construção visual. O mito narcísico negociado entre o realizador e o espectador.



⁷ Como trazem alguns textos do catálogo da mostra “Le je filmé” (Paris: Centre Georges Pompidou, 1997), mostra que procurou refletir sobre esta recorrência e multiplicidade dos filmes em primeira pessoa.

3) Parte do nosso interesse por esta produção cinematográfica, que tem o realizador como personagem principal de sua própria narrativa, e pela busca constante por construir um caráter autorreferente para suas imagens teve origem a partir de um olhar lançado como “uma das manifestações mais promissoras e representativas da atualidade, em um tempo caracterizado por alguns teóricos culturais como a pós-modernidade”⁸. Mas por que outrora afirmamos de forma tão imediata esta pertinência para a existência e estudo dessas imagens de um modo tão peremptório e abrangente?

Poderíamos resumir nossas motivações iniciais para este estudo admitindo que esta produção nos parecia promissora tanto quantitativamente quanto do ponto de vista analítico e teórico, o que pode ser verificado de imediato através da repercussão crítica de alguns filmes brasileiros filiados a esse cinema, como aconteceu muito claramente com *33* (Kiko Goifman, 2002), *Passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e, mais recentemente, com *Santiago* (João Moreira Salles, 2007). O debate vem acontecendo no campo delimitado como documentário, muitas vezes em termos imprecisos, justamente pelas questões lançadas e trazidas por essa nova configuração discursiva. Por exemplo, uma proximidade que estes realizadores instauram entre os espaços da ficção e do documentário, levando os espaços do real que ocupam a se colocar nestas duas dimensões torna, assim, o cineasta um protagonista que tem um pé na realidade e outro na ficção, mais exatamente na construção da sua própria imagem. Raymond Bellour conceituou este processo como um “autorretrato” que passa a estar em jogo em algumas “entre-imagens” que representam um artifício evidenciado no cinema após o surgimento do vídeo. Mas penso que além de reconhecer uma condição, trata-se sobretudo de reconhecer uma transformação na construção da imagem de si e um diálogo com as relações que ela suscitará para o próprio cineasta. É como se este cineasta tivesse que formular tanto uma teoria de si como uma estética de si a partir do seu filme. Daí origina-se nosso interesse em discorrer sobre estas imagens, tal como vem se colocando uma discussão teórica em torno de seus contornos e limites, expressos pela autorreferência e pelo desejo de construir imagens respaldadas por experiências pessoais e únicas, que só poderiam ser feitas por cada um destes cineastas.

Passado algum tempo da investigação inicial, nos deparamos com tal produção ainda mais alargada, e sua teoria tornada um pouco mais consistente e cada vez mais difundida, a partir de uma discussão relativa à subjetividade do documentarista que é

⁸ Afirmação que faço na introdução da minha monografia de graduação, intitulada *Filmes autobiográficos: entre-linguagens* (UFF, 2006).

colocada em questão. Perguntamo-nos, ainda, qual o sentido e as razões que nos levaram àquelas afirmações feitas de modo tão certo anteriormente: por que, de fato, a produção autorreferente seria uma das mais promissoras da atualidade? Reconhecendo essa proeminência esperamos refletir sobre alguns questionamentos ao longo desta dissertação relativos à natureza destes filmes. Mas parece necessário lembrar, desde o início, sobre a recorrência e representatividade de uma produção que reforça e evidencia a pessoalidade na criação cinematográfica, para que esse aspecto esteja sempre no centro de nossas discussões.

Como então olhar para esses filmes em que a experiência pessoal do cineasta no modo de construir suas imagens parece não apenas cada vez mais evidente, específica e muitas vezes valorizada pela própria teoria cinematográfica, como a própria produção cinematográfica parece responder e reagir à tal valorização, fazendo da autorreferência uma forma até mesmo recorrente de uma nova maneira de se fazer filmes? Neste processo vão surgindo algumas respostas e possibilidades para se construir as “novas” imagens, e também linguagens. E entre essas respostas estão as que expandem as relações do “eu” com o seu próprio passado, do “eu” com o mundo a sua volta e do “eu” consigo mesmo, através de tendências autorreferentes na imagem.

Esta insistência nas visões pessoais dos realizadores pode até mostrar-se como movimento cultural de massa, como se percebe em diversos suportes midiáticos – como em espaços da internet, a partir de produções videodigitais caseiras e independentes postadas em *blogs*, canais *on line* como o Youtube e redes sociais como o Facebook, em um circuito estimulado e retroalimentado por essas ferramentas, sendo que alguns trabalhos podem extrapolar sua destinação original e vir a participar de mostras e festivais de cinema, ou circular em plataformas como os celulares, além de sua valorização pela crítica ou pela teoria do documentário, a partir de variados modos de subjetivação que são trabalhados como traços distintivos de um “olhar contemporâneo”, em relação à imagem do documentário principalmente. Mas por que será que tais modos de construção de imagens sempre nos despertaram mais do que uma mera curiosidade pela novidade que são, ou, se não são mais novidades, ao menos “novas imagens”?

Primeiramente, os filmes que evidenciam esta figura do diretor acabam por apresentar uma discussão de relevância atual sobre a importância da imagem para o indivíduo contemporâneo e a sua relação complexa com esta imagem, o que permite pensar tanto sobre a compulsão por ela, como por que este excesso reflete sobre o homem e sobre a sociedade. Poderíamos até levar tal afirmação adiante, dizendo que o

filme autorreferente “reúne e sintetiza a teoria sobre o homem atual, principalmente no que diz respeito às teorias sobre a sua crise (e a consequente busca) de identidade e a sua falta de perspectivas e referências históricas”⁹. Os grandes oráculos contemporâneos ordenam: façam suas imagens, coloquem-se nelas, desenvolvam seu olhar, filmem-se a si mesmos, narrem seus segredos, descobertas, experiências, medos, visões, desejos. Mas, se o fazem, em vez de afirmar categoricamente uma teoria sobre o homem da atualidade, parecem apenas aconselhar a um olhar e a um pensamento, concebidos não como ponto de chegada, mas como ponto de inflexão e sobretudo voltados para si mesmos. Vejam como olhar (para seu interior e a partir daí sim, olhar e ver), mas sem nenhuma expectativa maior quanto a uma resposta, voltando-se assim ao gesto original, às autonarrativas greco-romanas. Sublinharia ainda mais este potencial da relação do homem com a (sua) imagem e diria que, ao estudá-la, nos deparamos, sobretudo, com os limites do que pode ser classificado como contemporâneo e, ao mesmo tempo, com uma nova forma de se ver e de se filmar. Como delimitar este “eu” que insiste em se pensar como imagem e o propõe através de uma dimensão estética?

Uma segunda razão para nos aventurarmos entre esses filmes vem da oportunidade que eles trazem de refletirmos sobre os traços e os debates da noção de subjetividade no documentário hoje, e perceber como esses processos de imagens ensaísticos, de diários e de marcas de si, que são exaltados na imagem, dialogam entre si, evidenciando seus limites e diálogos. Estamos também diante de imagens cujo potencial político e de resistência encontra-se muitas vezes atrelado, justamente, a um olhar voltado para a instauração de processos de subjetivação da imagem.



4) Como o propósito não é fazer história e nem conduzir uma investigação de base epistemológica, seja dos termos – autorreferente, autobiográfico, autorreflexivo –, seja da estética *strictu sensu*, ou seja, da enunciação, das marcas de estilo e das estruturas narrativas, a condução do itinerário proposto guardará sempre uma preocupação com as ambiguidades e linhas de fuga do tema. Todos os problemas que relacionamos até agora de modo introdutório serão retomados de forma ampliada em um encadeamento como os especificados a seguir.

⁹ Idem.

O primeiro capítulo, denominado “Como falar de um filme que diz ‘eu’?” tratará de questões de definição em torno de como se dão os principais processos em jogo em filmes cujo teor é autorreferente, a partir de termos que não possuam origem na área. Se o problema das narrativas de si como definição já era presente na literatura, o cinema parece ter tornado o problema ainda mais repleto de obstáculos, embora suas especificidades, particularmente a imagética, suscite novos ângulos, formatos e pontos de vista às práticas de si. Partiremos, sobretudo, dos pensamentos do autor Philippe Lejeune e o contraporem a outros autores que se dedicam à discussão da definição de uma prática autobiográfica. Além do debate em torno da definição, nos deteremos também na multiplicidade da nomenclatura: proposições como “filme-diário”, “filme-ensaio”, “filme de família” e “filme-performático”, sem falar em dois novos termos que passaram a ter destaque recentemente, o “filme de testemunho” e a “autoficção”, que, ao mesmo tempo que sublinham seu traço literário, ambicionam representar um mundo novo. Diante de várias possibilidades, quais seriam as delimitações de cada termo e o que eles representam?

Todos eles possuem um teor autobiográfico que desejamos investigar em suas atuais dimensões e usos e, para isso, percorremos algumas reflexões de Michel Foucault em torno das motivações fundamentais das narrativas do si, como este autor procurou refletir em seus estudos a partir desta função, para chegar mais tarde às reflexões das potências em jogo nas estéticas de si.

Como falamos de escritas de si que são escritas de si cinematográficas, este processo deve ser compreendido a partir de uma abordagem fundamentada no campo imediato: assim, não é possível compreender tal ênfase no cineasta, no processo e na relação entre ambos dentro de um filme, sem refletir sobre como se deram as transformações do papel do realizador dentro do cinema. Esta será a base dos três capítulos seguintes, onde buscamos perceber como a autorreferência é construída nas três formas nas quais nos deteremos com maior especificidade: o diário, o ensaio e o filme caseiro ou de família, a partir de três momentos do cinema que elegemos como fundamentais em torno das estruturas de uma prática de um cinema autorreflexivo.

Os três capítulos seguintes representarão, portanto, três diferentes estratégias para uma construção das imagens de si e de seus principais desafios e problemáticas. Passando pelo Cinema Moderno, tanto através da vanguarda americana representada pelos “filmes-diários” de Jonas Mekas como pelos “ensaios cinematográficos” de Agnès Varda – e chegando ao mundo das imagens em movimento contemporâneas, com

os filmes “caseiros e familiares” de Naomi Kawase –, serão colocados em evidência percursos de uma relação com a imagem que é bastante emblemática de uma problemática contemporânea: qual o lugar do sujeito em termos de construção de sua identidade, ou melhor, de sua imagem? O que valida esse gesto e sua inscrição no mundo? Como ele pode ativar uma potência política a partir da evidência de um isolamento de um “eu” solitário? Nesses filmes, tanto o cinema torna-se uma ferramenta para a vida, como a vida para o cinema. O desejo por construir um universo em torno da intimidade parece se afastar de um lado dos padrões criados e mantidos pelo poder midiático e do espetáculo, mas ao mesmo tempo precisa definir estratégias de sustentação e legitimação em meio ao mundo para essas “estéticas de si”.

Este texto perseguirá justamente essas estratégias, vendo em Mekas um cultor de um FILME-POEMA e de um cinema LÍRICO, em Varda uma defensora dos (AUTO)RETRATOS para construir suas narrativas históricas através de constantes PERFORMANCES e FABULAÇÕES que parecem passíveis de conviver em harmonia no mundo, e finalmente em Kawase uma formuladora do REAL a partir de AFETOS e CONFLITOS pertencentes a uma tensão entre intimidade e a exibição do seu “eu”, quase sempre evidente em suas imagens, em uma formulação estética que lembra as reflexões que Foucault traçou sobre o que chamaria de uma ESTÉTICA DA EXISTÊNCIA.

Essas são algumas das potências que as ESTÉTICAS DE SI apresentam para três formas possíveis de dizer “eu” com o cinema: o diário, o ensaio, e o filme caseiro ou de família; e o que tais formas evidenciam em suas imagens. Deste modo, refletiremos sobre potências que cada uma dessas formas e diretores colocam em evidência. Pretendemos assim problematizar um processo diverso e multifacetado desses discursos no cinema a partir de diretores conscientemente responsáveis por formatos de construção de si diferentes dos modelos canônicos, apresentando discussões importantes tanto para a reflexão em torno de um cinema cujo personagem principal é um diretor que se propõe a uma investigação sobre si mesmo como também sobre o que este processo deixa a ver sobre as imagens na atualidade. Seja através de uma memória transformada em poema lírico de um só cineasta (Mekas); de uma performance como modo de construir autorretratos fabulados que possam enfrentar os modelos tradicionais de um documentário¹⁰ (Varda); ou a partir da formulação de um “eu” que parece

¹⁰ Apesar de nos determos ao longo de toda a dissertação essencialmente em filmes que possuem um diálogo efetivo com o gênero do documentário, será principalmente no capítulo sobre a cineasta Agnès

expressar o desejo do cineasta por um realismo que possa manifestar-se por seu afeto (Kawase), chegando a pensar esta estética de si como um modo de existência que passa a estar em jogo justamente através da sustentação da própria imagem.



5) Toda a dificuldade e resistência que há em torno de uma definição da escrita autorreflexiva em imagens, aliada ao fato de que o personagem em questão é o próprio cineasta (o que pode localizar o aspecto dramático do filme em uma outra instância, já que seu “coeficiente de realidade” é outro), acaba por provocar análises que muitas vezes trazem um tom repleto de obtusidade e perplexidade diante desses trabalhos. Textos que lutam pelo direito de uma ausência de maior definição em torno dessas narrativas, destes filmes que ainda provocam um estranhamento em nós, parecendo um tanto “deslocados” na prática e teoria cinematográficas. Afinal, é de suas próprias crises, sonhos e fantasias que seus diretores falam, e em primeira pessoa, muitas vezes frontalmente à câmera, o que nos faz pensar que há uma estranha audácia – um tanto assustadora, um tanto bela – nesses trabalhos. Como então olhá-los?

Desejamos traçar percursos para a formulação de uma poética de si ou, mais especificamente, do que propomos aqui como modalidades de uma “estética de si”, o que permite que esses trabalhos sejam vistos como obras autorreferentes, ou mais amplamente, como obras em que seus cineastas procuram reconstruir suas vidas através do seu próprio cinema. Muitas vezes seus pontos de partida são formas com diálogos com a autobiografia, mas os alcances dos filmes ainda são em muito indeterminados e estão muito além da própria motivação dos seus cineastas. A especificidade do cinema será ressaltada, os contextos modernos/contemporâneo serão matizados em suas relações com as estéticas particulares de cada um dos cineastas, e a questão autobiográfica será redefinida em seu confronto com a origem literária do problema. Tais questionamentos propõem fundamentalmente uma reflexão sobre como o problema do autorreferente se formou na atualidade. O que ele rompe? O que supera? O que põe em cena? Mais do que indicar as recorrências presentes nesses filmes e poéticas,

Varda que faremos um movimento em torno da compreensão do movimento da autorreferência junto às tradições do documentário. Isto porque nos parece que é principalmente a Varda que esta tradição (inclusive o seu questionamento) é decisiva (mais do que aos outros cineastas), já que a Mekas importa inscrever a sua subjetividade principalmente junto a uma construção de uma imagem de vanguarda, e, no caso de Kawase, até mesmo negar o que poderia representar um sentido ou definição para uma imagem documental.

esperamos eleger questões que pedem destaque nesta produção e refletir sobre como analisá-las. Todas essas perguntas e temas existem de um modo imbricado e é um desafio constante separá-las. No entanto, espero pôr em evidência algo em torno do desejo de criar essas imagens e do que elas são e buscam, ou seja, o que as torna “escritas de si” de um modo mais decisivo.

“Assim, os futuros filmes parecerão ainda mais pessoais do que um romance, individuais e autobiográficos, como uma confissão ou um diário íntimo. Os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa e nos contarão sobre o que aconteceu em suas vidas: poderá tanto ser a história do seu primeiro amor, como a do amor mais recente, uma tomada de consciência frente à política, o relato de uma viagem, uma doença, seu serviço militar, seu aniversário, suas últimas férias - e tudo isso parecerá forte porque será verdadeiro e novo.”

François Truffaut, 1957

Como falar de um filme que diz “eu”?

Ao mencionar, reunir e estudar filmes tão diversos como *JLG par JLG* (Jean-Luc Godard, França, 1995), *Lost, lost, lost* (Jonas Mekas, EUA, 1976) *Kroppen Min* (Margreth Olin, Noruega, 2002), *Santiago* (João Moreira Salles, Brasil, 2007), *Sink or Swim* (Su Friedrich, EUA, 1990), *Tarnation* (Jonathan Caouette, Espanha, 2003), *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003), *Os catadores e eu* (Agnès Varda, França, 2000) e *Tarachime* (Naomi Kawase, Japão, 2006)¹¹, entre tantos outros registros centrados de uma ou de outra forma na figura do realizador, surge de imediato uma perplexidade quanto às peculiaridades deste tipo de filme frente às categorias, gêneros e formatos mais praticados da produção audiovisual contemporânea, e logo em seguida uma primeira tentativa de conceituação que os aproxime seja de um rótulo midiático, seja de uma formulação que dê conta do não-usual ou mesmo do estranhamento causados por sua recepção. Diversos estudos sobre este cinema que investe em categorias que se aproximam de um processo autorreferente – como os de Raymond Bellour, Alain Bergala, Philippe Dubois e, mais recentemente, o de Michael Renov, além de estudos brasileiros sobre o assunto¹² – introduzem suas visões para essas produções a partir de suas indagações em torno das dificuldades relacionadas à definição do que seria um filme autobiográfico.

As denominações provisórias que tais estudos encaminham convergem muitas vezes para um mesmo questionamento: estaríamos diante de filmes autobiográficos? Michael Renov sintetiza esta problemática ao lembrar que o cinema autobiográfico coloca-se sobretudo como pergunta, mesmo porque a defesa desta categoria, ou mais

¹¹ Todos os filmes citados ao longo do texto estão reunidos no anexo I da dissertação.

¹² Exemplos de estudos dos autores citados sobre a problemática do “eu” no cinema são, respectivamente, *Entre-imagens*, *Je est un film*, *A fotoautobiografia* e *The subject of the documentary*. Já no caso dos autores brasileiros, faremos referências específicas aos seus estudos ao longo do texto.

simplesmente do termo tido como de uso corrente e natural, é quase inexistente ou pouco clara. Na introdução do seu livro *The subject of documentary*, Renov apresenta assim a questão:

Em mais de uma ocasião tentei descrever este livro em uma única frase: ele diz respeito à autobiografia em filme e vídeo. Como está definida nos estudos literários, a autobiografia é uma forma de escrita pessoal referencial (isto é, imbuída de história), fundamentalmente retrospectiva (embora a temporalidade da narrativa possa ser bastante complexa), e na qual o autor, o narrador e o protagonista são a mesma pessoa. A prática autobiográfica no ocidente é tão antiga quanto as confissões de Santo Agostinho (final do século V), mas como memória, diário, ensaio pessoal ou testemunhal, desfruta atualmente de uma popularidade e de uma proeminência crítica jamais alcançadas antes. Todavia sempre me senti pouco à vontade com essa descrição independente – autobiografia em cinema e vídeo. Ela presume muito e, ao menos que cuidadosamente conceituada e infundida de caráter histórico, oferece pouco. Para começar, a frase não deveria ser formulada como pergunta, em vez de uma afirmação? Como afirmação, implica um simples enxerto de um conjunto de práticas da mídia (filme/vídeo/internet) em outro (literatura), com muita pouca consideração pelos debates, pelas novas relações sociais e pelas transformações tecnológicas que são a própria condição de existência dessas novas formas de autorregistro. Ela posiciona uma forma cultural relativamente nascente como um fato consumado, em vez de um fenômeno ainda em processo de desenvolvimento. (RENOV, 2004: XI)

As apropriações sobre a noção de “autobiografia”, desenvolvidas principalmente no exterior, ainda que alicerçadas no senso comum e razoavelmente aceitas inclusive em círculos da crítica e da universidade, está longe de ser um consenso e de explicitar com clareza o que seria este objeto. Devemos, portanto, proceder com cuidado e considerar as vantagens e desvantagens de um momento ainda inaugural, que começou a se mostrar como um movimento representativo junto ao documentário ao longo da década de 1980 e foi identificado pelo teórico Bill Nichols como “performático” e, mais recentemente por Renov como um movimento instaurador de uma nova subjetividade atrelada às imagens, particularmente ao cinema documentário, que o autor classificaria mais tarde como uma “subjetividade social”. Como defendida por Renov, esta “nova subjetividade” se revelaria por uma obra onde a condição pessoal que seu autor expõe pode ser compartilhada por outros indivíduos em sua pessoalidade, ou seja, em sua condição subjetiva no mundo, expondo assim uma visão pessoal de uma situação em princípio particular, mas que pode pertencer a outros sujeitos ao redor do cineasta, como se a situação apresentada dissesse respeito a eles também, representando assim a coletividade da problemática. Como Margreth Olin evidencia em *Meu corpo*, quando lembra que através deste curta em que contará a história de sua vida, ela também compartilhará alguns de seus segredos com seu espectador. Falamos então de uma

subjetividade que expõe um lado pessoal e muitos vezes íntimo de um cineasta, mas que também parece pertencer ao espectador. A nova subjetividade, portanto, coloca em jogo um novo tipo de identificação do cineasta e vem dizer que apesar de “autobiográficos” esses filmes são capazes de falar em nome de todos nós, já que sublinham um conjunto formado por diferentes e imprecisas minorias, a partir de uma relação de identificação que se estabelece de modo muito particular entre o espectador e este cineasta que decide virar personagem e assumir a sua individualidade e condição de exceção no mundo.

Através destes processos de subjetivação, buscam-se formas estéticas para uma discussão cuja natureza é fundamentalmente de uma política do “eu”, já que muitas vezes elas propõem discutir o papel de um indivíduo no mundo e, principalmente, a feitura de uma imagem a partir daí. Este capítulo surge então da tentativa de um esboço de questões e perguntas que se refiram a esses diferentes formatos do cinema do “eu”, sem que este objetivo de refletir sobre a multiplicidade e diálogo destes discursos signifique reduzi-los a uma fórmula ou delimitação destas obras que procuram, justamente, se manifestar por suas possíveis singularidades e um personagem que quer se fazer presente enquanto diferença. Assim, nosso percurso se inspirará em estudos anteriores, tentando ultrapassar um estágio inicial de caracterização do autobiográfico, assumindo desde já possíveis consequências de uma permanência na indefinição do termo.

Para começar, de que objeto estamos tratando aqui? O que seria um filme autorreferente, autobiográfico, autorreflexivo? Parece-nos um desafio sem garantias optar por um único termo e defendê-lo até o fim; o mais importante será nos lançar a algumas tentativas de definições de suas teorias e reflexões, a partir de diferentes nomenclaturas que apontem para um “eu” que possa ser pensado como proposta estética. A diversidade das formas de um cinema pessoal aponta justamente para esta nova subjetividade que passa a ser discutida através de diferentes modalidades de discurso, como aquelas em que nos deteremos nos próximos capítulos, através dos formatos do “eu” no cinema diário, ensaio e alguns filmes caseiros ou familiares, entre outros formatos que poderiam ser considerados.

Falamos de diferentes discursos que são biográficos, porque todos eles se referem a uma “função sujeito” e a personagens que precisam se pensar político e ideologicamente, além de esteticamente. A argentina Leonor Arfuch dá forma a esta dimensão biográfica em diferentes objetos da contemporaneidade e seu estudo lembra

de modo imediato todo este espaço que o “eu” ganha hoje nos discursos midiáticos e artísticos, a partir de sua caracterização como um amplo “espaço biográfico” (ARFUCH, 2007). A expressão de Arfuch é título de um dos seus estudos sobre práticas biográficas e discute sua proeminência na atualidade, estejam elas em espaços midiáticos, artísticos ou em seus diálogos, para propor um discurso que possa, finalmente, estar centrado no próprio sujeito. Mas Arfuch lembra como esta profusão deve ser encarada muito além de sua recorrência:

ainda que não seja muito difícil identificar as razões pelas quais a recepção dessas narrativas do espaço biográfico são tão aceitas - a identificação com o outro, os modos sociais de realizações pessoais, a curiosidade atrelada ao voyeurismo, a aprendizagem do viver – a notável expansão do biográfico e seu deslizamento para os espaços do íntimo fazem pensar em um fenômeno que excede a simples proliferação de formas similares, ou os usos funcionais e a busca de estratégias de mercado, para expressar uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea”. (ARFUCH, 2007:17)

Esta subjetividade que busca uma estética representante de um sujeito se coloca em questão justamente por conta da formulação de uma imagem é também a “nova subjetividade” que Renov identifica como central ao documentário contemporâneo. Como a própria expressão de Arfuch evidencia, este “espaço biográfico” aponta para diversas formas de um discurso centrado nos sujeitos e é predominante em muitas áreas da produção intelectual e artística hoje, mas ao mesmo tempo solicita uma reflexão que vá além desta recorrência e os compreenda como uma nova forma de produção. Assim, para nos colocarmos diante de uma reflexão em torno dos fundamentos de um discurso autorreferente no cinema, parece fundamental distinguir a proximidade que este relato apresenta com um discurso talvez mais comum sobre a vida de uma pessoa, a tradicional biografia, quer se trate de uma apologia, uma hagiografia, uma confissão, uma memória, um currículo, um estudo biográfico ou até mesmo uma autobiografia intelectual, já que essa semelhança origina uma confusão recorrente quando se consideram alguns discursos autobiográficos. Ao campo dos discursos autorreferentes é necessário colocar em tensão uma análise de qualquer autor, por quaisquer ciências ou metodologias aplicadas a um indivíduo como objeto, assim como o filme autobiográfico como um filme que simplesmente fala de seu realizador, colocando-o na posição de objeto imediato e neutro frente ao discurso engendrado. Não falamos aqui de biografias, no sentido de um relato caracterizado normalmente por uma distância mínima entre um “eu” (o autor) e um “ele” (o biografado). Autor e sujeito-objeto do texto não se confundem do ponto de vista físico, a menos que haja uma intenção oculta nesse

sentido, mantendo-se o público na ignorância quanto a esta relação de identidade, como ocorre de modo passageiro em *Swink or Swim* (Su Friedrich), pela troca eventual dos pronomes, ou de modo mais radical, pelo uso de pseudônimo no clássico *David Holzsmann's Diary* (Jim McBride, 1967). Assim, no filme autobiográfico o “eu” desejará mostrar-se em evidência, ainda que se faça presente através de um breve momento do filme, como acontece em *Sink or Swim* quando há a sugestão que a personagem principal da narrativa é a própria realizadora. O discurso autobiográfico não colocará necessariamente um discurso sobre o outro, como faz a biografia, mas o lugar do autor se tornará evidente através do espaço referente ao “eu” como um espaço de discussão fundamental ao filme, como demonstrou o polêmico *Santiago*.

Em sua origem literária, o espaço biográfico muitas vezes desenvolve estratégias que demarcam uma diferença entre os espaços do “eu” e do ‘outro’, sendo mais corriqueiro o uso da primeira pessoa verbal no caso de relatos autobiográficos e da terceira pessoa verbal no caso de relatos biográficos. Entre esses dois lugares, o autor busca problematizar sua relação com o biografado. No caso de uma relação a ser pensada para o espaço biográfico no cinema, poderíamos sugerir que quando o cinema busca retirar a (auto)biografia do seu lugar padrão e tradicional¹³, ele não encontra uma rigidez entre os lugares do “eu” e do ‘outro’ como muitas vezes acontece na literatura, já que no caso desta, pela marca fixa de sua escrita, o autor parece sempre tão presente, o que acaba por apresentar um desafio ainda maior a uma estética que possa mesclar o “eu” a um “outro”. Já no cinema, muitas vezes o objeto do relato parece já nascer junto ao sujeito, ou ao menos pode ser assim evidenciado, como diversos filmes brasileiros recentes procuraram demonstrar¹⁴ ao aproximar realizador e biografado, sendo que em alguns casos já clássicos, como é o *Nick's Movie* de Wim Wenders, vemos como o realizador pode chegar até mesmo a dissolver quase que completamente suas fronteiras com seu biógrafo.

¹³ Definiríamos brevemente uma forma biográfica tradicional através de um discurso sobre o outro que não problematiza as fronteiras entre o autor e o biografado, no qual mesmo que o autor admita seu envolvimento com o biografado, esta relação não se dará pela problematização de um espaço em comum que objeto e sujeito desta relação assumem em alguma medida e inevitavelmente, mesmo que em conflito. Neste modo de discurso distanciado característico de um discurso biográfico clássico, o discurso sobre o outro é muitas vezes construído através de um julgamento ou romantização das ações do biografado, através de uma espécie de neutralidade funcional do discurso que permita a emergência dos “fatos” devidamente ordenados, fundamentados e eventualmente julgados pelo autor.

¹⁴ Evidência desta repercussão é a mostra “O eu é um outro”, idealizada por redatores da revista virtual Cinética e realizada no Centro Cultural Caixa Cultural em 2007.

É por conta deste espaço biográfico que atrela os espaços de vida de um “eu” ao de um “outro” que fronteiras biográficas destas obras se encontram. Por isso também é importante demarcar as diferenças entre os espaços relativos aos processos biográficos e autobiográficos, não só por conta de suas diferenças essenciais, mas porque suas fronteiras vêm crescentemente se diluindo na atualidade, muitas delas em obras audiovisuais, causando as dificuldades de enquadramento e conceituação dessa produção. Partimos do princípio de que não basta inserir ou identificar uma narração em primeira pessoa para que um efeito de autorreferência seja alcançado no cinema: relações mais complexas estão em jogo nesta construção de um sujeito-cineasta que tem o “eu” como referente. Além disso, a fusão (ou diluição) crescente dos modos de enunciação cinematográficos afeta a compreensão do que esteja emergindo daí como objeto central, tanto no plano estético, quanto no político e ideológico. Estamos diante de transformações mais amplas, mascarando processos fundamentais em torno das “escritas de si” que são sobretudo através das imagens.

Antecipando a questão de fundo, o tratamento dado pela teoria no campo da literatura e sua extensão a outros campos sem a delimitação de algumas de suas especificidades vem provocando desde uma pura negação da existência de filmes autobiográficos, até a suposição de que, por falar da figura do diretor em alguma medida, como pontificava a Política dos Autores, qualquer filme, ou mais diretamente os centrados na figura do realizador, seriam sempre “autobiográficos”.

Mas se assumimos inicialmente o termo “autobiografia”, ecoando no fundo o senso comum, é importante destacar alguns traços que se referem tanto às características dessas obras quanto às motivações para que muitas delas sejam feitas. Entre as características, um desenvolvimento de uma memória do cineasta que muitas vezes deseja estar em tensão com a formação desta como memória coletiva; um cineasta que se coloca em uma posição de risco ou trauma junto à formulação de sua própria imagem, como motivação ou mesmo justificativa para a feitura do seu filme; a recorrência de temas relacionados à morte (e à vida) desses cineastas e seu acompanhamento cotidiano (ao invés de necessariamente retrospectivo); o fato de que muitos destes cineastas são – ou ao menos se apresentam como se fossem – indivíduos mais ou menos marginais na sociedade em que vivem, que representam minorias ou discursos de exceção; e de modo mais amplo, a evidência do cineasta como um sujeito que se colocará perante um dispositivo que lhe seja particular, sendo, ao mesmo tempo realizador e seu principal objeto de investigação. Esses são alguns exemplos de

discussões que não devem ser vistos apenas como características recorrentes aos filmes autorreferentes, mas elas se tornam motor interno para as tensões propostas por uma conjugação entre uma *escrita de si* e o *cinema*: para dar forma a um cinema do “eu”; para dar forma a uma estética de si. Por isso, é necessário ir além da identificação desses traços e trabalhá-los para um alcance de operações decisivas para uma reflexão em torno da autorreferência no cinema. Quais seus processos ou movimentos mais pertinentes, de que modo eles se dão e como suas marcas espelham inflexões comuns em escritas ditas “autobiográficas”? É importante lembrar que as diferenças entre essas estratégias “íntimas e pessoais” apontam para possibilidades de criação de narrativas de si junto à arte cinematográfica, como se dão com o filme-diário, com o filme-ensaio e com o filme de família.

Mas ao nos colocarmos diante de diferentes filmes autorreferentes, as motivações dos seus cineastas se revelam essenciais e uma de suas principais questões torna-se, justamente, quais seriam as dificuldades e êxitos de seus cineastas em tocar em pontos que parecem estar na base de um gesto de si no cinema. Menos do que demonstrar características e formas de escrituras de si, queremos abordar uma questão primordial: a identificação de problemáticas que são base dinâmica dessas escritas através do cinema, questões essas que sustentam a base de todo o restante do texto, ao longo de todos os próximos capítulos. Perguntamos-nos então quais são as (nossas) origens, as (nossas) motivações, as (nossas) potências? As nossas para escrever sobre estes cineastas e as deles (cineastas) para captar sons e imagens que são como uma espécie de reflexo de si mesmos. É preciso observar, portanto, como o cinema reage a este desejo que nos é comum.



Neste ponto, ao falarmos das motivações comumente presentes para formular um discurso autorreferente, é preciso lembrar que as indagações a respeito dos principais aspectos em jogo nas narrativas do si começaram a ser feitas no campo originário da prática dessas narrativas, a literatura. Basta pensar em matérias-primas como Montaigne, Jean-Jacques Rousseau, Marcel Proust, Virginia Woolf e Jorge Luís Borges, autores que se depararam com os desafios presentes no caráter pessoal de seus escritos. Mas um dos principais pensadores que tentou identificar as origens das narrativas de si e compreender as suas motivações e fundamentos, foi o filósofo Michel

Foucault, que foi as suas origens, tanto através da noção de subjetividade, como através de uma reflexão que começa problematizando a noção de autor para chegar em uma modalidade que não deixa de ser sua radicalização, pelo desenvolvimento que desenvolve a ideia de uma “estética da existência”.

Em *A escrita de si* (1969), Michel Foucault identificou quando um tipo de texto com forte dose de pessoalidade começou a ser praticado. Mais do que isso, Foucault demonstra que por seu forte tom divagativo e confessional, os escritos da Antiguidade Clássica já se configuravam como narrativa autobiográfica. Nesse sentido, seus traços e motivações dialogam com uma boa parte do cinema autorreferente atual, tanto porque ambos admitem que não é possível falar em nome do mundo, como porque expressam uma vontade não só de um falar de si, mas também de um cuidar de si¹⁵. Assim, trazer o olhar de Foucault para discutir uma área como o cinema indica um deslocamento que desejamos afirmar desde já. Como pensador dos processos de construção da subjetividade, Foucault busca um elo entre o sujeito social e sua formulação enquanto indivíduo, sobretudo através de práticas de resistência. Os conceitos de subjetividade e de escritas de si permitem pensar sobre duas instâncias que constantemente se confundem, principalmente nas discussões atuais acerca das conquistas do documentário contemporâneo.

Não se detendo nas especificidades contextuais, nem nas características “literárias” dos escritos de autores grego-romanos como Sêneca, Epiteto e Plutarco, Foucault parece buscar analisar justamente os processos internos que se encontram em jogo nessas escritas, pondo em relevo a estratégia subjacente que organiza esses discursos e que seria da ordem da construção de um “eu” em princípio dissociado de motivações externas estritas. E se Foucault não deixa de estabelecer diferenças entre esses autores, uma semelhança se evidencia com um relevo maior em seu texto: a escrita de si, como este processo para um cuidar de si mesmo, ou ainda, como no caso dos escritos mais radicais de Santo Atanásio, como um “cuidar da alma”, que associa a tal escrita tanto a uma ferramenta contra os maus pensamentos, como também a uma arma de um combate de natureza espiritual.

¹⁵ Retiramos a expressão de Michel Foucault, a partir do terceiro tomo da trilogia da *História da Sexualidade – O cuidado de si*.

Foucault estabelece uma diferenciação entre dois tipos de escrita que surgem neste período – as hypomnematas e a correspondência¹⁶ – mas o que mais interessa a ele é justamente destacar o que as torna semelhantes: a partir dos escritos de Plutarco, lembra que elas são escritas “etopoiéticas”, ou seja, uma ferramenta do treino de si mesmo, “um operador da verdade em ethos”. As origens desta escrita está para Foucault em primeiro plano, qualquer que seja a forma: o fundamental é demarcá-la como um agir que cuida de si mesmo. Foucault lembra a frase de Sêneca: “é preciso ler, mas também escrever” (1992:133); e este escrever assume aqui um gesto de escrever sobre si mesmo, um modo de pensar o “eu” como uma matéria subjetiva que elaborará sua forma.

Além disso, Foucault lembra que esta escrita remete a uma técnica, que é tanto a técnica do si mesmo, como a técnica de um processo que se faz constantemente, e que só pode ser elaborada no âmbito de uma poética individual, de um discurso aparentemente errático e desconectado com tendências estilísticas definidas. Deste modo, o processo de cada indivíduo torna-se essencial e não exatamente um processo em que está em jogo *o sobre o que* se escreve, mas esta dimensão de reflexão sobre o que se faz (ou sua própria técnica) torna-se primordial. Como lembra Foucault, uma escrita que “lembra que o exercício é necessário à toda a técnica e também para aprender a viver: a aiskesis é necessária (o adestramento de si mesmo)” (1992:129). Estas escritas são, portanto, formas de exercício pessoal, o que leva os autores do prefácio da edição portuguesa do livro a definirem o olhar de Foucault para tais textos como uma “estética da existência”.



Quando se fala em “autobiografia”, um nome fundamental é o do francês Philippe Lejeune. Autor do conceito do “pacto autobiográfico” nos anos 1970, Lejeune dedicou grande parte dos seus estudos à análise de obras com características

¹⁶ Segundo Foucault, a hypomnemata é uma forma que se assemelha a um caderno de anotações que pode reunir diferentes manifestações (escritos, imagens, ditados populares, etc) de elementos que se possa considerar como um veículo de conforto para a alma e espírito, ou, como lembra o autor, “uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas (...) qual tesouro acumulado à releitura e à meditação ulterior”. (1992:134-144). Já a partir da correspondência, Foucault chama atenção para que, as cartas, entre todos os relatos de Sêneca, tinham como principal valor a evidência dada pelo autor ao fato de que, entre todas as atividades a que se entregou, foram nas correspondências onde ele havia ocupado-se de si mesmo (1992:145-160, com destaque para a pg. 156).

autobiográficas, inicialmente no campo da literatura, para depois sair em busca dessas formas de expressão em diferentes meios e/ou mídias. Como já sugere Bellour, Lejeune foi um autor que tentou colocar ordem nas teorias acerca das diferentes manifestações autobiográficas e em diversos campos artísticos e também midiáticos¹⁷. Um primeiro ponto relevante na abordagem de Lejeune é que apesar de indicar a dificuldade de definição em torno da autobiografia de modo premente, seu objetivo é alcançá-la de modo preciso. Um dos seus primeiros questionamentos sobre o assunto se expressa assim: “mas seria possível definir a autobiografia?” (LEJEUNE, op cit:221). Esta simples pergunta tem sua pertinência tanto por tentar delimitar os estudos autobiográficos, como também porque instaura uma sutil, mas importante diferença em torno do como se olhar para um processo autobiográfico, atitude esta que Raymond Bellour já ressaltava em *Entre-imagens*: os esforços de Lejeune para criar uma espécie de teoria para a autobiografia (na literatura e para além dela) fundam este campo. Se a autobiografia era comumente desenvolvida em terrenos marcados pela impossibilidade de definição desse gesto do autor, “O pacto autobiográfico” surpreendeu pelo esforço em trazer à tona relações específicas a uma escrita autobiográfica. Provavelmente por isso o texto de Lejeune, apesar de bastante criticado¹⁸, se tornou uma referência

¹⁷ *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet* (2008) fornece uma ampla visão sobre a dedicação do autor às discussões dos processos autobiográficos, a partir de uma expressiva diversidade de objetos e de anos de pesquisa. O olhar de Lejeune é organizado em quatro segmentos, segundo a organizadora, de modo “temático e cronológico, com o fim de dar conta da própria aventura teórica do autor”: 1) Na primeira parte, além do clássico texto de Lejeune (*O pacto autobiográfico*, 1975), outros quatro textos propõem uma discussão em torno dos fundamentos das artes autobiográficas, não só através de revisitações diretas ao texto de 1975 (*O pacto autobiográfico bis*, 1986 e *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, 2001) – mas também através de noções que Lejeune considera fundamentais às práticas autobiográficas: *Autobiografia e poesia* e *Autobiografia e ficção*; 2) “Autobiografia e sociedade”, traz uma reflexão de Lejeune sobre o processo autobiográfico de modo mais amplo, não só em textos literários, mas como um fator cultural. Esta amplitude fará com que mais tarde, em 1992, Lejeune funde a APA, uma associação voltada para o patrimônio de textos autobiográficos de diversas naturezas. 3) Em “Outras formas de auto-representação”, a questão decisiva é reunir textos em que Lejeune expresse a diversidade dos discursos autobiográficos, como, por exemplo, tanto no cinema (*Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário*, 1987), como também nas artes plásticas (*Olhar um auto-retrato* 1986) ou até mesmo no gesto de escrever uma carta (*A quem pertence uma carta*, 1998). 4) A quarta e última parte do livro – “Diários e blogs” – reflete o interesse do autor tanto pela escrita íntima do diário tradicional, como para quando esta deixa de se caracterizar como um espaço secreto do indivíduo para estar presente em espaços virtuais como a internet. Portanto, esta seleção é síntese de uma produção do autor muito mais ampla, em que fica clara a busca pela especificidade do discurso autobiográfico, mediante uma preocupação e interesse em analisar seus diferentes discursos.

¹⁸ É visível o efeito dessas críticas no próprio pensamento de Lejeune: diversas releituras deste texto (como os já citados *O pacto autobiográfico bis* e *O pacto autobiográfico 25 anos depois*) são uma tentativa de resposta às críticas que recebe. Esta é uma das razões pela qual muitos dos seus textos assumem um tom por vezes irônico e, em outros momentos, um tom de culpa ou até mesmo de justificações desnecessárias, podendo vir a se tornar até mesmo constrangedores em alguns momentos. Este caráter referencial que muitos dos seus textos fazem ao clássico *Pacto Autobiográfico* também indica que, apesar de Lejeune ter buscado aperfeiçoar aqueles que considera pontos equívocos do seu primeiro

necessária: porque faz um esforço muito evidente em torno de uma possível identificação das principais operações de tais modos discursivos. Assim, este texto representa uma resposta do autor – e de certo modo uma provocação – para a diversidade de textos e teorias (que Lejeune classifica como “rasas”) e que se respaldam na afirmação de que uma autobiografia não poderia ser definida. Ainda que Lejeune não diga exatamente o contrário, seu texto ganha destaque e pertinência por conta do esforço em dar à autobiografia se não uma definição cabal, ao menos uma clareza quanto às suas premissas.

Assim, uma autobiografia seria essencialmente uma operação social e não um processo intratextual, independente de seu suporte, natureza linguística e possibilidade de comunicação. Em termos rigorosos, no caso literário, as marcas de enunciação não difeririam das marcas de outros tipos de texto e muito menos formariam seu sentido por conta de mecanismos proporcionados pelo sistema sintático e semântico do meio. Posso contar minha vida “sinceramente” ou posso inventá-la e apresentá-la como verdadeira que não há como diferenciar de fato uma coisa da outra; não há marcas estruturais pertinentes para isso em textos tidos como autobiográficos. Assumir essa definição adviria da simples aceitação de uma indicação interna ou externa ao texto nesse sentido. Em termos simples o leitor assume que o autor está a contar sua vida de uma ou de outra forma e que isso é verdadeiro. Esse é o “pacto”. Esta é a relação fundadora de um processo semântico bastante complexo e que está perpassado por um nível de base: aquilo é real, aquilo aconteceu, por mais inverossímil ou improvável que seja. Um filme como *Pappa och jag* (Linda Vastrik, Suécia, 1999)¹⁹ é um exemplo de como este pacto pode caminhar a um limite indeterminado: pois a procura da diretora por provar a um homem (e ao espectador) que ele é seu verdadeiro pai, incomoda justamente porque não há como determinarmos se o que a personagem diz de fato aconteceu, se ela “está falando a verdade”, em uma relação em que o que importa não é a resposta, ou uma possível conclusão, mas sim a própria ausência desta; o próprio fracasso de uma conclusão que possa ser dominante ou decisiva ao filme, ao seu cineasta e a nós, espectadores. Assim é o “pacto autobiográfico”: uma espécie de escolha comum que se

texto, ele parece se sentir quase como que “condenado” por ele. Isso porque Lejeune acaba por permanecer em muitos dos outros textos nos mesmos pontos que problematiza no primeiro, como se tentasse explicar e comprovar cada ponto fraco e limitação de sua anterior abordagem.

¹⁹ Filme exibido no Brasil na terceira conferência do Festival “É tudo verdade” (2003), dedicado ao tema “Imagens da subjetividade”. A conferência foi acompanhada por duas mostras baseadas em filmes autorreferentes, uma nomeada “Filmes e Vídeos Autobiográficos” (com curadoria de Michael Renov) e a outra “Imagens da Subjetividade no Brasil” (com curadoria de Andréa Molfetta).

dá entre o espectador e o diretor, e por isso é que muitas vezes esses filmes batem em nós de maneira tão pessoal: porque compartilhamos com o cineasta alguns de seus segredos, ou se não “segredos ou confissões”, suas visões por vezes muito pessoais de um determinado mundo. No limite extremo quando um “espírito” dita sua autobiografia através do médium, o que está em jogo é essa simples aceitação. Uma vez feito o pacto, a vida emerge real das páginas impressas.

Apesar de Lejeune ressaltar quais seriam algumas das operações que caracterizam um processo autobiográfico, ele não deixa de reconhecer que a dificuldade de definição (principalmente teórica) das práticas autobiográficas se potencializam quando elas passam a ser analisadas no cinema, o que nos leva de volta a sua afirmação de que talvez a autobiografia audiovisual seja impossível teoricamente, mas que na prática a quantidade de produções mostra o contrário. Na verdade, ele intui mais do que isso, embora, por estar preso à raiz literária de seus estudos, acabe por perder de vista a diferença fundamental entre a formação de sentido na literatura e no cinema, não atentando para a questão do “teor de verdade” de uma sentença escrita e de outra filmada. Assim, prato, rosto, bebê significariam a mesma coisa em palavras e imagens? De forma ainda mais significativa teriam o mesmo efeito de realidade sobre o receptor? Qual seria a natureza do pacto em uma e outra situação? A questão não começa pela autobiografia e sim pela base linguística ou imagética. Não é uma teoria formada que tem que se deslocar e sim o olhar sobre o objeto, mesmo que fragmentário e provisório. Citando Lejeune:

Será que o eu é capaz de se expressar no cinema? E um filme pode ser autobiográfico? Por que não? Mas, tratar-se-ia exatamente da mesma coisa do que quando se fala, em literatura, de autobiografia? Seria possível deslocar assim o vocabulário genérico de um meio de comunicação para o outro, levando junto com ele, problemáticas e distinções próprias ao escrito? Duvido. Mas será que não haveria algo de revelador sobre esses meios de comunicação? É provável que sim. (LEJEUNE, 1987:221)

A partir de uma escrita marcada quase sempre por um tom demasiadamente informal (que às vezes se torna bastante pessoal), Lejeune afirma quase um fracasso sobre o deslocamento do termo da literatura ao cinema. O resultado é apenas este: dúvida, com um ponto final após a afirmação²⁰. Mas apesar de duvidar dos sucessos de um deslocamento de problemáticas e distinções próprias ao termo no campo da

²⁰ A dúvida afirmada com ponto final por Lejeune tem um efeito semelhante ao espaço afirmativo para a interrogação que Michael Renov fornece às práticas autobiográficas feitas em cinema e vídeo.

literatura, com um ponto final incisivo após sua afirmação, Lejeune indica uma questão fundamental neste desafio: o que pode ser revelador neste processo? E a consciência da transposição de um termo de um meio de comunicação a outro parece um desses pontos de partida chave. Assim, Lejeune ressalta tanto a dificuldade de se usar a noção no cinema, quanto a própria potência de escrita que muitos desses filmes trazem, já que o realizador terá que lidar com efeitos deste poder “quase natural” de remeter a uma escrita que esses seus filmes possuem, seja para ressaltá-los, seja para amenizá-los.

Além de duvidar, Lejeune também afirma que “só se aventurará a falar de cinema porque nos últimos anos o cinema se aventurou a falar de autobiografia”. Se esta declaração induz, por um lado, um interesse maior pelo campo da literatura do que pelas imagens, por outro expressa, através de um jogo de palavras, um interesse construído para outros modos de existência e formulação das imagens. Quando diz que o cinema passou a falar de autobiografia, não é exatamente o processo temático que o autor está buscando evidenciar, mas sim que o cinema mesmo começou a investir em formas autobiográficas como processos ao mesmo tempo de escritura e imagem: variadas formas de discurso de si, que são percebidas hoje principalmente no campo do documentário²¹ e em outras categorias, como se pode ver na passagem em que o autor deseja afirmar a possibilidade (relevância, singularidade e até mesmo a recorrência) destes formatos no cinema, quando diz que “o cinema depois de ter sido mudo, depois falado, poderia estar aprendendo a dizer ‘eu’” (BELLOUR, 1997:325)²². Este “aprender a dizer eu” evidencia tanto a potência autoral nesses filmes, quanto chama atenção para como este processo de evidência do eu-narrador (ou do eu-realizador) é revolucionário na história do cinema e para o modo de produção das imagens, originando uma outra relação entre o cinema e a expressão normalmente literária (ou ao menos linguística), que ganha corpo nessas obras sob o ângulo de uma “potência de escrita”.

É claro que os desafios em relação a essa potência de escrita que uma imagem pode ter são de outra ordem e aqui intervêm as diferentes proposições de uma “gramática” ou “linguagem” cinematográficas, organizadas essencialmente em torno da

²¹ O processo autorreferente não acontece apenas nos filmes documentários. Basta pensar em uma animação “documental autobiográfica” como *Ryan*, de Chris Landreth (Canadá, 2004) e em alguns filmes de Nanni Moretti (*Caro diário*, 1993 e *Aprile*, 1998). Esta é uma questão fundamental a ser pensada nos processos autobiográficos, mas não o faremos nesta pesquisa; no entanto abordo alguns desses filmes em minha monografia (ver bibliografia).

²² Citamos a fala de Lejeune como ela é destacada e traduzida em *Entre-imagens*, no texto *Autorretratos*. Segundo a tradução brasileira das palavras de Lejeune, a afirmação segue da seguinte forma: “O cinema foi inicialmente mudo, depois aprendeu a falar. Por que não poderia estar aprendendo a dizer ‘eu’ – a sua maneira?” (LEJEUNE, 2008:227).

noção de narrativa²³. Reconhecer o meio audiovisual como escrita implica, em verdade, em lhe conceder estatuto estético e em lhe perscrutar a capacidade de assumir a condição de quem diz “eu”. Alguns cineastas nomeiam seu modo de discurso no filme, o que facilita uma classificação exploratória nesse sentido, como é o caso de Jonas Mekas ou de Agnès Varda, que muitas vezes chamam seus próprios filmes, respectivamente, de “filmes-diário” e “ensaio”. No entanto, para outros cineastas, não haverá palavras ou mesmo essa intenção, criando problemas de definição, delimitação e mesmo de avaliação artística. Nesse caso, as avaliações versarão sobre qual o melhor termo a se usar, como, por exemplo, em relação aos documentários de Naomi Kawase: os chamamos de “filmes caseiros”, “filmes de família”? Mas se a relação entre o cinema e a autobiografia pode ser instigante no início de uma pesquisa, permitindo abordagens aproximativas, em que ponto exatamente revela trocas relevantes para a configuração dos discursos do “eu”? A indefinição da terminologia ou sua eventual falta de pertinência desnudam a dificuldade de lidar com um objeto que se transmuta em poéticas, as escritas de si. A potência de escrita é uma configuração variada e irreduzível a um modelo, ainda mais quando o realizador tem o seu “eu” ou uma volta a sua subjetividade como fundamento do seu filme. Além disso, como olhar para os “ensaio”, “diários”, “autorretratos”, “filmes caseiros/familiares”, e outros formatos semelhantes da chamada “subjetividade”, a partir da consciência que tais classificações ou termos tornam-se, para além de nomes ou modos de chamar, espécies de processos que vêm ganhando um aspecto valorativo no interior da teoria e prática do cinema e deste campo específico, o documentário?



Repensando a questão, o “autobiográfico” é apresentado aqui como uma nomenclatura geral que sempre pareceu um tanto problemática, e não apenas para um uso cinematográfico do termo. Como insinua o título de um texto de Lejeune – *Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário*²⁴ – talvez o cinema só tenha tornado o problema da nomenclatura dessas escritas de si ainda mais insolúvel, na medida em que

²³ Mas não necessariamente através da narrativa, como diversos filmes contemporâneos vem nos revelar, como será desenvolvido aqui no capítulo a partir de Naomi Kawase.

²⁴ Texto publicado originalmente como *Cinéma et autobiographie: problèmes de vocabulaire*, em 1987. Este texto foi selecionado para a coletânea *O pacto autobiográfico* (UFMG, 2008) livro que traz diversos textos de Philippe Lejeune sobre o assunto, publicados ao longo de toda sua carreira.

o autor não considera possível transpor para o cinema um termo tão arraigado na literatura, mesmo que tais práticas sejam presentes no cinema. Como dito antes de modo breve, se opto primeiramente pelo termo “autobiográfico” é porque ele parece conter o que desejo reter de todas estas outras nomenclaturas: a busca do cineasta por um filme que esboce a sua subjetividade, de modo que este desejo não seja apenas um pretexto para a exposição (uma narrativa ou relato retrospectivo comum), mas apareça como algo mais fundamental ao processo²⁵. Quando um realizador protagoniza suas próprias aventuras e dramas, são as indagações em relação a sua vida pessoal com que nós, espectadores, iremos nos deparar. Logicamente a vida pessoal pode ser construída em muitas dimensões e nesse sentido, fortalecer ou enfraquecer a ideia de uma “biografia”, em curso ou exposição, indica as intenções mais amplas do realizador. O aspecto central, porém, gira em torno de reações subjetivas e imediatas ao mundo e não de relações essencialmente objetivas com ele. O termo “autobiografia” apresenta uma espécie de função de síntese: tornar possível – por sua própria indeterminação – reunir obras variadas que possuem em comum o fato de que os seus autores buscam em maior ou menor medida falar de si através de autorrepresentações. Muitas vezes essas representações precisam estar em curso e não se fechar por completo, sem assumir um sentido determinado. Retomando o nosso principal questionamento, como falar de um filme que diz “eu”? Ou melhor, como falar de um filme que tem como material principal imagens “particulares” e que tem como objetivo essencial trazer o universo pessoal imediato do realizador, seja sob a forma imediata de lembrança, ou então pelo olhar e reação do realizador sobre o mundo que investiga “em tempo real”?

Nisto cumpre refletir sobre o que uma prática que vem despertando interesses particulares e ainda controversos no campo literário desde o século XVI traz para o

²⁵ Esta diferenciação apresenta também uma problemática presente em alguns filmes que fazem do “eu” um lugar voltado principalmente para a criação de um dispositivo, quando esta noção passa a estar conectada com o papel do cineasta no filme. Neste sentido, percebe-se uma tensão ou mesmo uma ausência de problematização para uma fronteira que se dá no espaço de uma proposta de um filme dispositivo e que aposta também em uma estética autorreferente. 33 (Kiko Goifman) é um importante exemplo para a representação desta problemática: até que ponto um diretor pode construir dispositivos como modo de justificação de um filme, para ir em busca do seu “objeto”? No caso de 33, falamos de uma busca de Goifman, que fora adotado, por sua mãe verdadeira, e a feitura do filme parece lhe importar mais, em poucos momentos a busca por este “objeto”, a mãe, lhe parece importar de fato. A forma documentário sustenta por si mesma uma questão que deveria ser legítima como a de qualquer personagem? Ou este personagem autorreferente que propõe um dispositivo a partir de sua experiência, está livre de um julgamento de seu espectador? Se por um lado esta pode ser uma posição moralista ou ingênua, parece irônico ou no mínimo incômodo a desaparecida mãe de Kiko Goifman ser o “objeto” do seu dispositivo de criação de uma narrativa noir. O dispositivo, neste caso, transforma-se em uma espécie de “desculpa” ou mera justificativa para a formulação e criação do filme. Estamos diante de novas propostas filmicas? Se talvez alguns termos não possam ser mais os mesmos, parece que tampouco as questões do “documentário”.

cinema. A começar pelo fato de que uma das razões para a manifestação de uma “potência de escrita” destes filmes decorre de como esta prática do si através de imagens encontra diálogos com o próprio processo literário. Sob o ângulo da “potência de escrita”, uma outra relação entre o cinema e a palavra ganha corpo nessas obras. Por isso, também é importante retomar a teoria dessas escritas e perceber o que elas dizem e como contribuem para um entendimento mais profundo do discurso autorreferente²⁶. Se antes é preciso reconhecer que um desejo em comum é colocado em jogo a partir destes diferentes meios de expressão, deve-se atentar para as sutis diferenças e transformações que foram se apresentando e operando na elaboração dessas práticas de si. O cinema coloca consequências específicas e perguntas que lhe são próprias.

Àquela percepção inicial, ainda assim bastante difundida, responde no campo cinematográfico um realizador como Jonas Mekas, que será discutido mais adiante. Ele dizia que não via diferenças entre fazer um filme e escrever um diário:

Antes eu achava que havia uma diferença essencial entre um diário que uma pessoa escreve à noite – e que é um processo reflexivo – e o filme-diário. Em meu filme-diário – eu pensava – estava fazendo algo diferente: eu estava capturando a vida, pedaços dela, como ela acontece realmente. Mas logo percebi que não havia tanta diferença assim. Quando filmo, penso também; eu imaginava que eu estava apenas reagindo à realidade. Mas eu não tinha muito controle sobre a realidade de qualquer modo, e tudo parecia determinado pela minha memória, por meu passado. Assim esta “imagem direta” tornou-se também um modo de reflexão. Do mesmo modo, percebi que escrever um diário também não é meramente uma reflexão ou um olhar para o passado. Um dia, como parece a você no momento em que você escrever sobre ele, é reavaliado pela condição de quem o escreve no momento em que o faz. Está tudo acontecendo de novo, o que a pessoa escreve se torna mais verdadeiro do que os próprios acontecimentos pelos quais passou no momento, que aí já são passado e já se foram. Portanto, não consigo ver mais uma grande diferença entre um diário escrito e um filmado. (MEKAS apud RENOV, 2008:86)

A colocação de Mekas, longe de resolver a relação com o relato autobiográfico, tem o mérito de introduzir os termos mais críticos nesse processo – escrita como processo reflexivo, captura da realidade, fonte de determinação da narrativa autobiográfica – e de trazer subjacente a postura do realizador em termos de proximidade/distância em relação aos acontecimentos. O que passado e presente como organizações narrativas trazem como problemas para um meio que em princípio é sempre imediato.

²⁶ Este não será o principal percurso que percorreremos aqui, mas faremos alguns breves retornos a essas teorias e pensamentos tentando apontar um movimento que lhe seja base.

O salto específico desse estudo se configura em analisar as estratégias adotadas por Jonas Mekas, Agnès Varda e Naomi Kawase para a construção de suas subjetividades dentro daquilo que é difusamente denominado como “documentário contemporâneo”. Antes de mais nada, é preciso reconhecer que não há um fenômeno natural, que a ênfase no cineasta-personagem não é um sinônimo da chamada “subjetividade” como esta vem sendo tratada na teoria deste campo ou área, isto é, como matriz identitária, apesar de muitas vezes poder ser confundida com ela. Se a teoria da autobiografia ou de discursos semelhantes não dão conta da natureza e profusão que essas narrativas ganham no cinema contemporâneo, parece que muitas vezes precisamos buscar além delas, em certas reflexões filosóficas (além de reflexões sobre as próprias imagens), o apoio para uma melhor compreensão destas novas práticas. Como destacou tanto o trabalho de Michel Foucault quanto a releitura que Gilles Deleuze fez deste autor, a subjetividade é um processo de autoconstrução permanente, o que fica mais evidente em um meio como o cinema, onde o espaço de reflexão (pelo menos no interior do plano) está eliminado ou bastante restringido pelas pressões da captura imediata dos acontecimentos e do seu sentido mais amplo e profundo, o que não acontece com a escrita textual tradicional (excluindo-se em princípio tentativas de uma “escrita automática”, como a surrealista). Mas quando o processo de subjetivação se torna um valor como acontece nos dias de hoje, a partir das diversas contribuições de novos meios e autores, algumas práticas que a princípio fariam parte de uma lógica da exceção podem ser reconfiguradas e mesmo transformar sua condição ontológica, passando a ser recorrentes e vindo a se tornar até mesmo normas. Em um determinado sentido, é o que está acontecendo com a prática audiovisual contemporânea. Tanto a categoria do autor no cinema – como ela existia até há pouco – quanto a radicalização que o conceito de autor atravessa quando este vira um personagem, de certo modo nasceram deste desejo de demarcar um espaço de exceção no regime de feitura das imagens. Mas o discurso do si no cinema contemporâneo (e principalmente no documentário) ultrapassou o meramente referencial, o meramente identitário. Faz-se necessário um olhar crítico sobre ele, com o reconhecimento de suas potências e das transformações que provoca, seja na ordem do discurso, seja no regime das imagens.

1) Nomenclaturas: desafios diante de indefinições

Um questionamento comum tanto à teoria acadêmica quanto a uma simples curiosidade popular em torno desses filmes “autobiográficos” coloca-se também como um indício de um constante desafio e necessidade por uma formulação de uma teoria ou mesmo uma definição do autobiográfico filmico. Algumas vezes, inclusive, esta questão vem acompanhada por outra: “mas todo filme não é ‘um pouco’ autobiográfico?”²⁷. Aqui, é claro, este “um pouco” aponta diretamente para o autor como criador da obra e responsável pela visão ali apresentada. Apesar de ser uma pergunta que poderia ser ignorada por muitos estudos – talvez por parecer ingênua, talvez por ignorar uma série de obras ou objetos da contemporaneidade que põem em xeque esta posição –, ao mesmo tempo ela abre espaços para uma diferenciação relevante, inclusive como ponto de partida para o problema da autorreferência no cinema. O impasse a que muitas vezes ela induz – qual a delimitação exata para o quanto de um autor está presente em obras que não são necessariamente autorreferentes – traz embutida a óbvia falta de resposta cabal a tal indagação. Assim esta indefinição criará um terreno pantanoso, onde de um lado se recorrerá à figura tradicional das memórias, do diário, da autobiografia, inclusive como um testemunho ou relato de vida, e de outro não se prestará a devida atenção à condição ontológica do cinema – a imediatividade do real apreendido no plano, o qual não pode ser reescrito como acontece normalmente para o regime textual da literatura.

A pergunta, que no fundo não é simples – e não por acaso é levantada tanto por alguns teóricos quanto pelo espectador comum – traz uma diferença nas respostas em cada um destes dois segmentos: no caso da teoria, a própria impossibilidade de definição da autobiografia passa a ser teorizada em autores dos mais diferentes campos. Já no caso do senso comum ou do público leigo (cinéfilo ou não) – assume-se que algum aspecto da vida do realizador modula/inspira a obra, o bastante para tantas vagas indicações, apontamentos da crítica periódica ou mesmo uma declaração do autor. Mas, diferentemente do que espera este público, o “autobiográfico” que desenvolveremos aqui não se dá através de exemplos de diretores como Woody Allen, François Truffaut, Federico Fellini ou outros cineastas conhecidos por fazerem uso de suas “vidas reais” como suprimeto fundamental dos seus filmes. A rigor, a diégese interna das obras não

²⁷ Esta foi uma indagação comum à pesquisa, tanto em discussões acadêmicas sobre o assunto, quanto em ambientes mais informais e livres, junto a amigos ou familiares.

sustenta essa relação ou paralelismo e o pacto autor/receptor se dá em bases pouco claras nesse sentido.

O importante de se perceber aí é que esta interpretação popular do autobiográfico diz muito sobre como o termo é recebido: algo que está entre a obra e o artista, e que não faz parte do seu processo ou linguagem. O autobiográfico surge como se fosse um anexo em destaque (um extra de DVD), onde o próprio autor fala *sobre* o seu processo de criação, muitas vezes de modo retrospectivo, e indica que a obra reflete sua vida “disfarçadamente”, ou até mesmo no outro extremo, “evidentemente”. Mas diferente desta abordagem, o fundamental em nossa proposta não é exatamente pensar na relação entre cinema e adaptação que se dá a partir de uma “vida real” (ou na clássica “inspiração em fatos reais”), mas sim refletir sobre narrativas que sejam estruturadas pelo cineasta, independente dos seus bastidores, enquanto “escritas de si”. A famosa expressão de Michel Foucault não está aqui por acaso; este também é o objetivo do filósofo quando expõe sua ideia de “autor”: fazer com que o autor não seja considerado apenas por sua assinatura ou nome próprio, como consequência ou justificativa da obra, mas sim pelo o que a sua escrita faz do si. Ou como sugerem os autores do prefácio da edição portuguesa do seu livro, negar o autor não seria, como poderia-se pensar, uma questão de estilo, mas talvez uma necessidade que deve ser interna ao texto. (Cf: FOUCAULT, 1992:5).

A inspiração em fatos reais não é o suprimimento ou justificativa principal deste autobiográfico como ele é majoritariamente interpretado até os dias de hoje (como algo que está *por trás* da narrativa) mas passa a ocupar lugar de destaque na própria condução desses filmes: as imagens serão explicitamente pessoais, ainda que não saibamos quem as criou. Algumas vezes os cineastas ocuparão o lugar central nos filmes, estando *na frente* das imagens. Outras vezes isso não será desejado. Mas o fundamental é que um suprimimento autorreferente se torne a essência (e matéria) fundamental da obra e que o processo de inserção de si esteja definido dentro do espaço diegético e não apenas através de seus bastidores. A colocação deste “eu” nesta condição começa a ser percebida e praticada com mais recorrência por alguns cineastas a partir do chamado “cinema moderno”, como será desenvolvido a partir das obras de Jonas Mekas e Agnès Varda, e é radicalizada em obras do cinema contemporâneo, como veremos a partir da obra de Naomi Kawase, o que de algum modo representa uma transformação fundamental no cinema.

Assim, saindo do senso comum, rejeitando a ideia tradicional de autoria no relato pessoal, promovendo a valorização dessa vinda do realizador para a linha de frente da narrativa e lidando com a polissemia e multiplicidade do termo, a categoria de autobiografia é solicitada introdutoriamente por ser mais abrangente do que outros termos que lhe são semelhantes²⁸. Philippe Lejeune, por exemplo, dizia que o termo é “elástico” (1987:222): “filme-diário”; “filme-ensaio”; “filme de família”; “filmes-caseiros; filmes de testemunho; autoficção; diário de viagem; vídeo-cartas são outros nomes usados com recorrência para refletir sobre este cinema feito a partir de uma investigação do seu universo pessoal do realizador. Aqui cada termo remete a uma forma de apropriação deste “eu”, configura um ângulo de aproximação a uma entidade formulada através de uma dada estratégia discursiva. A historicidade dessas formas e os agenciamentos de cada uma delas, postas em relevo e questionadas pelo pensamento foucaltiano, ganharam enfim uma proeminência na contemporaneidade e particularmente no cinema. Porém, mais do que definir tais termos, é importante relacioná-los enquanto práticas do si com diferentes efeitos. Essas categorias vem sendo pensadas quase que exclusivamente como terrenos específicos ao espaço do documentário, quando, na verdade, há um importante diálogo entre elas a ser considerado.

Raymond Bellour traz um dos poucos estudos que indicam este esforço de pensar estéticas autorreferentes conjuntamente. Em *Autorretratos*, uma das formas representantes de suas “entre-imagens”, Bellour vai em busca desta inserção do cineasta no filme e tenta compreender como isto acontece a partir de tantos cineastas diferentes entre si. O autor expõe uma relação de termos que retira diretamente dos estudos de Lejeune, parecendo indicar esta preocupação de percebê-los em conjunto, e não a partir de um determinado conceito. Assim Bellour se detém nos autorretratos, retratos de

²⁸ Se o termo “autorreferente” é ainda mais abrangente do que a noção do autobiográfico, ele é também um termo menos teorizado. Este menor comprometimento teórico é uma das razões pela qual tenhamos optado por este termo para dar título a este trabalho, pois assim como a proposta das “estéticas de si”, a noção da autorreferência também parece mais adequada para reunir os três cineastas e formatos do “eu” aqui presentes. Além disso, existem duas outras razões para nossa opção pelo termo autorreferente. A primeira é que ele não sugere necessariamente uma tradição literária e, por isso, abre espaços para que a narrativa do si seja construída por outros elementos que possam ser decisivos e, como Phillipe Dubois já demonstra em *Cinema, vídeo, Godard* (2004), esta potência de escrita é capaz de se manifestar não só através de uma narrativa, mas pode estar atrelada a uma intervenção que se dá na própria imagem, como matéria e base de uma expressividade do cineasta. Uma segunda razão para optarmos pelo “autorreferente” é porque o termo não coloca uma noção de fidelidade com tanto peso como a noção de autobiografia desperta até hoje, em relação a fatos da própria história de vida do artista em questão, o que faz com que seja comum que muitos cineastas neguem a noção do “autobiográfico” para pensar suas obras.

amigos, retratos de família; cartas, diários de viagem, notícias privadas; diário íntimo; confissões; lembranças de infância; anotações de cineasta. Lejeune, por sua vez, retira essas modalidades tanto de sua análise individual, como de mostras e festivais²⁹, que também se aventuram a organizar tais discursos autorreferentes. Diante da multiplicidade dessas formas e da ausência de suas teorias, Lejeune lembra que tais espaços “expressam que se a teoria da autobiografia no cinema pode ser impossível teoricamente, ao menos na prática ela se garantiria” (1987: 226).

Os termos indicados acima adquirem mais espaço que os termos indicados nos estudos de Lejeune e Bellour, o que pode originar-se tanto por uma questão de contextos como do modismo que essas nomenclaturas podem atravessar em determinada época. Mas a densidade que tais categorias adquirem hoje também é um sintoma de um processo mais ambicioso em relação ao “eu” presente no cinema da atualidade. Além disso, como o próprio Lejeune afirma, essas nomenclaturas são muitas vezes escolhidas sem tantos critérios ou princípios, como ele exemplifica a partir de mostras de cinema que optam por mostrar a organização de “eus” que parecem passíveis de serem substituídos por outros termos sem muitas dificuldades. Quem garante, por exemplo, que denominações mais recentemente formuladas (como “filme-testemunho” e “autoficções”) continuarão a ser usadas? Neste sentido, poderíamos lançar esta reflexão em torno da definição da prática do si a um terreno mais abrangente e até mesmo questionar a relação quase imediata que se faz hoje entre documentário e subjetividade. Contudo, isto não elimina o movimento autorreferente que esses filmes trazem e nem mesmo apaga as diferenças entre eles. Por isso é que nos parece importante que essas subcategorias sejam experimentadas a partir de um movimento em comum existente entre elas, ainda que seja preciso também se considerar as possíveis especificidades em cada uma em jogo.



²⁹ A partir de uma mostra de cinema que busca organizar e exibir filmes autobiográficos, Lejeune exemplifica gêneros de filmagem íntima e seus registros de enunciação. Os gêneros se dividem em oito modalidades: viagem, reportagem, teórico, experimental, autoanalítico, confissão amorosa, autobiográfico e correspondência); enquanto os registros são quatro: 1) melancolia, tristeza, nostalgia; 2) o desejo do outro; 3) o passado, a regressão; 4) solidão. Já a mostra “Eu é um outro” (Caixa Cultural, 2007) é um importante exemplo de como as narrativas (auto)biográficas são pensadas a partir do documentário brasileiro contemporâneo. A mostra dividiu-se em seis categorias: 1) “Íntimo e pessoal: proximidade e distanciamento”; 2) “Ilustres conhecidos e ilustres anônimos: a performance da singularidade”; 3) “Ontem é hoje: memória e presentificação”; 4) “Em processo: variações sobre o dispositivo”; 5) “A parte pelo todo: generalizando o específico”; 6) “Impressão da expressão ou Expressão da impressão”.

No entanto, mesmo após identificar a categoria “autobiografia” como um mal necessário ou uma comodidade, ainda somos levados, hesitantemente, a chamar esses filmes de “filmes autobiográficos” ao escrever um texto ou ao ter que defini-lo sinteticamente. O termo parece resumir uma proposta estética e artística que se coloca como uma espécie de motivação deste cineasta e que deve-ser considerado: cada um desses filmes não parece se conformar com apenas um dado de apropriação ou desenvolvimento estilístico. O desejo de fazer uma obra que lhe seja própria e singular, mesmo que com diálogos com a coletividade, parece muito comumente ser uma meta do realizador “autobiográfico” e, ainda que tal objetivo não seja bem sucedido em termos de uma qualidade cinematográfica, isso não significa que ele deva ser negado. Por outro lado, utilizar o termo “autobiográfico” como uma função de “inclusão” de outras categorias que lhe são semelhantes nos dá a responsabilidade com o termo e a oportunidade de nos aventurarmos por definições e relações expostas na teoria da autobiografia e que outros discursos do si no campo das imagens também colocam em discussão. Afinal, se o termo nos parece mais abrangente, uma das razões para isso é sua origem literária, podemos dizer até mesmo sua tradição: por mais que a autobiografia tenha sido considerada uma prática marginal ou maldita nos estudos literários, ela acabou por ocupar um papel e provocar discussões mais frequentes e polêmicas do que outras práticas literárias semelhantes como a do ensaio ou do diário, que, como escritas de si, são categorias mais específicas.

Nossa busca por uma teoria em torno das escritas de si considera então que a autoinscrição sai dos seus lugares mais tradicionais, como a literatura ou o autorretrato nas artes plásticas, para também vir se manifestar no cinema. As questões apresentadas se colocam tanto como perguntas iniciais quanto como indagações evidenciadas constantemente, mesmo quando se considera a potência de escrita que tais filmes trazem, proveniente deste deslocamento das outras manifestações artísticas de autoinscrição: um cinema que formula uma reflexão e forma para os processos de escrituras de si, diferenciando-os do tradicional campo da autobiografia.

2) A busca de algo que possa se chamar “eu”: entre os espaços biográficos, a autobiografia

Mas, voltando às contribuições de Philippe Lejeune, outra relação importante para uma compreensão da relação do autor com os discursos autobiográficos se dá a partir do debate que ele traça com a teórica Elizabeth Bruss³⁰. Se a obra e análises de Lejeune precisassem ser sintetizadas ao mínimo, o fariamos a partir de dois movimentos: da paixão do autor pelo formato e da sua defesa quanto a um terreno de práticas e estudos sobre a questão. Sobre paixão e formato, apesar de um tanto inapropriadas aqui, não deixam de ser boas palavras: a primeira pela eterna curiosidade e encantamento que Lejeune tem pelos diferentes objetos que investiga³¹, e a segunda porque sua abordagem sempre carregou uma veia semiótica e origens estruturalistas. Assim, os estudos de Lejeune indicam principalmente espaços e possibilidades de existência para este formato, como demonstram inclusive as imagens as quais o autor recorre para investigar as relações possíveis entre o movimento autobiográfico e as artes das imagens³². Se as práticas autobiográficas sempre estiveram um tanto marcadas por sua (in)definição, isso também significou por vezes a ocorrência de discussões em relação a ela que se centravam em sua própria possibilidade de existência, como aconteceu no debate entre Lejeune e Bruss. Por conta disso é que evidencio o estudo de Lejeune a partir de suas discussões em torno desta possibilidade junto às reflexões de Bruss, que se dedicou com menos recorrência ao assunto, mas que foi atrás do seu objetivo de demonstrar como a autobiografia seria impossível, principalmente se praticada no meio cinematográfico. O debate entre os dois acaba por ser bastante representativo tanto da relação de Lejeune com tal modo de discurso, como também do próprio terreno minado, volúvel e incerto em que tais discursos se formam.

Retomar este embate representa a própria questão central posta pelo primeiro – provar que a autobiografia seria possível, no cinema ou em outros modos de manifestação artística – e tomada aqui como axioma que origina este estudo. Por outro

³⁰ Mais uma vez, o próprio Bellour chama atenção para este debate em *Entre-Imagens*. Esta resposta de Lejeune a Bruss encontra-se originalmente no texto principal a que viemos nos referindo até o momento *Cinema e Autobiografia: problemas de vocabulário*, no qual o autor analisa consequências e pontos para quando as práticas do si acontecem no cinema.

³¹ Pois ainda que falar em “paixão” possa ser algo volúvel demais para um estudo acadêmico sobre o formato, não há palavra mais adequada e possível para a relação de Philippe Lejeune com a autobiografia, inclusive porque suas análises não chegam a ser exatamente teóricas, mas sobretudo marcadas por suas impressões, sensações, relatos de experiência – ou seja, por seus afetos pelo formato.

³² Referimo-nos às imagens que acompanham os textos *Olhar um auto-retrato* (1986) e *Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário* (1987). No primeiro Lejeune faz uso do “Triplo autorretrato”, de Norman Rockwell e no segundo de um desenho que retira de *Les photographes* [Os fotógrafos], de Dubot. Ver imagens no anexo I (figura 1 e 2).

lado, a reformulação dessa premissa, nos permitirá escapar da resposta estéril apresentada pelos dois teóricos. Como será visto nos próximos capítulos, outras respostas talvez mais produtivas serão dadas a esta questão. É por não conseguir alcançar resultados que possam ser nomeados que Bellour julga, apesar de se colocar mais do lado de Lejeune que do de Bruss nesta discussão (afinal ele busca afirmar teorias possíveis para os “autorretratos”), que mesmo com todo o esforço do autor do “pacto” em responder à questão, ele acaba por não fazê-lo. Bellour acredita, inclusive, que mesmo a posição quase oposta dos dois estudiosos não lhes garantiu que ocupassem locais realmente diferentes em um debate em torno da existência da prática autobiográfica no cinema. Bellour ressalta inclusive que Lejeune, na sua busca por uma definição da autobiografia entre o cinema e a literatura, acaba por não optar nem pela definição de autobiografia nem pela definição de um “cine-eu”. Diante de tantas incertezas, é possível entender porque diversos teóricos da autobiografia sentem a necessidade de deixar claro que esta definição não é seu objetivo, e porque esta parece ser uma das poucas certezas em suas abordagens.

Já em minha monografia de conclusão da graduação, intitulada *Filmes autobiográficos: entre-linguagens*, afirmei assim meus objetivos iniciais: “tentando traçar um breve resumo de como a questão tem sido abordada historicamente, começo por Philippe Lejeune, que estabeleceu o pensamento a respeito do pacto autobiográfico que há entre o narrador, o autor e o personagem no filme autobiográfico, na medida que eles estariam, no fundo, numa única existência.” Mas o que significa dizer que eles estariam (melhor do que “no fundo”) unidos em uma justa existência?

Além da discussão a respeito das possibilidades de existência dos discursos autobiográficos no cinema, algo importante se coloca em um terreno que muitas vezes diz respeito ao valor de identidade que há na autobiografia. É notável no caso de Lejeune, por exemplo, que nas operações que ressalta como principais nas manifestações autobiográficas, a identidade assuma um lugar de destaque. No caso de um termo já tão desgastado como é o conceito da “identidade”, discutido em abordagens tão diferentes como os estudos culturais, a antropologia e a história (ou mesmo em filmes com ambições tão diversas), Lejeune procurou ressaltar seu potencial de configuração das obras autobiográficas em uma chave semiótica. Isso porque, se a noção de identidade hoje ultrapassa os aspectos psicologizantes do termo – personalidade, ego, máscara social, ou seja, o desejo de investigar e construir relações a partir de uma pergunta como “quem é você?” –, para ir assumir seus lados múltiplos e

híbridos a partir de uma abordagem como a multiculturalista, não abandonou marcas de estruturação mínimas que estão carregadas de sentido, para além da conotação que assumam em determinado contexto público. O que está em voga é mais o gesto e menos o resultado, mais a produção do “eu” e menos sua recepção, conforme o profundo interesse dedicado às obras em si. Não poderíamos deixar de nos remeter a este processo e ao desejo de construção de um “lugar para si” – ainda que temporário –, mesmo que tais investigações venham a assumir objetivos de pensar mais propriamente as relações dos personagens autorreferentes com coisas e pessoas no mundo, do que propriamente suas definições pessoais de um “quem se quer ser” (e ainda que isso não traga garantias de que o realizador fará de fato uma obra original e de destaque). É neste sentido, portanto, que ressalto e inclusive compartilho com o destaque que Lejeune concede à noção de identidade nos processos autobiográficos.

Mas como localizar este lugar da identidade no filme? Para Lejeune, as operações nesse sentido seriam fundamentalmente três: “1) Como se pode expressar a identidade do narrador e do personagem na narrativa?; 2) No caso da narrativa em primeira pessoa, como se manifesta a identidade autor-personagem-narrador?; 3) Não haveria confusão, na maior parte dos casos relativos à autobiografia, entre a noção de identidade e a de semelhança?” (LEJEUNE,1975:15). Tanto a primeira quanto a segunda perguntas revelam uma narrativa como instância em potência para este cineasta que irá evidenciar sua relação com a noção de tempo e de espaço (passado, futuro e presente) em um fio condutor através do qual buscará construir uma memória para contar e reformular sua vida, mesmo que a partir de variados fragmentos ou de uma fala imediata. Pode-se perceber, contudo, como esses dois questionamentos possuem respostas tão específicas quanto evasivas – e é através de quadros experimentais baseados em pronomes pessoais (eu, tu, ele) que Lejeune se aventurou para encontrar possíveis respostas para suas perguntas (o que Bellour caracteriza sua tentativa como “demasiadamente empírica”³³).

Mas atentemos ao terceiro questionamento, já que ainda estamos tentando responder a uma questão de definição e nomenclatura e porque ela apresenta uma

³³ Leonor Arfuch considera que este empirismo excessivo de Lejeune faz com que o seu pensamento não dê conta da ênfase biográfica contemporânea. Arfuch diz que a noção de espaço biográfico de Lejeune não chega a ser uma definição conceitual: “cada tipo de relato é um exemplo”, diz ela. Apesar de Arfuch perceber com propriedade e síntese esta característica empírica do pensamento de Lejeune, a autora se refere ao teórico como se tivesse a ambição de abordar um espaço biográfico, o que não acontece. Em contraposição a Lejeune, Arfuch afirma que busca um funcionamento do espaço biográfico “mais pragmático e menos contractual” “mais dialógico e menos contractual” (2007:50).

diferenciação que nos parece importante por conta de toda a valorização de uma nova subjetividade a qual processos artísticos recebem e respondem hoje, seja em relação aos personagens, seja aos autores. Lejeune complementa sua indagação sobre as confusões entre as noções de identidade e semelhança do seguinte modo: não haveria também uma confusão recorrente em relação à autobiografia e a biografia? O paralelismo proposto insinua uma troca de elementos entre os quatro termos (identidade; semelhança, autobiografia; biografia) levando-os a assumirem sentidos mais complexos. Se a biografia pode ser tomada como um esboço identitário, qual seu fundamento real, a semelhança com um modelo? A biografia é sempre representação menor de um sujeito? Ou por outro lado, afastar-se de tal modelo afirmaria o sujeito em sua precariedade de vida, em sua inserção junto ao “real”? Dizer “eu” o qualificaria, baseado em algum elemento como signo identitário (eu sou...)? Lejeune pressupõe um embaralhamento dos termos e por consequência dos conceitos subjacentes e reduz o raio de ação do objeto. Mas por que seria pertinente a nós que uma autobiografia seja diferenciada de uma biografia? Esta parece uma diferenciação relevante não só para pensar sobre a noção de autobiografia, mas também para lhe garantir uma abordagem que lhe seja própria e que se funda em um gesto. Dessa forma, o gesto autobiográfico não esboça um perfil, mas um grito. Independente do lugar em que seja considerada, esta diferenciação deve ao menos possuir um terreno consciente necessário à configuração apresentada e que faz parte de sua própria delimitação. Para Lejeune, a diferenciação entre autobiografia e biografia é essencial e talvez isto ocorra principalmente porque ele parece preocupado com alguma especificidade em torno do terreno dos discursos de si, como nem sempre ocorre³⁴.

Neste sentido, o trabalho de Arfuch é bastante sintomático: é deste modo geral e intermediado que o interesse pelos discursos de si são colocados pela autora que não desenvolverá uma análise destes discursos como específicos nem se preocupará com

³⁴ Duas comprovações disso são primeiramente o destaque que Leonor Arfuch dá ao formato da entrevista em *O espaço biográfico*, entendendo-o como o espaço comum entre uma autobiografia e uma biografia – formato este que certamente não é uma característica dos processos autobiográficos, mas sim dos biográficos (apesar da autora reconhecer brevemente que vê diferenças entre os dois processos, mas sem evidenciar ou valorizar tal questão). Um segundo exemplo, é a mostra “Eu é um outro: o autor e o objeto no documentário brasileiro contemporâneo”, uma proposta para uma reflexão sobre a relação do documentarista com o seu objeto, quando este objeto representa justamente um personagem com o qual o diretor jogará com os limites de proximidade e distanciamento para com ele. Os curadores esclarecem que o objetivo da mostra é “discutir algumas das questões envolvidas ao se ligar uma câmera e apontá-la para alguém” (brochura do evento, ver bibliografia). Entre os filmes exibidos, *Person*, *Um passaporte Húngaro*, *33*, *Sábado à noite*, *Santiago*, *Diário de Sintra*, *O prisioneiro da grade de ferro*, *Edifício Master*, *Estamira*, *Aboio*, *Andarilho*, entre outros.

uma diferenciação dos meios artísticos aos quais eles recorrem (cinema, literatura, artes-plásticas, etc.), mas sim com o espaço em comum entre eles. Entre biografia e seu correlato autobiografia, o que lhe interessa é a segunda parte da palavra, na verdade a formação dela: bio-grafia, por ela percebida como uma entidade complexa. Já o interesse de Philippe Lejeune é pela primeira parte de um termo dividido em três modos de expressão – *autobio-grafia* – e é preciso demarcar as diferenças entre esses espaços; tanto o da *biografia x autobiografia*, quanto o das possíveis especificidades e desafios que cada segmento artístico, que cada grafia, apresenta, o que também é uma das necessidades deste trabalho. Estamos diante de um processo de identidade multifacetado e construído junto ao outro, seja este ‘outro’ espectador ou personagem. Mas uma fronteira nos parece necessária entre as duas formas de discurso, porque eles representam processos diferenciados.

Tentaremos dar algumas respostas a isso em um terreno específico, o do documentário, mas um ponto que podemos identificar desde já é a resposta que Lejeune dá a este questionamento. Voltando a sua pergunta – “não haveria confusão, na maior parte dos casos relativos à autobiografia, entre a noção de identidade e a de semelhança?” – o autor afirma: “aqui diferenciarei autobiografia de biografia (...) identidade não é semelhança”. Há nessa sua resposta um novo elemento de diferenciação entre os dois tipos de discursos agenciadores do eu: a busca (e não a restituição) da identidade no processo autobiográfico. Diferentemente do que ocorreria no processo autobiográfico, a biografia estaria mais marcada por relações de “semelhança”. Quando Jean-Claude Bernardet chamou alguns filmes contemporâneos, de diretores como Kiko Goifman e Sandra Kogut, de “documentários de busca”, ele não deixava claro que busca era essa, apesar de induzir que seria uma busca ao mesmo tempo pelo próprio processo do filme e por uma busca pessoal do cineasta. Lejeune, por sua vez, parece associar a identidade a esta busca, jogando sempre com as ansiedades e angústias destes artistas, que não estão dirigidas necessariamente para a clássica pergunta “quem sou ‘eu’?”, mas que podem se configurar ou desdobrar a partir de uma ideia do que o sujeito faz de si mesmo, do que o funda enquanto tal e que não tem mais necessariamente uma origem determinista; e como veremos nos próximos capítulos, isto pode estar atrelado ao próprio cinema. Sobre isso Lejeune faz algumas diferenciações importantes sobre os processos autobiográficos, diferenciações que acabam sendo esclarecedoras das potências específicas à autobiografia:

Identidade não é semelhança. A identidade é um *fato* imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação* sujeita a discussões e *nuances* infinitas, estabelecidas a partir do enunciado. A identidade se define a partir de três termos: autor, narrador e personagem (...) Já quando se trata de *semelhança*, vemo-nos obrigados a inserir um quarto termo simétrico ao enunciado, um referente extratextual que poderia ser chamado de protótipo, ou melhor, de *modelo*. (LEJEUNE, 1975: 36) (grifos do autor).

Deve-se atentar para dois pontos nesta diferenciação³⁵. Primeiro que a identidade seria radicalmente aceita ou recusada por conta da relação com o sujeito e não por conta de uma coerência do discurso autobiográfico, embora a questão verdadeira seja apenas esta, inclusive por sua incoerência recorrente. Em segundo lugar, que ela não se basearia em um ideal, em um “modelo” ou até mesmo em um “outro”, apesar da expressão de Arthur Rimbaud, “eu é um outro”, ser buscada hoje em diferentes estudos cinematográficos para dar conta de um “eu” que, apesar de fundador de um discurso (neste caso, comumente através da figura do entrevistador, que direcionará a narrativa), se revelará bem mais do que isso: ele também será parte do próprio retrato que faz do seu entrevistado, se não “anteriormente” ao menos “conjuntamente” a este personagem com o qual se relaciona (como o *Santiago* de João Moreira Salles foi discutido, ao colocar em questão a legitimidade do discurso do cineasta em relação ao seu poder sobre o outro, de modo a assumir e desenvolver o homem-cineasta como uma parte e segmento essencial ao processo do filme).

Deste outro modo de construção junto a um “outro” é que se revelarão as origens para a criação de um espaço específico a um cinema pessoal desenvolvido por alguns estudos como um espaço “dialógico” e cuja narrativa será característica como um “cronotopo”, no sentido que Mikhail Bakhtin deu aos termos, como apostam em menor ou maior medida, a abordagem de três estudos que se voltam sobre o assunto: o de raio mais restrito desenvolvido por Patrícia Rebello (*Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*, 2004), o de uma abordagem mais recorrente como é o olhar de Andréa Molfetta sobre os “diários de viagem” (*Experimental e documentário: os diários de viagem dos artistas sul-americanos na*

³⁵ As observações que citaremos a seguir são representativas do modo como consideramos que as reflexões de Lejeune possuem sua maior potência em uma reflexão em torno das especificidades dos discursos autobiográficos. Ainda que não seja um grande teórico, seu imensurável interesse pelos processos autobiográficos expõe afirmações sutis e detalhadas sobre esses processos, às vezes afirmações até mesmo bem comuns, mas que acabam muitas vezes sendo esquecidos por abordagens das estéticas e das imagens diante do desafiante e impreciso afã de definição de um processo autorreferente. Entre detalhes que Lejeune nos lembra sobre tais processos, está o fato de que os diários (escritos) são praticados principalmente por meninas (ao menos naquela fase apontada como a principal – ou mais transformadora – na formação de um indivíduo, sua adolescência).

França, 2002) e a base do olhar de Leonor Arfuch para pensar um espaço biográfico presente em diferentes artes e expressões (*Pensar este tiempo*, 2005 e *El espacio biografico*, 2007)³⁶. Esses estudos se voltam – ou para citar, ou para questionar, ou para celebrar – a Philippe Lejeune, questionando inclusive o fato do autor se deter em uma noção como a de “identidade”. Contudo, é importante lembrar que, para além de sua relação pessoal com o debate sobre a autobiografia, Lejeune também está aí respondendo a Bruss, que seleciona a noção de identidade como um dos caminhos através dos quais a autora negará a existência da autobiografia. Mas a busca de Lejeune é por afirmar uma discussão sobre a noção de identidade para expressar sobretudo uma procura por uma especificidade dos estudos autobiográficos e a própria confirmação da existência deste campo. Se aceita ou negada (a identidade), o fundamental de se perceber aí é justamente este processo reativo ao processo identitário na autobiografia, o que acontece tanto no caso da relação que o espectador tem com o processo autobiográfico, como também com a própria relação que o cineasta tem com a construção de sua imagem e o que fará para isso, relação esta que priorizamos aqui neste momento (como Virginia Woolf, que queima seus diários originais antes de morrer, para que só se tenha acesso às imagens que ela construiu de modo mais consciente e controlado). Enfim: a identidade torna-se para além de um conceito, quase sensação constante, mesmo que em transformação, podendo ser cambiante, para si ou em relação aos outros. Curioso, portanto, que Elizabeth Bruss tenha ambicionado afirmar a impossibilidade da autobiografia justamente a partir da questão da identidade. Mas, como processo a que se refere sempre, a autobiografia não pode ser negada, como nos lembrou Lejeune.

Por isso é que Lejeune afirma que a biografia é uma questão de modelo por se basear em uma semelhança, ainda que o cineasta queira fazer dela, como vimos, uma forma em que este outro esteja mesclado profundamente com o si mesmo, como Wim Wenders foi radical ao filmar Nicholas Ray em uma circunstância que já era radical por

³⁶ Nestas abordagens, essas autoras se deterão na noção de cronotopo, ideia-conceito pensado por Mikhail Bakhtin no campo literário para o estudo de romances. Segundo Patrícia Rebello, que desenvolve o conceito junto aos filmes *Porto de minha infância* (Manoel de Oliveira, 2001) e *Might Civic* (Peter Wells, 1989), “Bakhtin vai definir por ‘cronotopo artístico’ um acordo essencial das relações tempo e espaço, onde ‘o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível (...)’. Cronotopos, então, correspondem a uma invenção temporal que permite ao realizador criar um contexto artificial para sua narrativa (p.114)”. Sobre a relação entre o cronotopo e os filmes-biografias, Rebello sugere que “podemos viabilizar a produção de um cronotopo, de um tempo e um espaço ‘inventados’ que autorizam a criação de um contexto para a narrativa; (...) ou podemos, entre todas as possibilidades, partir para um formato que se tornou extremamente rotineiro na produção contemporânea de documentário: os filmes-biografias” (2004:12).

si mesma, para ambos enquanto cineastas – a lenta (ou rápida) morte de Ray (*Nick's Movie*, 1980). Neste caso, a semelhança em jogo não é apenas a do biografado (com um modelo do próprio para além dele), mas do próprio espaço entre esses cineastas. Mas se a biografia é um modelo, por se basear em uma questão de semelhança, a autobiografia é pensada pelo autor como uma questão de identidade; e isso coloca uma pergunta importante: se não estamos diante de uma forma-modelo, ou seja, se a autobiografia não tem modelo, sua transposição ao cinema encontra uma dificuldade extra: a imagem seria modelo de si mesma, já estaria pré-definida enquanto imagem, sobretudo de si? Em vez de formular, ela já viria formulada? A questão principal aqui não é afirmar uma imagem já pronta em sua realidade (uma das principais razões para que o pensamento de André Bazin tenha sido tão problematizado), mas sim apontar para uma indagação criadora em jogo no próprio processo autorreferencial. A diferença entre semelhança/modelo no caso da biografia e a noção de identidade em relação à autobiografia, parece vir das potências e dificuldades que existem num discurso autobiográfico audiovisual: se há modelo possível aqui, ele retorna a si mesmo e, por isso, não pode ser “testado”, “comprovado”, como parece ser a expectativa de Beatriz Sarlo em relação às imagens autobiográficas em *Tempo passado* (2007). Fica claro que a reivindicação da autora considera essencialmente o intervalo entre o “eu” e a História (com “h” maiúsculo) para problematizar as histórias (com “h” minúsculo) que podem surgir sem controle em diferentes meios de expressão, entre eles aqueles que chamaríamos de “filmes de testemunho”. O objetivo de Sarlo é questionar que este “eu” exista pura e simplesmente como recorrência e lugar de valorização de um discurso perante uma história que deve ser cuidadosa para não dar forma a um tempo passado fruto de uma mera “guinada subjetiva” sem demais princípios ou garantias. No entanto, o desafio é que o cinema, como manifestação artística, traz muitas vezes como princípio a intenção de colocar aquele gesto a que nos referimos anteriormente como um autor em gesto, ou nas palavras de Agamben, um “autor como gesto”: trazendo sobretudo a necessidade dele de se inserir na obra e de construí-la a partir deste ato, como se desejasse assumir o quanto a obra interfere em sua personalidade e vice versa e parece que não mais por conta de uma ética em relação à imagem do documentário, mas principalmente para dotar este cinema de uma nova vida, a vida dos próprios homens, infames ou não, para que o próprio cinema coloque em jogo algo sobre suas vidas e condições. Da vida que há na vida; da vida que pode estar no cinema e nas imagens.

Para além destes pontos, é importante perceber como a noção de identidade para Lejeune traz movimentos e deslocamentos no processo autobiográfico, além de diferentes funções. Ele a compara a um processo que se faz através do diálogo entre as instâncias do narrador, do autor e do personagem, que é quase como um nó que não pode ser desatado: assim é o “pacto”. Alguns filmes autorreferentes tentam desatar este nó; no entanto, muito comumente o filme se afirma perante a impossibilidade de desatá-los completamente, justamente porque a própria vida também se calça neste indecifrável e pantanoso terreno que procuramos em alguma medida definir. Esta seria a identidade movente em jogo nos processos autobiográficos. Isto se manifesta, por exemplo, quando o autor define a identidade a partir da união das três instâncias que também são formadoras do pacto autobiográfico – autor, narrador e personagem – pacto este que traz alguns comprometimentos importantes entre o personagem e o espectador, em uma identificação de uma busca sempre em construção, já que quem elabora o retrato é o próprio retratado. Sobre isso, Lejeune faz uma afirmação que está um pouco perdida em seu texto, sem tanta evidência, mas que é importante tanto para um entendimento acerca deste processo em torno da busca por uma identidade, quanto para esta diferenciação entre os processos da autobiografia e da biografia na qual insistimos aqui:

Já se percebe aqui o que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia, é a hierarquização das relações de semelhança e identidade; na biografia é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança. A identidade é ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia. (LEJEUNE, 1975:39).

Se a identidade é o ponto de partida real da autobiografia, isto acontece como um princípio ou ponto de partida, constituindo uma espécie de busca incessante, particularmente dos cineastas. Em meio a este percurso, talvez seja importante lembrar como a própria ideia de identidade é uma noção que parece sobreviver atualmente em relação aos estudos cinematográficos a partir de abordagens que parecem bastante restritas (definidas) em relação às discussões acerca da imagem: o ponto de vista dos estudos culturais parece prevalecer por um lado e, por outro, os chamados “filmes de gênero” também costumam gerar discussões em relação à noção de identidade, falando também de grupos minoritários com alguma causa de luta contra o preconceito.

Talvez por conta da interpretação estática (clássica) que muitas vezes o processo identitário traz – e que não deixa de enaltecer ou valorizar os discursos que tais grupos muitas vezes objetivam com seus filmes de minorias – ou ainda por uma ideia que

carrega em torno da formulação da interioridade de um sujeito, a noção de identidade deixa de ser trabalhada atualmente a partir de outras abordagens em relação à imagem. Isso acontece ainda que muitos teóricos, sobretudo do campo da comunicação, tenham feito esforços para trazer um outro movimento ao conceito que fuja de tais visões sobre o termo e que apostem numa noção do hibridismo e multiplicidade, em um processo identitário em constante transformação.



Mas neste segundo movimento, é importante destacar o encontro que há entre motivações e semelhanças entre os filmes de gêneros e esses que denomino aqui de “autorreferentes”. Há uma semelhança entre eles: como é pensado no campo do documentário, muitas vezes a noção identidade parece demarcada, como apontado, como um conceito exercitado junto aos chamados “filmes de gênero”. Mas quando há um encontro entre o grupo minoritário e o sujeito que leva em frente suas imagens, temos aqui uma identidade que é pensada no documentário a partir de dois vieses que se encontram em determinada parte do itinerário destas imagens autorreferentes: a identidade que pertence ao grupo em questão de cada filme e a identidade que é específica ao protagonista (como é o caso, por exemplo, de *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1990). Portanto, se a noção de identidade não pode ser deixada totalmente de lado nesses filmes, muitas vezes sua construção é da ordem da coletividade, ainda que de modo temporário. Isto explica a utilização de um conceito como o da “subjetividade social” para muitos desses filmes, conceito este utilizado tanto por Bill Nichols como por Michael Renov. Fala-se em nome de um processo (e de uma identidade) que muitas vezes é construído a partir de um contato com o outro ou a partir de uma dimensão coletiva – e o filme muitas vezes é uma forma estética e política deste processo. Assim, busca-se um processo identitário que assuma a coletividade em si mesmo.

O personagem falará em primeira pessoa? Operará sua própria câmera e a virará para si mesmo? Lembrará o mito de narciso? Tornará sua voz coletiva? Se sim ou se não, não poderá esquecer, como lembramos, que muito do que se fala ou valoriza

atualmente nestes filmes parte da máxima de Rimbaud: “eu é um outro”³⁷. Mas talvez seja preciso voltar à afirmação de François Truffaut que é epígrafe deste capítulo:

Assim, os futuros filmes parecerão ainda mais pessoais do que um romance, individuais e autobiográficos, como uma confissão ou um diário íntimo. Os jovens cineastas se expressarão na primeira pessoa e nos contarão sobre o que aconteceu em suas vidas: poderá tanto ser a história do seu primeiro amor, como a do amor mais recente, uma tomada de consciência frente à política, o relato de uma viagem, uma doença, seu serviço militar, seu aniversário, suas últimas férias - e tudo isso parecerá forte porque será verdadeiro e novo.

Este futuro o percebemos agora, através da diversidade de termos e práticas que representam um desafio de serem pensadas conjuntamente. Mesmo Lejeune, apontado por alguns pensadores como um teórico demasiadamente “tradicional”, sente a necessidade de voltar-se para as novas formas de manifestação autobiográficas expressas principalmente a partir de manifestações virtuais que possibilitam que a própria virtualidade ganhe infinitos corpos (fantasmagóricos) e consequentemente uma capacidade destas manifestações autorreferentes estarem atreladas a diversos “único e só sujeitos” no mundo, como o estudo de Paula Sibília em *O show do eu* (2008) buscará manifestar, e como veremos mais adiante junto ao cinema de Naomi Kawase.

É importante colocar aqui que a tecnologia digital potencializa esta produção de imagens autorreferentes. Isso é notável já que é bastante acessível ao homem de hoje ligar a sua pequena câmera e fazer um filme sobre si mesmo, dentro de sua casa, onde dispõe, inclusive, de uma rede de exibição ampla a partir da circulação destas imagens na internet. Esta é, inclusive, uma das razões discutidas ao se considerar como esta prática não só potencializa este modo de fazer filmes, como também pode levar a sua banalização. Mas a democratização do digital não justifica tudo e é apenas um ponto desta discussão. Por outro lado, esta amplitude do digital também evidencia como esta produção encontra-se dispersa pelo mundo, em lugares sem nome e sem identificação. Este paradoxo do cinema digital – em que as novas obras autobiográficas estão inseridas

³⁷ “Eu é um outro. Se o cobre acorda clarim, não é absolutamente sua culpa. Isso me parece evidente: assisto à eclosão de meu pensamento: eu o observo, eu o escuto: ataco com meu arco: a sinfonia rumoreja nas profundezas, ou vem à cena num relance. (...) O poeta torna-se vidente através de um longo, imenso e estudado desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, prova todos os venenos, para guardar apenas a quintessência. Inefável tortura em que é necessária toda a fé, toda a força sobre-humana, quando ele se torna entre todos o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois chega ao desconhecido! Ele cultivou sua alma, já rica, mais do que qualquer outro! Ele chega ao desconhecido, e ainda que, enlouquecido, acabe perdendo a inteligência de suas visões, ele as viu!” (Arthur Rimbaud a Paul Demyen em *Segunda carta do vidente*. Poésies, 1871).

– indica que, se por um lado há uma produção que cresce a cada dia, por outro ela continua desordenada, tanto em relação a sua difusão, quanto a um estudo que possa abarcar estes filmes e respostas a essa nova produção se tornam cada vez mais necessárias.

Sendo assim, partiremos de três cineastas para buscar neles um movimento mais amplo, que possa ser pensado de algum modo para outros cineastas e imagens. A própria indeterminação do “eu” como referente baseia nesta diversidade de “práticas de si”, de filmes que dizem “eu” e que buscam o seu lugar para falarem em nome próprio e construir outros objetos; para olharem e identificarem a quais objetos podem se voltar a partir desta criação de um cinema que se volta para suas próprias vidas, de modo a possibilitar um novo lugar para as imagens e para si mesmos enquanto cineastas. Por isso falamos em “estéticas de si”: para unir a imagem ao seu sujeito, a sua subjetividade e o modo como eles tornarão isso possível. O diário, o ensaio e o filme caseiro/de família são as escolhas de três cineastas que investigaremos aqui, juntamente com o que tais formas colocam em questão para a criação de uma “estética de si”.

“Even if one doesn’t see me speaking or walking, one can tell everything about me...”
Jonas Mekas

O “EU” NO FILME-DIÁRIO a partir de Jonas Mekas

1) Recorrências de cineastas em suas narrativas do si

Um ponto em comum no trabalho dos cineastas Jonas Mekas, Agnès Varda e Naomi Kawase se dá a partir do fato de que o modo de documentar o mundo de cada um dos três varia pouco, ainda que os filmes de cada obra tragam muitas diferenças entre si. Mesmo que a forma de cada um desses cineastas de se relacionar com o mundo e com as imagens tenha se transformado ao longo de suas carreiras – já que este aspecto acaba sendo discutido por muitos dos filmes que decidem fazer das vidas pessoais do próprio cineasta sua matéria prima principal – é possível pensarmos sobre suas obras a partir de um regime específico de formação e criação de imagens autorreferentes. É possível também analisarmos como isso se reflete na criação da imagem cinematográfica de cada um deles, tentando compreender o que ela espelha de um olhar cinematográfico do “eu” que possa ser considerado “moderno” ou “contemporâneo”. A partir de um desejo de falar de si, esses cineastas deixam ver relações mais amplas que possuem com o seu contexto cinematográfico³⁸. Deste modo, a forma de fazer cinema de cada um diz muito sobre suas próprias relações com a imagem, que são únicas e complexas, e discutidas aqui através do objetivo que o cineasta tem em se produzir enquanto imagem.

Essa observação surtirá seus efeitos principalmente no cinema de Jonas Mekas e Agnès Varda que, por suas longas trajetórias no campo, permitem que uma proposta de um “regime cinematográfico do eu” seja melhor formulado. Isso é possível porque nos

³⁸ Quando nos referimos aqui à noção de um “contexto”, não nos referimos às diferenças em relação aos aspectos geográficos e culturais que o universo de cada um desses cineastas traz – Lituânia / Nova Iorque (Mekas); França (Varda) e Japão (Kawase) – mas sim ao que poderíamos pensar para uma teoria de formulação estética de um “eu” em cada uma dessas obras e em relação às denominações do Cinema Moderno e Contemporâneo – e os possíveis “movimentos cinematográficos” nos quais cada um dos três cineastas se enquadrariam.

referimos a cineastas que começaram a fazer seus filmes junto ao contexto do surgimento do chamado Cinema Moderno, entre as décadas de 1950 e 1960; e que produziram o seu cinema autorreferente ao longo de toda sua carreira. Ambos apresentam um ponto em comum: a continuidade de um cinema fortemente marcado por sua experiência pessoal ao longo da criação de suas imagens, experiência esta que precisa estar não apenas demarcada em seus filmes, mas que é um aspecto essencial a eles, que não apenas os ordenam, mas também lhes dão vida. Assim, considerando as três trajetórias, até mesmo os documentários mais recentes da nossa representante contemporânea Naomi Kawase, é possível identificar uma forte semelhança entre as obras de cada um deles, o que aponta para uma busca comum a esses cineastas por encontrar um formato em que possam delinear os espaços de um “eu” filmado: o diário, o ensaio, a família e o caseiro. Portanto, desejamos buscar que espaço pessoal é esse que cada um desses cineastas manifestam de modo recorrente, tentando encontrar o que esta recorrência traz do modo de construção dessas imagens demarcadas por suas subjetividades. Cada uma dessas formas é o espaço possível e desejado do cineasta dizer “eu” e se colocar no mundo como imagem.

1.1) Jonas Mekas e a construção do filme-diário

O trabalho do cineasta Jonas Mekas é apontado como um dos trabalhos pioneiros de um cinema com marcas autobiográficas e pessoais. Quando saiu da Lituânia em direção a Nova Iorque no fim dos anos 1960, Mekas começou a fazer algumas imagens que chamava de “diários” e, em alguns casos, notas, *sketches*, ou esboços. Mas como olhá-riamos para Mekas como um cineasta que faz imagens de si mesmo? Por que seguimos aqui uma certa tendência de o eleger como o primeiro cineasta a trazer esta prática de falar sobre si através de imagens em movimento?³⁹ Afinal, já que este é um estudo específico sobre a prática ou uma representação do si⁴⁰ através de imagens do cinema, poderíamos ir até tempos remotos para apontar este desejo de falar de si expressos nas obras de cineastas dos primórdios, como os Irmãos Lumière, ou outros como Joris Ivens e Jean Cocteau, que também são cineastas que foram em busca de imagens particulares ao seu cotidiano, baseadas nas peculiaridades

³⁹ Muitos dos estudos que se concentram na análise de diferentes formatos de filme em que o realizador se inscreve na imagem partem de Mekas para desenvolver sua abordagem.

⁴⁰ Esta é uma diferença que parece importante, que pretendemos desenvolver em alguns momentos deste estudo.

dos seus olhares. Como então especificar onde começa o desejo de falar sobre si mesmo no cinema, que aqui elegemos a partir de Mekas? Não por acaso Jean-Claude Bernardet lembra que “as questões que se colocam hoje para o cinema se enraízam em discussões que datam de antes de sua invenção” (*apud* MOURÃO, 2008) como parece ser o desejo de falar sobre si através de uma imagem, desejo este que certamente hoje ocupa outro lugar na arte cinematográfica.

Não nos preocuparemos aqui em expor diretamente uma biografia ou percurso que Mekas teve diante do cinema⁴¹, no qual atuou de múltiplas maneiras – como distribuidor, pesquisador e criador de um dos principais arquivos do cinema de vanguarda (o Anthology Film Archive), além de ter sido um dos críticos de cinema mais atuantes (e também polêmico) de sua época, especificamente do Cinema de Vanguarda Americano. Diretor que hoje desfruta de uma posição importante, principalmente dentro de diversos estudos do documentário – entre os quais a análise de Michael Renov em *The subject of the documentary* é uma das mais interessantes, em que o autor busca, justamente, dar conta deste “eu” que o cineasta traz como a maior evidência dos seus filmes – Mekas é apontado como um cineasta essencial para se compreender um novo lugar para o documentário hoje, a partir do poder que as potências da inserção da subjetividade trazem ao documento.

É claro que a evidência que o seu trabalho possui hoje se dá, em um contexto em que ele é tanto um símbolo da relação tão explorada entre documentário e subjetividade, como também do seu reconhecimento como um atuante essencial para a formação do cinema *underground* americano, contexto este que explica a crescente evidência e referência que a sua obra ganha tantos anos depois de sua feitura. Mas a intenção aqui é justamente refletir sobre o que o faria um pioneiro de um cinema focado na própria figura do cineasta, para além de dizer que ele foi o primeiro a se aventurar através dessas imagens um tanto caseiras, um tanto amadoras. O que o fez ser símbolo desta introdução de uma prática de si ou mesmo um ponto de partida quase certo para a relação entre documentário e subjetividade? O diário, a forma que optou tão radicalmente para falar sobre si mesmo, parece ser uma das razões pelas quais Mekas é apontado como um pioneiro das narrativas do si no cinema. Uma forma que possui uma natureza que faz uso do fragmento para dispor de sua expressividade, e que, por ser uma forma constantemente interrompida, nunca acabada, ao mesmo tempo que espontânea,

⁴¹ Inclusive porque um dos principais teóricos do chamado Cinema Independente Americano, Adams Sitney, já fez este trabalho com precisão em *Visionary Film*.

sem formatos e regras, acaba apresentado-se como uma escrita quase primeira, um esboço e uma aprendizagem de si. Falamos de um “eu” que se expressa em sua imediatividade e que formula sua sensação corriqueira sobre as imagens que faz pelo mundo, como por uma necessidade urgente de registrar aquilo que se coloca diante de si sem que haja um caminho previsto sobre o que esta imagem será. Um “eu” que buscará se manifestar pelo o que poderá formular e reter diante de um cotidiano sempre fugidio.



Dentro dos objetivos deste trabalho de analisar a produção de uma imagem de ordem pessoal, nos parece que mais importante do que localizar Jonas Mekas a partir de um desejo de transformação da tradição do documentário, é primeiro tentar compreendê-lo através da sua participação e inserção junto ao New American Cinema movimento da vanguarda americana que surge na década de 1960, do qual foi um importante integrante. É junto aos ideais deste movimento que Mekas constrói sua ambição por realizar um cinema de forte marca pessoal e dar uma forma a seus interesses e motivações para criar imagens que possam ter uma relação de experimentação com o mundo, pois essa experimentação é o que garantirá a existência da sua própria “função-cineasta” e não seria exagero dizer do seu próprio cinema. Como vimos anteriormente, Foucault propôs a “função-autor” para dar evidência a uma noção que só poderia ser exercitada em sua prática e experimentação deste *ser*, desta função. Mekas parte de um desejo por criar imagens que nasçam juntas de sua motivação em torno da experimentação e do poder de invenção, de modo que elas possam ser uma espécie de visão do seu próprio olhar e assim possam falar em nome de suas sensações diante do mundo, sejam elas imediatas ou feitas através de um encontro com seu passado, ou através do caminho que as imagens registradas lhe proporcionarão.

Portanto, mais do que apostar imediatamente em relações do diretor com as tradições do documentário, com as quais o cineasta vem sendo bastante pensado hoje, nos parece fundamental compreender não apenas a história, atuação e produção do diretor junto ao New American Cinema, mas também considerar a própria formulação de uma imagem dentro do movimento, o que parece apontar para a própria postura do realizador diante da imagem. É esta forma que ele traça para o seu cinema, o que faz com muitos o compreendam hoje como um dos principais representantes de um filme-diário.

Suas críticas na *FilmCulture*⁴² parecem comprovar isso: ele não parece se pensar como um diretor motivado por transformar o formato do documentário, sempre privilegiando o termo “filme” ao “documentário”. “This is a political film”, diz repetidas vezes em *As I was moving ahead I saw brief glimpses of beauty* (EUA, 2000), afirmação que definida a partir do termo “filme” parece aumentar ainda mais a solicitação que busca direcionar para o cinema: a de que suas imagens caseiras e cotidianas tenham seu lugar na arte cinematográfica, cenas que trazem, simplesmente, suas impressões e reações diante do mundo e das imagens ou então momentos afetuosos entre ele, sua esposa e seus filhos, em sua casa ou em outros espaços do seu cotidiano, como parques, ruas, avenidas, casas de amigos pelos quais ele e sua família passam, visitam e constroem seu dia a dia. Elas estão ali junto a um gesto de disputa do seu lugar no cinema, o que fica evidente pelos próprios atos e movimentos que as imagens nos trazem, afirmando, muitas vezes ironicamente e de modo provocativo, que as imagens devem ser criadas a partir de um gesto de diferenciação em relação ao mundo, diferenciação esta que singularizará o fragmento e dará a ele o nome de um sujeito. Assim propõe o filme-diário.

Este lugar que Mekas aponta como uma possibilidade de fazer cinema não é apenas um lugar de luta e enfrentamento para a criação desta imagem, mas é, mais do que isso, a simples e profunda condição de vida do cineasta: uma imagem que tem o seu momento de luta e diferenciação – por onde talvez possa expressar seu teor político – mas que sobrevive porque é capaz de revelar a vida do cineasta, seus momentos cotidianos e fazer deste encontro com o mundo o lugar fundamental para a feitura de uma imagem, tanto pelo registro de sua vida, como também de um lugar em que a própria cotidiana possa acontecer.

Suas críticas geralmente discutem os filmes dos seus companheiros de vanguarda – entre eles Stan Brakhage, Kenneth Anger, Marie Meken –, seja de modo positivo ou não, mas principalmente porque Mekas precisava provocá-los para que buscassem cada um uma forma particular de fazer cinema, assim como uma postura para sustentar esta forma mesmo diante da problemática mercadológica do cinema e dos desafios que esta possa apresentar aos cineastas. Por isso também Mekas afirma: “these are political films”; porque os cineastas precisarão ir atrás de imagens que só cada um

⁴² Revista que Mekas organizava junto com Adams Sitney e outros cineastas da vanguarda americana. As críticas de Mekas a que nos referimos aqui são: *The experimental film in America* (1955), *Notes on the New American Cinema* (1970) e *A call for a new generation of film-makers* (1959), todas presentes na publicação *Film Culture Reader*, organizada por Adams Sitney.

deles será capaz de formular, um desejo que representará tais obras de forma simbólica e que Mekas estimulou tanto através de suas críticas, quanto através dos seus filmes. Ele expõe essa luta como um processo de vida, árduo, talvez porque só possa ser levado adiante de forma individual e pessoal, ainda que se tenha consciência de toda a coletividade em jogo no processo cinematográfico, como o diretor traz em algumas cartelas de *As I was moving ahead...*:

“Será que eu deveria ficar restrito dentro de algum lugar silencioso e trabalhar tudo isso fora de mim mesmo?” - eu me perguntava... – “Não”, a voz disse. “Você deve permanecer aqui e continuar fazendo o que vem fazendo e resolver o que for mais difícil. (...) O que for fácil salvará a sua alma somente; o que for difícil, salvará sua alma e de outras pessoas também. Portanto, essa é a sua escolha: a sua salvação somente ou a sua salvação mais de outras pessoas”⁴³.

Essas cartelas fazem-nos pensar em um teor muitas vezes religioso que está presente nos diários de Mekas, mas que não será explorado aqui. No entanto, o que este tom religioso introduz junto ao formato diário é o aspecto de confissão muitas vezes presente nele, e que abre um espaço para um encontro do realizador consigo mesmo, como um desafio e estímulo ao seu realizador. Por isso, as cartelas de diferentes dos seus filmes muitas vezes remetem a essa condição: elas estão lá principalmente para que o cineasta exponha seus pensamentos e questionamentos em relação ao mundo, às imagens, às suas memórias, como se Mekas falasse silenciosamente consigo mesmo⁴⁴. Logo depois destas cartelas em que expõe suas angústias, frustrações e amor em relação à prática cinematográfica, Mekas traz um plano com uma bandeira do Anthology Film Archive ao vento, e logo depois, recorrendo a uma fusão, a insere em meio a chamuscas. Assim, os espaços pouco delimitados entre as instâncias do mundo, do “eu” e das imagens são indícios de como no filme-diário as imagens e as memórias existem sem muita distinção, talvez, justamente porque estão voltadas para um “eu”.

Portanto, parece preciso lembrar que a interpretação e recepção de sua obra como um diretor motivado por transformar o formato do documentário é uma reflexão recente e, por isso, é fundamental “dar um passo atrás” nesta recepção teórica e crítica para se compreender mais adequadamente sua busca pelo formato “diário” no cinema.

⁴³ No original: “Should I retreat into some silent place and work it all out by myself, I asked. (...) “No, the voice said. You should stay here and continue doing what you are doing and work it all out the difficult way. (...) The easy way will save your soul only; the difficult way will save your soul and a few others. So this is your choice: salvation by yourself or salvation together with others”.

⁴⁴ Ver imagem no anexo I, Figura 3.

Retornar às suas “origens”, junto a um diretor que sempre o problematizou. Se nosso desejo é compreender as imagens de Mekas, o New American Cinema é essencial e deve ser considerado, o que pode parecer a alguns uma constatação óbvia, mas quando juntamos o desejo de juntar o cinema à forma-diário, isto torna-se fundamental .

Talvez uma das razões que tenha feito esta associação de Mekas ao documentário ter sido aflorada apenas ultimamente⁴⁵ venha do fato de que ele próprio não chegou a defender seu trabalho a partir do documentário, apesar de que alguns estudiosos do documentário o façam e pensem sobre ele hoje, como a obra do teórico Michael Renov exemplifica bem. Para Renov, Mekas é um cineasta essencial para se pensar o documentário hoje. Em alguns momentos, ele refere-se às suas imagens no campo do documentário, mas quase sempre a partir de uma relação com a noção de real ou realismo. Por isso, analisaremos em um segundo momento como a teoria do documentário tem interpretado de forma geral sua obra e de que modo seus filmes respondem a esta teoria.

Como um terceiro objetivo deste capítulo, mas que também estará presente ao longo do nosso percurso, nos deteremos em como ver o seu trabalho inserido em um estudo em torno de um filme pessoal, aqui chamado de “filme-diário”, já que chegamos ao diretor a partir deste interesse e da investigação em torno das chamadas “narrativas do si” praticadas pelo cinema. Sem esquecer que o nosso maior objetivo é pensar em Mekas como um cineasta que elabora o filme-diário, materializando sua subjetividade.

1.2) Jonas Mekas e a experimentação do New American Cinema: o filme-poema como uma forma de dizer “eu”.

É junto das análises que o teórico Adams Sitney faz do New American Cinema ou da Vanguarda Americana que nossa análise das relações de Jonas Mekas com o movimento será desenvolvida, assim como o que esta relação influencia na construção do seu método e da forma final de seus filmes como diários. No que diz respeito a uma abordagem teórica, ninguém melhor do que Sitney para integrar este olhar que voltamos

⁴⁵ Um exemplo disso é que os estudos daquele que ainda é o teórico mais discutido em relação ao documentário, Bill Nichols, acaba por não considerar a obra de Jonas Mekas dentro do escopo de filmes que analisa em seus livros. Mesmo que a visão de Nichols seja até hoje bastante questionada por alguns estudiosos (e isso acontece principalmente pelo modo como Nichols olha para o documentário, dando a eles grupos de “representação” nos quais os filmes se encaixariam), é importante compreender as possíveis razões para que Nichols não se refira a Mekas em seus estudos. Esta é uma questão que queremos deixar aqui indicada, mas que não responderemos diretamente neste estudo.

à forma-diário junto à vanguarda. Assim como Mekas, Sitney fez parte da própria formação da Vanguarda Americana – vivenciou-a, desde sua formulação até o pensamento de suas estratégias e formatos, para depois chegar a formulações críticas e conceituais sobre o movimento. Além de ter sido fundamental na prática e atuação do movimento, participando dele tanto politicamente quanto afetuosamente (uma das cenas recorrentes que Mekas filma em *Walden* é o seu casamento), Sitney também foi um dos principais pensadores das imagens que seriam formuladas pelo movimento, através de variadas críticas e estudos dedicaria ao movimento e aos seus cineastas.

Para descobrir e elaborar os seus conceitos sobre a Vanguarda, Sitney recorrerá a muitos dos escritos dos próprios cineastas em discussão, o que é bastante representativo de uma relação com o cinema que surgia naquele momento. Como acontecia no outro lado do Atlântico, mais especificadamente na França a partir das obras da Nouvelle Vague⁴⁶, o Cinema Moderno traz, entre muitos outros aspectos, uma grande valorização da palavra no universo do cineasta. Este poder que a palavra passará a ocupar no cinema não se fará presente apenas teoricamente e criticamente, mas passará a ocupar um lugar de destaque no interior do próprio filme, em que o poder da palavra será constantemente sublinhado, de diferentes maneiras: seja através da presença de cartelas nos filmes, seja através da recorrência à citações literárias (de escritores ou não), ou ainda, através de uma nova posição que as narrações passarão a ocupar nos filmes. A palavra será subjetivada não só em um momento de reflexão que o personagem possui na narrativa, mas dará a esta subjetivação um amplo espaço que se referirá também ao próprio cineasta, um espaço repleto de potências, ou como definiu Alexandre Astruc em relação à *caméra-stylo*: “uma forma, na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais abstrato que ele seja”, onde “o autor escreve com a câmera como um escritor escreve com a sua caneta” (1948)⁴⁷ – tornando o pensamento e

⁴⁶ Desenvolveremos melhor esta relação mais a frente, neste mesmo capítulo, no tópico “Sobre a Teoria do Autor junto ao autor do New American Cinema”.

⁴⁷ Ambas as citações encontram-se no artigo *Nascimento de uma nova vanguarda: a caméra-stylo* (1948), de Alexandre Astruc, texto que também será discutido no capítulo sobre Agnès Varda. Astruc diz: “A expressão do pensamento é o problema fundamental do cinema (...) uma forma, na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais abstrato que ele seja, ou traduzir as suas obsessões (...) É por isso que chamo a esta nova época do cinema de *caméra-stylo* (...) um cinema que se torna um meio de escrita tão flexível e subútil como o da linguagem escrita (...) A meditação mais simples, um ponto de vista sob a condição humana, a psicologia, a metafísica, as ideias, as paixões são assuntos de sua competência (...) A realização já não é um meio de ilustração ou de apresentação de uma cena, mas uma verdadeira escrita. O autor escreve com a câmera como um escritor escreve com a sua caneta”. (ASTRUC, 1948).

subjetividade dos personagens a marca de uma nova inscrição. Falamos de uma câmera que também passa a ser caneta porque abre espaço e materializa estas subjetivações.

No que se refere à crítica e à teoria cinematográficas, este novo poder e relações que a palavra abarcava se dava junto a outras transformações acerca da própria escrita no meio cinematográfico: primeiramente, fazer com que os filmes fossem discutidos não apenas entre os profissionais da área, mas também pela sociedade que estivesse interessada na arte cinematográfica – o que explicaria, entre outras razões, o fato de que a cinefilia como prática e conceito tenha surgido neste momento, através da expansão dos cineclubes, cinematecas e outras formas e maneiras de se entrar em contato com o cinema. Em um segundo momento, colocava-se também um esforço por dar forma e vida aos conceitos, através de uma palavra que seria pensada como forma estética (ou como potência de escrita), tanto teoricamente, como o faria Sitney através da formação de propostas e conceitos que vão sublinhar este poder da palavra, como através da presença das palavras nas imagens dos próprios filmes. Mekas representa um grupo de cineastas que buscará uma singularidade para suas vanguardas no próprio papel subversivo que a palavra poderia assumir na imagem, o que também contribuirá para a instauração de uma potência de escrita a que nos referimos anteriormente, na qual os filmes irão se basear para construir suas “narrativas do si”. Esta também será uma aposta que Mekas fará no seu trabalho, dando à palavra a potência de falar de uma subjetividade, de modo que seja um elemento estético utilizado a alcançar a expressão desta subjetividade, como demonstram mais claramente as diversas cartelas que o diretor traz em toda a sua obra, com mais evidência em filmes como *Walden* (EUA, 1969) e *Lost, Lost, Lost* (EUA, 1976). Neste período, esta potência de escrita que Alexandre Astruc chamou na França de “câmera-stylo”, é solicitada a partir de uma necessidade de exprimir os pensamentos e subjetividades dos seus personagens. Só que no caso de Mekas e outros cineastas, este personagem passava a ser o próprio diretor, simbolizando assim todo um grupo de filmes que passava a apostar mais indiretamente em algumas aproximações entre o personagem e o papel do realizador.

No caso específico do Cinema de Vanguarda Americana, é também por causa dessa potência de escrita que Sitney, ao introduzir *Visionary Film*, não esquece de se referir a duas outras nomenclaturas que tais filmes possuíram durante bastante tempo: “filmpoems” ou “experimental films”⁴⁸. O filme como POEMA, termo que também

⁴⁸ Mekas faz a associação da Vanguarda Americana com essas nomenclaturas na apresentação (prefácio) da primeira edição de *Visionary Film* (1974). Sobre isso, Mekas diz: “Os primeiros filmes americanos

possui origens literárias como outros que estão presentes aqui, e o filme EXPERIMENTAL. Essas nomenclaturas parecem ter sido formuladas por conta de um desejo comum de seus cineastas de falarem de si através de uma forma abstrata e livre, o que Sitney verá também como uma forma romântica de se fazer cinema, como ele desenvolve em *Recovered Innocence*, no qual inserirá brevemente a obra de Mekas⁴⁹. Como na literatura, o poema e a poesia são escolhidos pelas imagens em movimento como uma forma que apontará para uma potência do seu artista dar uma “forma possível” a si mesmo. O princípio desta imagem-poema é de uma relação abstrata com a imagem de si: a forma-poema será como uma busca na qual o diretor manifestará sua necessidade de encontrar formas pelo mundo nas quais possa realizar imagens para o que vê ou sente, a partir de um encontro que se dará como um relance ou borrão sem precisão com o mundo, mas que necessita estar presente como uma metáfora de si mesmo, mas sem ordem, lógica ou precisão. Falar de si através de poema, neste sentido, será o modo como um cineasta poderá registrar seus encontros com o mundo: através de um registro de suas próprias memórias, que já nascem em sua própria condição como imagens turvas, sem definição. É assim que o cinema de Mekas evidencia tanto este “efeito-poema” de um eu-cineasta, como uma noção de subjetividade desenvolvida a partir de um encontro que o cineasta se propõe a ter junto às suas próprias memórias (noção de que falaremos um pouco mais a frente). Mas é preciso perceber como o filme-poema como um todo já coloca essa imagem do “eu” do cineasta como uma imagem “sem qualquer definição”, já que ela ressalta traços e cores que este cineasta faz para si como criações de suas próprias imagens. Mais do que uma imagem exata de si, Mekas encontra neste formato uma possibilidade de dar alguma forma a sua subjetividade, ao que carrega em si a respeito das coisas no mundo e a respeito das imagens.

discutidos aqui foram chamados de “filmes-poema” ou “filmes experimentais” quando vistos pela primeira vez. Ambos os nomes, assim como todos os subsequentes, são imprecisos e limitadores. Entre os dois termos, o “filme-poema” possui a vantagem de reforçar uma eficiente analogia: a relação do tipo de filme discutido neste livro com o cinema narrativo comercial é em muitas maneiras como a relação da poesia diante do romance ou da ficção nos tempos atuais. Os cineastas em questão, assim como poetas, produzem seu trabalho sem remuneração financeira, frequentemente fazem sacrifícios pessoais para realizá-lo. Seus filmes sempre terão uma plateia mais reduzida do que os filmes comerciais porque são muito mais exigentes. A analogia é também eficiente porque não coloca um valor nesses filmes em questão. Poesia não é melhor do que prosa em sua essência. Cinema “experimental”, em contrapartida, implica a tentativa e uma relação secundária com um cinema mais estável... Filme visionário... (SITNEY, 1979:12).

⁴⁹ Romantismo este que o trabalho *pop* e serial que Andy Warhol, artista da vanguarda deste mesmo contexto, virá questionar. Neste sentido, vemos tanto Warhol como Mekas como os integrantes da vanguarda que mais se diferenciaram e construíram singularidades para suas obras dentro do próprio movimento, no sentido de questionar seus pressupostos. No caso de Mekas, por razões que serão explicitadas ao longo deste capítulo.

Vimos como Philippe Lejeune tentou compreender este aspecto formal dos discursos autobiográficos, assim como pensar os limites e problemáticas que surgem entre termos como “autobiografia” e “poesia” (aqui representando a forma “poema”)⁵⁰. Lejeune escreve o texto *Autobiografia e poesia* (2002) com o objetivo principal de revisar uma afirmação que teria feito em *O pacto autobiográfico*, de que a forma da autobiografia seria essencialmente em prosa. Mas, diante da profusão de discursos com teor autobiográfico na literatura, Lejeune sente a necessidade de reformular esta questão e traz diversos exemplos de poemas ou poesias que também são narrativas autobiográficas, mesmo que o autor assuma que os termos “autobiografia” e “poesia” possam gerar insatisfações em seus autores se tomados por definições sinônimas. O que importa a nós destacar neste texto é, fundamentalmente, seu esforço para teorizar como essas expressões acabam por expressar uma forma possível para o “eu” dos seus autores. Como Lejeune destacou em relação ao seu interesse pela poesia no campo da literatura: “gosto deles porque procuram um caminho original para suas vozes” (2008: 89)⁵¹. Lejeune destaca como a forma poema/poesia parece trazer este interesse e potência de assumir um caminho original para cada autor no campo da autorreferência. Assim, a instância do filme-poema, não expressa simplesmente uma nomenclatura mas sim um conceito – e portanto, uma instância que só existe em “função” – e passa a ser essencial para se compreender o “eu” cinematográfico que Mekas e sua trupe irão construir. Uma forma-poema porque lida com a expressão do autor na obra de um modo que só o escrito e o literário eram capazes de expressar com precisão e intensidade, dando o poder de imagem à palavra do cineasta. Ao mesmo tempo, o abstrato que há em todo o poema garante que todo cineasta possa se expressar de um modo singular e único, e mais especificadamente no caso de Mekas, em sua forma-diário.

⁵⁰ Como desenvolvido no primeiro capítulo da dissertação.

⁵¹ Quando Lejeune faz esta consideração no texto *Autobiografia e poesia*, ele acaba por levar este seu interesse pela poesia/poema no campo da autobiografia a sua recepção pelo leitor. Sobre essa poesia que analisa junto ao contexto autobiográfico, Lejeune diz: “Gosto deles (dos escritos poéticos) porque eles procuram um caminho original para suas vozes. Não são trabalhos tediosos versificados, mas *tentativas de dicção*. É tão difícil escrever a própria vida, uma vida particular, em uma língua comum na qual nos dissolvemos. É tão intimidante, e pretensioso, se apresentar aos outros. Com que direito o fazemos, se não lhes oferecermos nada e se não nos apoiarmos em alguma coisa? Meu coração dispara, minha respiração vai e vem, preciso encontrar meu ritmo. É preciso que minha voz tão estranha, minha voz que não gosto de ouvir, deixe de ser esse barulho que me trai, para tornar-se uma música que me transporte. E minha escrita, não uma mensagem que se perde no silêncio e só fale aos olhos, mas uma fala que faça vibrar os ouvidos do outro, e o obrigue a articular, em sua própria garganta, a minha vida. Esses livros tornam a leitura silenciosa impossível. Nossos lábios se movem. Devemos caminhar seguindo os passos do poeta. Se perdermos o ritmo, perdemos o sentido. Avancamos levados por suas mãos”. (2008:89)

Mas se destacamos aqui uma nomenclatura que se expressa enquanto forma essencial para se compreender o eu cinematográfico que Mekas irá construir em seu cinema, é importante também privilegiar um conceito que Sitney desenvolverá em *Visionary Film*: o “filme lírico” (ou *lyrical-film*), um conceito importante para pensar na influência e diálogos de Mekas com a Vanguarda Americana, assim como na sua formulação da forma-diário. Sitney apresenta o *lyrical film*, entre outros conceitos que transforma em capítulos⁵² do seu livro, principalmente a partir da obra de Stan Brakhage. A nossa manobra justifica-se aqui na medida em que se Sitney não desenvolve o trabalho de Mekas a partir do capítulo-conceito que mais nos interessa aqui, mas por outro lado isto nos oferece a oportunidade de compreendermos sua obra a partir de um conceito que o autor elabora junto a Brakhage para pensar os filmes de vanguarda como um todo, e que aqui torna-se importante para compreender a forma-diário e o filme autorreferente de modo mais amplo e geral. A instância lírica torna-se totalmente compatível e rica como conceito para pensar o diário de Mekas porque ela traz junto dela uma intenção e relação com a imagem que sempre esteve muito próxima da forma-diário. Como comenta Sitney a partir de Brakhage, uma forma lírica faz que o espectador reconheça que esta imagem só pode ser a do próprio cineasta e falar em nome dele, a partir de seu próprio ponto de vista:

O filme lírico pressupõe que o diretor por trás da câmera seja o protagonista do filme. As imagens do filme são o que ele vê, filmadas de uma forma que jamais esqueçamos a sua presença e sabemos como ele está reagindo ao que vê. Na forma lírica não existe mais um herói; ao invés disso, a tela é preenchida com movimento, e neste movimento, não só a câmera, mas também a edição, enfatizam a ideia de “alguém que vê”. Como espectadores, vemos essa intensa experiência do mediador que vê. No filme lírico, como Brakhage o propôs, o que está em jogo é o espaço de um “filme em transe” (...) Quando o cineasta se expressa através do modo lírico, ele afirma o atual aplanamento e brancura da tela, rejeitando seu uso tradicional como uma janela direcionada para a ilusão. (SITNEY, 1979:160)⁵³

⁵² O olhar de Sitney em *Visionary Film* não se contenta com leituras de filmes e cineastas do movimento, mas vai além disso e busca junto às obras conceitos operacionais sobre o cinema de Vanguarda Americana como um todo. No geral, cada capítulo refere-se a um conceito o autor que desenvolverá para o movimento, a partir de seus principais cineastas.

⁵³ No original: “The lyrical film postulates the film-maker behind the camera as the first-person protagonist of the film. The images of the film are what he sees, filmed in such a way that we never forget his presence and we know how he is reacting to his vision. In the lyrical form there is no longer a hero; instead, the screen is filled with movement, and that movement, both of the camera and the editing, reverberates with the idea of a person looking. As viewers we see this mediator’s intense experience of seeing. (...) In the lyrical film, as Brakhage fashioned it, the space of the trance film, that long receding diagonal which the film-makers inherited from the Lumières, transforms itself into the flattened space of Abstract Expressionist painting. In that field of vision, depth and vanishing point become possible, but exceptional, options. Through superimposition, several perspectives can occupy that space at one time (although it was only after *Anticipation of the Night* that Brakhage began to explore superimposition).

Portanto, assim como Brakhage, Mekas filma de modo que sempre estejamos conscientes do seu ponto de vista, percebendo o tempo todo que o diretor “está lá”. O que vemos é sempre o que ele vê através de sua câmera, de maneira a não nos permitir esquecer sua presença. O diretor sustenta que aquelas imagens sempre sejam vistas através do seu olhar, da sua câmera ou do seu contato com o mundo e nos lembra que o filme lírico traz esta característica de elaborar-se como imagem específica de um cineasta. Não esquecemos que aquele cineasta fez aquela imagem, dando-nos uma espécie de sensação de “que ele está o tempo todo lá... junto da imagem, por trás e ao redor dela”. Sabemos que as imagens dos filmes de Mekas são suas imagens, feitas por ele, como se expressassem uma câmera permanentemente subjetiva, justamente porque o seu ponto de vista acaba por ser uma dominante constante do filme, já que o personagem está em todo o lugar: no quadro, fora de campo, na câmera, nos sons, nas respirações de cada corte na imagem. Assim podemos também compreender os diálogos de Mekas com Brakhage e sugerir um teor autorreferente para suas imagens, ainda que o segundo não seja diretamente um cineasta autobiográfico. Mas como nós diante de Mekas, Sitney também não consegue esquecer que as imagens do *lyrical film* pertencem a Brakhage:

Brakhage empenhava-se nesses anos em trazer para a forma abstrata a intensidade da experiência e a complexidade das ideias que ele realizou nos seus diferentes “filmes de transe”. (SITNEY, 1979:141)⁵⁴

A ligação de Brakhage com o modo lírico se dá através de um esforço que Sitney identifica no cineasta em fornecer intensidade à experiência vivida. Esta associação do lírico à experiência também vem reforçar uma sensação recorrente que o filme autorreferente provoca como um filme que retrata, sobretudo, uma experiência do cineasta. Isso nos leva de volta a outro termo impreciso e amplo como é hoje ainda mais o termo “experimental”, que no caso do filme autobiográfico passa a associar-se a uma noção de experiência. Experimentar aqui nesses filmes vira questão de experiência? Talvez. Mas o mais certo, como destaca Sitney em relação a Brakhage, é este esforço

Finally, the film-maker working in the lyrical mode affirms the actual flatness and whiteness of the screen, rejecting for the most part its traditional use as a window into illusion”. (SITNEY, 1979: 160)

⁵⁴ No original: “Brakhage was striving in those years to bring into the abstract form the intensity of experience and the complexity of ideas he had achieved in his modified trance films”. (SITNEY, 1979:160)

em comum dos cineastas em formular uma imagem que seja capaz de expressar sua experiência individual e que, portanto, não poderia constituir-se a partir de uma imagem padrão, ou uma imagem modelo, mas somente uma imagem-experimentação: uma imagem *em* experimentação e *a ser* experimentada, não somente pelo espectador como tanto imaginou a teoria da experiência do cinema, mas agora pelo cineasta, em um espaço de risco no qual o próprio realizador se lança em meio ao que se poderia chamar forçosamente de uma narrativa.

Estamos aí diante de uma presença de um tom autobiográfico que, mesmo que sutil, não há como deixar de ser arriscado, pois coloca-se sobretudo no terreno da experimentação de uma imagem em abstrato e que se dá de um modo intuitivo e sem maiores planejamentos em relação a sua criação, já que esta nasce junto a uma intenção de criar meios e efeitos que traga esta sensação de experiência. Isso também dialoga com uma afirmação comum desses cineastas, que afirmam seus percursos e desafios em um terreno repleto de instabilidades, ainda que determinem planos e estratégias para suas filmagens: a prioridade da experiência e relação com estas imagens que partem do próprio cineasta acabarão por deixar as tentativas de planos e estratégias insuficientes para a sua formulação⁵⁵.

Para completar como este modo lírico geralmente se dá de um modo tão pessoal nos filmes da vanguarda, podemos nos remeter ao espaço que o familiar assume em algumas obras, como Sitney desenvolve a partir das várias canções que Brakhage transforma em curtas (*Songs*, quase todas datadas de 1960). A partir de uma retórica que se aproxima do romantismo, descrevendo sensações como o nascimento da vida e da consciência, o ciclo das estações, a luta do homem com a natureza, etc, muitos desses filmes caracterizam-se por colocar sua visão lírica em termos míticos, o que acaba por provocar uma forte presença do cotidiano, da vida comum e das coisas simples, do homem comum – enfim, do mundo e do universo pessoal e particular daqueles cineastas, mesmo que eles só estejam “por perto” como esboço, traço sem definições, pinceladas ou através de alguma marca sonora ou narração em primeira pessoa. Como diz Sitney:

⁵⁵ Penso aqui tanto em realizadores brasileiros que fazem uso da noção de risco e acaso para construir seus filmes (risco e acaso nos quais o papel e a atividade do próprio cineasta está em jogo também) - como, por exemplo, o trabalho de Cao Guimarães – como também algumas obras de Eduardo Coutinho, em momentos em que o cineasta se coloca com mais ênfase na narrativa, e paralelamente, assume um risco ou fracasso do planejamento feito para o seu filme, forma da qual *Cabra Marcado pra Morrer* (Brasil, 1985) surgiu; e, bem mais recentemente, estratégia para o início e apresentação de *Do fim ao princípio* (Brasil, 2005), assumindo na primeira cena o fracasso de seus planos para o filme – e portanto, da sua necessidade por trabalhar diante do acaso e da instabilidade.

O escopo das músicas é constituído imediatamente a partir da gravação de objetos de uma sala feita pelo cineasta num divã (com em *Song X*), para meditações massivas na guerra (...). Até a mais complexa das músicas contém momentos que parecem bem simples. A persistência e diversidade das simples estratégias definem o caráter evasivo desse trabalho. Assim como Brakhage poderia forjar uma visão complexa, apesar dos resistentes materiais de 8mm, ele sempre retornava ao imediato, ao rascunho, ao familiar - negligenciando quaisquer riscos. A peripécia da terceira música circunscreve Brakhage como um lírico e apocalíptico visionário, pois ele procurava descobrir os limites da sua nova ferramenta, a câmera 8mm e a superfície do filme (...) Muitas dessas músicas reconsideram as questões, emoções e situações dos seus primeiros filmes. (SITNEY, 1979:203)⁵⁶

Por último, não custa lembrar que se o filme lírico aqui é conceito – a etimologia da palavra diz sobre uma forma poética que geralmente “canta”, balbucia...⁵⁷ Mesmo sem nos remetermos a uma teoria musical e ainda que ela não seja aqui o foco do nosso estudo, é importante lembrar que o termo lírico vem daquele que canta – não é por menos que Mekas e muitos outros diretores da Vanguarda Americana tanto cantaram em seus filmes sua dor, seu amor, sua melancolia, ou ao menos falaram de uma forma que suas vozes se expressassem não tanto a partir do conteúdo de suas mensagens mas muito mais a partir de sua matéria expressiva sonora, como se os barulhos, sons, e modos muitos pessoais de cantar (ou tocar) uma canção e que tivessem o mesmo peso do que é visto para esta busca por uma expressão do cineasta. Parece que, para o filme lírico, sempre foi muito importante cantar e se expressar de formas que forneçam singularidade as suas imagens – porque o lírico é também matéria expressiva de um determinado sujeito que ganha singularidade na narrativa (ou na ausência desta) e que neste gesto de cantar em nome próprio, descompassado, desafinado, com rumores, imperfeitamente e em risco, assumem assim uma possibilidade de expressar sentimentos e emoções que só cada um individualmente poderia alcançar, mais do que se inserissem

⁵⁶ No original: “The scope of Songs ranges from the immediate recording of the objects of a room by the film-maker sitting in a chaise-longue (*Song X*) to massive meditations on war in two long parts, the second of which has six subdivisions (23rd Psalm Branch). But even that most complex of the Songs contains moments and parts resembling the simplest. The persistence and diversity of the simple strategies define the elusive unity of the serial work. As far as Brakhage may go in forging a complex vision out of the reluctant materials of 8mm, he always returns to the immediate, the sketch, the familiar whatever risks being overlooked. The peripety of the thirty Songs circumscribes Brakhage the lyricist and film surface. (...) Several of the Songs reconsider the questions, emotions, and situations of his earlier films”.

⁵⁷ Definição de “lírico” segundo o *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*: “[Do Gr. *lyrikós*, pelo lat. *lyricu*.] Adj.1. Relativo à lira 2. Diz-se do gênero de poesia em que o poeta canta as suas emoções e sentimentos íntimos. (...) 4. *Fig.* Sentimental; sonhador; apaixonado (...) 5. Em que se representam óperas (...) 6. Poeta cultor de poesia lírica”.

uma canção original⁵⁸, feita por outrem. Nos filmes de Mekas, se não é o cineasta que canta, será o sol, uma chuva ou os animais, as cores, os fragmentos, as cintilações e partículas, enfim, uma imagem não exatamente identificada cantando em seu nome. É também daí que muitas vezes cineastas como Jean Epstein ou Joris Ivens tornam-se uma referência comum para os diretores desta nova vanguarda, assim como para os estudos que se voltam para uma autorreferência em suas imagens. Algo cantará ou gritará nestes filmes, e é através dessa poesia muito particular que os cineastas do New American Cinema dirão “eu”, dando muitas vezes um intenso tom autobiográfico aos seus filmes. É deste modo lírico então que surge um filme-poema. Assim como Philippe Lejeune, dá um espaço especial para compreender o “eu lírico”. Lejeune questiona-se “Por que se gosta dos poemas e das canções? Sobretudo quando dizem “eu”?” E ele mesmo responde:

porque estes, *bruscamente*, são a justa expressão de um sentimento que em nós procurava suas palavras e sua música próprias. Por isso os adotamos, reconhecemo-nos neles. E aquelas palavras que servem tão bem de roupagem a nossa experiência, supomos que vem diretamente da experiência e do coração do poeta. Há o prazer da emoção compartilhada, o sentimento que alguém nos compreendeu e um sinal de convivência com os que amam, citam, cantarolam as mesmas melodias que nós”. (LEJEUNE, 1975:94)



Como mostramos, o autor desse poema tem um dono, ou seja, tem sujeito e é dessa singularidade que o cineasta-poeta muitas vezes acaba por assumir um tom autorreflexivo. Mas é importante atentar que este cineasta não chega, de modo geral, a se singularizar na imagem, por mais que se faça presente nela, como é o caso, por exemplo, de muitos dos filmes de Stan Brakhage. Era comum, por exemplo, que o próprio Brakhage participasse dos seus filmes, mas seus limites como realizador não chegavam a se concretizar nas imagens, permanecendo indefinidos e até mesmo não-identificáveis como um sujeito revelado no filme, mantendo-se mais como uma sombra ou cintilação da vanguarda, espécie de “cineasta em abstrato”. Por isso também é que quando Sitney conclui um dos seus capítulos-conceitos – “From trance to myth” – em

⁵⁸ Neste sentido, uma ambiguidade que Sitney dá ao modo lírico é desenvolvê-lo justamente a partir de Brakhage, quando a maioria dos filmes do cineasta são silenciosos, inclusive, a série denominada *Songs*. Mas se o próprio Brakhage sempre afirmou a possibilidade de seus filmes silenciosos cantarem, porque o próprio Sitney não poderia fazê-lo?

Visionary Film afirmando que “a proposta de que o mais relevante da evolução da vanguarda americana foram ganhos de ordem coletiva”(1979:155)⁵⁹, ele também ressaltará aquele que lhe parece um dos principais ganhos do New American Cinema como movimento cinematográfico: a formulação de um cineasta recebido em sua coletividade, sendo, portanto, um cineasta que traz, senão uma garantia de anonimato, ao menos uma autorreferência capaz de se afirmar em “abstrato”, sem rosto ou forma determinada, ainda que presente, e que acaba sendo capaz de assumir junto dela este tom coletivo.

No entanto, a obra de Jonas Mekas surge na década de 1960⁶⁰ dando um passo a mais no poema e fazendo deste um diário: cineasta da vanguarda que desejará assumir com precisão esta marca autorreferencial que seus companheiros já deixavam resplandecer em suas obras. Mekas, que já assumia neste momento um lugar potente na Vanguarda Americana como um importante crítico cinematográfico, muitas vezes conhecido por sua personalidade polêmica, traz, além de suas ácidas e provocativas críticas, um cinema que se diferenciara por ser extremamente marcado por imagens pessoais. Muitas vezes seu cinema é distante, isolado, tímido, e até calado, mesmo falando em primeira pessoa e junto a todo um movimento cinematográfico. Mekas sempre nos deixa um pouco em dúvida em o quão distante e o quão próximo ele era de todas aquelas personalidades que filmou, isso porque prioriza a sua relação com aqueles que filma e o que sente a respeito deles do que exatamente o que estes teriam a dizer⁶¹.

59 Originalmente: “Though I have proposed that the important stations of the evolution of the American avant-garde film were collective, and not the invention of any individual film-maker, the major exception has been the forging of the lyrical film by Stan Brakhage.1 The pervasiveness of the lyric voice in cinema among the works of neophytes in the late 1960s, a decade after Brakhage’s formative works in that mode, was so great that it seemed that that way of film-making was completely natural and must have existed *ab origine*”. (1979:155)

60 O primeiro filme de Mekas, *Guns of the Trees* (EUA, 1961) não segue o formato diário que marcaria a obra do cineasta. Em 1964, ele faz *Award Presentation to Andy Warhol*, um filme-retrato em que o cineasta já começa a apostar no formato e estética que desenvolverá ao longo de sua obra: ainda que traga um retrato sobre uma personalidade, Mekas não fará uso de entrevistas para isso, não dando o poder da fala ao outro, mas principalmente a si mesmo e às suas impressões acerca daqueles que filma. É interessante notar que mesmo que chegue a fazer entrevistas com seus personagens, Mekas não faz uso do som destas entrevistas, que passam a ser acompanhadas por algum ruído ou fala do diretor, ou então, por alguma canção ou mesmo o silêncio, não qualquer um, mas o do cineasta. Esta estética é trabalhada durante a década de 1960 – *Cassidy* (EUA, 1966) e *Notes on the circus* (EUA, 1966) – mas parece se concretizar principalmente a partir de *Diaries, Notes and Sketches* (EUA, 1969), também conhecido como *Walden*. *Walden* traz alguns fragmentos de obras anteriores de Mekas – como, por exemplo, *Notes on the circus* – como o cineasta fará ao longo de muitos trabalhos, fazendo novas revisitações a materiais já utilizados em filmes anteriores, ressignificado em suas repetições e retornos ao seu arquivo pessoal.

61 Philippe Lejeune traz um esforço por compreender esta relação “de contrários” que por vezes pode se estabelecer entre o campo das entrevistas e o da poesia no terreno da autobiografia, a partir de uma

A necessidade de Mekas por sempre demarcar esta distância virá também para ajudá-lo a fazer um cinema em nome próprio e individualizado.

Mekas começa assim a reunir seu interesse por criar imagens de vanguarda com outras que se estruturam a partir de sua realidade pessoal, razão esta responsável por hoje ser estudado mais no campo do documentário do que propriamente junto ao movimento em que se constituiu como diretor. E é justamente neste momento que ele começa a assumir uma diferença e uma singularidade como integrante da vanguarda, assim como dá a sua proposta estética uma dimensão radical no que se refere a sua presença e efeito na formulação da sua própria imagem (mais exatamente a uma diferença estética, já que havia feito diversas provocações à Vanguarda Americana neste momento). Um cineasta que continua a apostar nos tons autobiográficos de uma imagem, mas que dá delimitações muito mais demarcadas e precisas aos traços da sua própria, chegando até mesmo a assumir tons realistas e figurativos nela, fazendo de si mesmo, essencialmente, uma referência na imagem. Assim é que entra no New American Cinema, estabelecendo aquela que virá a ser uma das principais características de sua obra, dando novos realces ao teor abstrato que a autorreferência possuía no filme-poema ou no filme lírico e instituindo-a a partir de um cineasta apresentado em fragmentos (e, portanto, ainda de modo abstrato). Assim, é importante demarcar aqui este seu gesto: dar a este cineasta que já se colocava em forma poética e lírica a conquista de um novo espaço, uma nova estética – elaborada em meio ao que Sitney chamará de um ambiente “romântico-abstrato”. O “eu” aí torna-se mais visível, evidente, realista, palpável. Ou, no mínimo, indispensável como categoria a ser discutida. Assim, formula-se, junto de Mekas, o filme diário. De modo a ressaltar-se como um fragmento na imagem, através de suas imagens-fragmentos.

personalidade específica (ou, como o autor diz, quando um poeta vira “personalidade”). Em *Quando um poema conta uma vida* Lejeune considera: “Chega-se mais perto do segredo de um poema quando o poeta explica sua gênese, escreve a autobiografia de sua inspiração ou a de seu trabalho? Este é o sonho de certos leitores: colher confidências, entrar no ateliê do artista (...) Eis, portanto, os poetas atentos a seu trabalho, balizando eles mesmos, de uma maneira ou de outra, “os caminhos da criação” – retomando aqui o título de uma célebre coleção, da Editora Skira, que proporcionou a um bom número de escritores, dentre os quais os poetas, a oportunidade de meditar sobre a história de seus trabalhos... Sob uma forma degradada, não seria o que buscam jornalistas e críticos, quando propõem “entrevistas” aos criadores? (...) Muita gente ronda em torno da poesia para que ela conte sua história e seja obrigada a confessar-se: o próprio poeta por vezes, seus leitores e exegetas frequentemente. Mas a poesia escapa da autobiografia e foge nas pontas dos pés. (2008: 99)

1.3) Um diário de fragmentos filmados

Acima sugerimos que Mekas, ao assumir este desejo por falar de si, escolhe o fragmento para fazê-lo. Neste tópico, tentaremos aprofundar esta afirmação, já que ela parece um dos meios mais importantes para que o cineasta formule o seu filme-diário.

É claro que uma ênfase e valorização do fragmento já estava presente não só na Vanguarda Americana, mas no Cinema Moderno como um todo, e na sua exploração da categoria temporal como sua instância-base-organizadora, como o pensamento de Gilles Deleuze através da formulação das categorias da Imagem-Movimento e da Imagem-Tempo veio mostrar. O Cinema Moderno introduz uma narrativa na qual a ação (ou o movimento) deixava de se manifestar como categoria organizadora da imagem para dar lugar sobretudo ao tempo de cada personagem. O tempo, único a cada um dos sujeitos, passa a fazer parte da base da narrativa de cada personagem. Para que isso se tornasse possível, uma das saídas que o cinema buscou foi dar um novo poder ao uso do fragmento, que passa a ser uma forma de imagem particular do mundo para cada cineasta. O Cinema Moderno como um todo não deixou de representar, justamente, essa aproximação com o próprio sujeito que, como sintetizou de forma marcante o cineasta Jean Rouch em *Crônica de um verão* (*Chronique d'un été*, França, 1960), saía às ruas para perguntar aos passantes se eles eram felizes⁶².

No caso específico da Vanguarda Americana, o movimento levou suas apostas para a imagem a um terreno em que este personagem acaba por se concentrar no papel que o próprio cineasta iria ocupar através da formulação de suas experiências – imagens essas que muitas vezes ganham forma a partir de uma voz que relata uma sensação do cineasta, ao mesmo tempo que o dono dessa voz e dos demais ruídos que se apresentam como elementos estéticos, interfere e pinta na imagem suas experiências ali em jogo. Assim, paralelamente ao que o moderno trazia ao cinema, o fragmento da imagem para o Cinema de Vanguarda Americano também passava a falar sobre uma experiência individual de um sujeito, seja este o cineasta ou um sujeito com o qual o cineasta desejara estabelecer uma relação em seu filme.

Sitney parece interessado em pensar sobre esta função do fragmento para a Vanguarda, a partir do que identifica como um “potencial enciclopédico”, que vários

⁶² O papel de Rouch em meio à formulação de uma narrativa autorreferente será melhor desenvolvido no próximo capítulo. Neste momento, Rouch está presente aqui para demonstrar que as questões do cinema se transformavam neste momento em uma temática voltada aos sujeitos.

filmes do movimento trazem neste momento, ressaltado brevemente pelo teórico a partir de quatro formatos de filmes que passam a ser recorrentes: o “Film-diary”, “Film-Portrait”, “Structural Film” e “Epic and mythopoiética”⁶³. Quando Sitney refere-se a esses formatos, vê-se justamente como ele está também destacando fragmentos que falam em nome de sujeitos. Um potencial enciclopédico⁶⁴ é desenvolvido pelo autor junto a cineastas que interferem e se colocam nas imagens, exaltando também os modos de fornecer espaços para as possibilidades da imagem-fragmento, entre elas, esta possibilidade de falar em nome de um sujeito. E ainda que apontem para um teor acumulativo, não falamos necessariamente de uma arte do acúmulo como, por exemplo, acontece em obras de assemblagens que não possuem necessariamente um teor “autobiográfico”, mas sim de obras que desejam se expressar

É por conta deste peso e construção do fragmento que mesmo que Mekas traga suas imagens organizadas de um modo cronológico (e muitas vezes usando-as de modo contínuo em relação a sua captação), a noção de fragmentação em seus filmes fica tão marcada em nossa memória, provocando a sensação de que estamos diante de fragmentos de seus tempos, sem que haja prioridade de cenas, sem que haja prioridades cronológicas entre o seu passado, presente e futuro. A prioridade parece ser Mekas e sua relação com suas (despedaçadas) memórias e imagens. Como o cineasta traz em *As I was moving ahead...* lembrando que houve um tempo em que ele tentou montar seus filmes de modo cronológico - provavelmente ele se refere aí aos seus primeiros filmes, como *Walden*, *Reminiscences to Lithuania* e *Lost, Lost, Lost*, nos quais suas imagens aparecem na ordem em que foram filmadas –, mas depois ele perceberia que seu esforço era inútil, provavelmente porque a força do fragmento era forte demais em suas obras. Os fragmentos valem por eles mesmos – valem pelo o que trazem do afeto e sentimento do cineasta em relação a cada uma de suas infinitas imagens, apresentadas sempre em

⁶³ Sitney desenvolve estes “quatro modelos enciclopédicos” em *Major Mythopoeia*, sem indicá-los diretamente, mas citando-os ao longo de um desenvolvimento mais geral do texto. Por isso, é necessário uma maior atenção para a identificação desses quatro modelos. Sobre isso, Sitney diz: “The years spanned by the making of *Songs* (Brakhage) saw a number of collective morphological developments in the America Avant-Garde Cinema that are reflected within the encyclopedic form of that work. In the first place, the film diary began to emerge as a significant form during this period (...) The first series of film portraits was made by Andy Warhol in 1964 and 1965 - *Hensry Geldzahler*, *13 most beautiful women*, *13 most beautiful boys*” (1979:225-226).

⁶⁴ Em *Filmes autobiográficos: entre-linguagens* afirmo que esse teor enciclopédico característico de filmes autorreferentes expressam “a liberdade do artista de coletar e reunir elementos que lhe interessem de alguma forma, sem que eles tenham uma relação entre si que vá além de uma questão de gosto pessoal. Este conhecimento enciclopédico é um elemento que reforça a ideia de como um filme autorreferente é também um filme de pensamentos. Filme de pensamentos porque a sua grande questão não é exatamente nos mostrar uma narrativa ou uma história, mas sim axiomas que vem e vão na mente do homem, pensamentos flutuantes que é uma força vital para estes cineastas”. (2006:55)

torno de um contexto muito pessoal. Já em *As I was moving ahead...* Mekas monta suas imagens sem destacar o tempo que se passa entre cada um dos seus registros, cronologicamente distantes entre si, mas que encontram-se muito próximos aqui, pois o que une e o que está em jogo nessas imagens são suas relações subjetivas com elas: seu afeto, sua graça, alegrias, tristezas, saudades, melancolias, ironias; suas celebrações.

Em *Eyes Upside Down* (2008), Sitney finalmente traz um estudo específico sobre a obra do diretor, intitulado *Jonas Mekas and the diary film*. O objetivo de Sitney parece o mesmo do que o nosso aqui: enfatizar esta potência que o cineasta fornece ao fragmento no alcance de sua estética como um diário. Para isso, Sitney traz um exemplo marcante de uma declaração de Mekas na Universidade de Princeton, que acaba por discutir este poder singular do fragmento de falar em primeira pessoa:

Existia uma árvore no Central Park que eu queria filmar. Eu realmente gostava daquela árvore e comecei a filmá-la. E, então, quando eu olhava no visor, via que não era a mesma árvore. É apenas uma árvore que está lá, parada: isso é tedioso. Então eu comecei a filmar a árvore em pequenos fragmentos: eu fragmentei, eu condensei... e assim era possível ver o vento nela; assim era possível ver uma energia nela. Assim, isso se torna alguma coisa a mais. Ah, isso é tão mais interessante! Essa é a minha árvore! Essa é a árvore que eu gosto, não aquela árvore naturalista e chata, não a que eu vi quando eu estava olhando. Eu tento compreender porque estou olhando o que filmo, porque estou filmando isso, e como eu filmo. O estilo reflete o que sinto... Estou tentando entender a mim mesmo, o que faço... Sou totalmente ignorante sobre o que estou fazendo... (MEKAS *apud* SITNEY, 2008:91)⁶⁵

Este belo relato enfatiza a força e possibilidades do fragmento no estilo “diário” do diretor. Mekas discute como filmar uma cena que ele mesmo vê e expressar a sua própria visão na imagem. Dizemos aqui “que ele mesmo vê” porque uma das preocupações expressas nestas palavras e que está refletida em sua obra é que o produto final da sua imagem possa revelar algo singular que ele mesmo viu – e até mesmo o que sentiu diante de uma determinada imagem que já estava no mundo, aos olhos de todos nós, mas que Mekas viu de determinada maneira, com um determinado olhar – e que retorna como parte de suas memórias. Como então singularizá-la? Como, por exemplo,

⁶⁵ No original: “There was a tree in Central Park that I wanted to film. I really liked that tree, and I kept filming at the very beginning - when I began. And then I look on the viewer and it’s not the same. It’s just a tree standing there: it’s boring. And then I began filming the tree in little fragments: I fragmented; I condensed . . . and then you can see the wind in it; then you can see some energy in it. Then it became something else. Ah, that’s more interesting! That’s my tree! That’s the tree that I like, not just a tree that is naturalistic and boring, not what I saw in that tree when I was looking. I’m trying to get to why I’m looking at what I’m filming, why I’m filming it, and how I’m filming. The style reflects what I feel. . . . I’m trying to understand myself, what I do. . . . I’m totally ignorant of what I’m doing”.

tornar uma árvore “sua”, se ela também é uma árvore que pertence a todos nós? Esta “subjetivação da imagem” é um desafio presente ao realizador que busca elaborar uma imagem por alguma razão que lhe chama atenção e que pretende explorar tanto o que viu em relação a ela quanto o que sentiu, para além de singularizá-la como uma imagem de ordem pessoal. Para Mekas, pensar a utilização do fragmento com o objetivo de singularizar a si mesmo é uma dessas formas – e isso definirá a sua forma “diário”. Como o sujeito pode marcar-se na imagem, não apenas através de uma narrativa, mas marcá-la como ele mesmo a vê e a experimenta? Sua obra fala sobre este desafio ao nos trazer esses fragmentos e outras imagens que Mekas viu, filmou e desejou retirar deste encontro o seu próprio olhar.

Mas se faço aqui uso dos verbos associados a Mekas no passado simples, há uma razão fundamental no que é uma outra característica ressaltada nos estudos sobre o diretor⁶⁶: os dois tempos em jogo na construção de seus diários; o tempo do olhar e o tempo da memória⁶⁷. Mekas é pensado como cineasta da memória justamente porque sua obra trabalha constantemente com um tempo do passado – o encontro com a imagem por excelência – e o tempo do presente – o que o cinema e o audiovisual lhe permitem no momento em que retorna a essas imagens e deseja reconstruir sua experiência com elas, diferentemente do que o diário em sua formulação clássica permitiria, pois neste caso ele tem um tempo único, o tempo da enunciação. Os filmes de Mekas solicitam uma linguagem possível para o tempo do que se vive no agora (e que se percebe e captura) e para o tempo do que se formula sobre esta imagem, o que traz o desafio de ainda manter de algum modo o que uniu o cineasta a ela, constituindo-se como uma imagem pessoal, mesmo que a sua motivação para buscá-la traga profundas transformações entre o momento da captura da imagem e o retorno a ela, motivações que podem inclusive ser ignoradas no momento da filmagem. Assim, Mekas diz em muitos dos seus filmes que não sabe exatamente porque fez aquelas imagens.

⁶⁶ Esta é uma característica da obra de Mekas bastante discutida por aqueles que se interessam por sua obra, e quando Adams Sitney o faz ele se refere ao estudo de David James em *Allegories*, denominado *Underground Film: leaping from the grave*, mais especificadamente: *Make us more radiant: Jonas Mekas* (ver bibliografia). Diversos dos filmes que trabalham com imagens de arquivo pessoal, problematizando-as como referências de um passado que é confrontado com essas imagens que podem ser ressignificadas no presente, apresentam cineastas que ao fazerem esta retornada /retorno a estas imagens, trabalham com a defasagem entre esses dois momentos em que esta imagem de si coloca a eles. Lembro-me aqui de um importante filme brasileiro que recorreu a uma estratégia parecida: *Santiago* (João Moreira Salles, Brasil, 2007).

⁶⁷ Ver imagens no anexo 1, figuras 4 e 5.

Ele, que afirma que nunca entendeu muito bem a vida⁶⁸, coloca-se diante desta com o desafio de retratá-la, voltar-se para ela; retornar, mais e mais uma vez. Retratar a sua vida e suas imagens e fazer disso a essência do seu cinema.

Esta presença de duas temporalidades bastante demarcadas pode ser trabalhada de diversas maneiras. Sitney enfatiza esta dupla existência temporal discutindo-a a partir de uma abordagem mais específica (menos filosófica) em relação às técnicas de edição e mixagem empregadas pelo cineasta, que, neste segundo momento do retorno ao material filmado passam a ser pensadas junto a um desejo por tornar a “imagem mais sua”. Talvez seja justamente por fazer deste momento da edição e retorno às imagens uma relação que se dá sobretudo com suas memórias pessoais que Mekas é apontado como um pioneiro neste cinema do “eu”. Ele associa a formulação das suas imagens a sua própria memória, a algo primordial em sua vida, mas que “não está mais lá”, pois a memória é também o que vem antes de tudo, o princípio de uma relação que parte de encontros que se dão no presente. Por isso é que as imagens também existem para ele como pedaços de um paraíso, como o diretor expõe em *As I was moving ahead....* Uma imagem do “eu” na qual o que está em jogo é o que se rememorar e o que se sente a respeito do que é mostrado, a partir de um ponto de vista essencialmente pessoal, e que, mesmo trazendo consigo o mundo e uma relação com a coletividade, a imagem se sustentará a partir do próprio cineasta. Falamos aqui de imagem e memória ao mesmo tempo; e assim é o modo como é feito o cinema de Mekas: a partir do que é produzido e discutido sobre o que ficará em sua vida e em suas imagens. O que permanecerá de um lado, o que será perdido de outro, por fim, o que se transformará.

Durante este processo de construção de uma narrativa que explora o próprio mundo e experiência do cineasta, parece fundamental garantir uma relação com suas imagens que não seja predeterminada, pois é essa possibilidade de improvisação e espaços para o acaso que de certo modo garante a existência do seu cinema. Logo na arte cinematográfica que, talvez por ser um trabalho de equipe e que tradicionalmente envolve um alto custo de produção, exige uma roteirização e planejamento do que seria o fio condutor de uma narrativa. Mas se hoje o imprevisível e o acaso no cinema passam a ser solicitados de tal maneira que faz, inclusive, com que estas condições tragam ao cinema uma nomenclatura como a de “filmes dispositivos” – propondo o acaso como um terreno

⁶⁸ Esta fala de Mekas apresenta-se assim em *As I was moving ahead I saw brief glimpses of beauty*, mas também é sugerida em muitos outros momentos de sua obra.

mais demarcado – a improvisação que os filmes de Mekas trazem parece menos destituída de uma maior definição. Assim, afirmará comumente a sua liberdade em fazer um filme sem ter necessariamente que chegar a algum lugar, como o diretor demarca quando afirma “this is a political film” e expressa seu desejo por provocar uma tensão entre imagens que expressam afetos, mas onde “nada acontece”, quando, na verdade, é a vida que está ali manifestada. A afirmação do acaso e da improvisação tornam-se aqui fundamentais, pois elas garantem que dessas imagens nasça alguma coisa, tornando-se medidas tanto para um modo de filmar como para sua organização, o que é decisivo para a formulação do cinema-diário.

Mas se nos voltamos à obra de Mekas para refletir sobre o que faz um filme se constituir como um formato diário, algumas obras literárias que dialogam com a estética aqui em discussão nos ajudam a refletir sobre as especificidades dessa forma. No caso do diário, uma de nossas referências são os *Diários* de Susan Sontag, em relação aos quais algumas de suas características também parecem presentes no cinema de Mekas. Um dos principais traços dos escritos de Sontag é serem marcados por uma intensa fragmentação. Seja este fragmento longo ou extremamente curto, ele diz respeito a um ponto de vista muito pessoal da autora e que, portanto, existirão em seu nome; assim, percebe-se também que ela os escreverá sem planejamentos, quase como um impulso inevitável, uma necessidade sem teoria, sem reconhecimento exato para as razões do seu gesto, ainda que muitos desses gestos contenham como ponto comum o desejo da autora por se investigar e se descobrir. O diário, portanto, parece trazer uma ambiguidade que também aponta para uma de suas maiores riquezas: como diz Mekas em *As I was moving ahead...*, uma estética em que seu autor muitas vezes ignora as razões do que faz, mas que não pode deixar de fazê-lo, de praticá-lo, de exercitar esta “escrita de si”. O gesto de criar uma narrativa para si mesmo é uma necessidade, um gesto inevitável, ainda que não reconheça o controle sobre tais estéticas.

Para além de trabalhar o fragmento em nome de um sujeito, os diários de Mekas também desenvolvem um espaço amplo para a indeterminação, de modo que esta transforme-se, inclusive, num espaço para a ocorrência de acasos, tanto no momento da captação das imagens, como no momento de sua edição. Na verdade, seus diários dizem

que a improvisação é necessária diante do mundo porque só assim Mekas será capaz de não exatamente ser um diretor, mas, como insiste em dizer, “um filmer”⁶⁹:

Na verdade, todo o meu trabalho em filmes é um único longo filme que continua... Eu realmente não quero fazer filmes: apenas continuo filmando. Sou um “filmer” e não um cineasta. Não sou um diretor de filmes porque eu não dirijo nada. Eu só continuo filmando. (MEKAS, 2000)⁷⁰

A necessidade maior parece ser reagir ao mundo através do cinema e assim viver, diante do que encontra em seu cotidiano, sem que tenha um controle do que estará ou não enquadrado. A improvisação presente em seus diários é um meio para a busca de uma estética que expresse e incorpore o que o mundo lhe revela, uma forma para expressar o seu “eu” e criar suas imagens, indicando uma abertura a um encontro com um passado diante do qual precisará de algum modo reagir. Assim, seus diários nascerão de sua própria reação às imagens do seu passado, do espaço que há entre o momento em que a imagem foi captada e o retorno que faz a elas anos depois, justamente para que este período “em ausência”, traga-o à vida e ao seu presente, expressas por uma voz que coloca em tensão o tempo presente com aquele tempo que já passou. Um conflito nasce daí e impulsiona uma série de imagens que expressarão uma subjetividade que é criada no intervalo entre esses dois tempos. Entre os múltiplos e diversos mundos pessoais que exibirá em seu cinema, Mekas dá corpo a um cinema feito tanto de retratos pessoais quanto ausências de narrativas sobre eles. As imagens “não falarão sobre” seus personagens, no sentido tradicional do documentário (falar sobre o outro, dizer quem ele é, de onde ele vem), mas buscarão sublinhar encontros, intervalos e distâncias, com seus amigos, família, e muitos daqueles que de algum modo fazem diferença sua à vida e obra. Tanto sua montagem quanto a narração e concepção sonora dos seus filmes também apostam nesta imagem como um modo de captar as reações do cineasta, como ele mesmo ressalta:

⁶⁹ Esta diferenciação entre um “film-maker” e um “filmer” é bastante representativa em relação em sua obra.

⁷⁰ No original: “In reality, all my film work is one long film which is still continuing... I don't really make films: I only keep filming. I am a filmer, not a film-maker. And I am not a film 'director' because I direct nothing. I just keep filming”. Mekas in *Just Like a Shadow*, Interview with Jérôme Sans, Steidl Publishers, Göttingen, 2000. Disponível em: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/05/mekas.html>>

Desde 1950, venho fazendo filmes-diários. Tenho andado por aí com minha *Bolex* e reagindo imediatamente à realidade: situações, amigos, Nova Iorque, estações do ano. Em alguns dias filmo dez *frames*, em outros 10 segundos, e em outros ainda dez minutos. Ou não filmo nada. Quando alguém escreve um diário, é um processo retrospectivo: você senta, olha para o dia que passou e você escreve tudo isso. Manter um filme diário é reagir, com sua própria câmera, imediatamente, agora, nesse instante: ou você captura isso agora ou você não consegue. Voltar e filmar depois, significará começar uma nova fase, sentir os acontecimentos e seus sentimentos. Capturar isto agora, enquanto o acontecimento se dá, demanda um total domínio da ferramenta, no caso, a *Bolex*: que deve registrar meus sentimentos (e memórias) quando eu reajo. Isso quer dizer também que tive que realizar toda a estrutura (edição) aqui mesmo, durante a filmagem, na própria câmera.⁷¹ (MEKAS apud SITNEY, 2008:357).

Portanto, ele traz com o seu filme-diário a possibilidade de dar forma a um sujeito que também será uma forma *em expressão* que aponta para o próprio autor da obra, como se o poema originado deste diário feito de imagens fosse aquele que induz a um “eu” não figurativo: através de fragmentos criados a partir de um lugar e espaço para a indeterminação e para o acaso, como lugares em que o artista se colocará diante do mundo para responder a esses com um movimento em sua abstração, de modo que este reencontro com a imagem sugira uma imagem que poderia ser “a de si”, sem nunca ter resposta suficiente ou exata. Isso muitas vezes significa filmar o que acontece de relevante perante os seus olhos, sem planejamentos, afinal é o próprio cotidiano que também está em jogo. Mekas filmará o tempo todo, sempre: esta é a sensação do espectador diante dos seus filmes; e talvez seja a própria forma de diário que lhe possibilitará filmar assim e inclusive ser um cineasta. Sem essa postura talvez o lituano teria optado pelo seu gosto pelas poesias escritas, como também sugeriram algumas teorias de outros cineastas neste mesmo momento, e que inclusive assumiram esta condição, afirmando provocativamente que se não fossem cineastas, provavelmente seriam escritores⁷². Mekas percebe esta nova condição que o cinema pode lhe propor e decide enfrentar a possibilidade de fazer filmes ligando a câmera ao seu redor e captando

⁷¹ No original: “Since 1950 I have been keeping a film diary. I have been walking around with my Bolex and reacting to the immediate reality: situations, friends, New York, seasons of the year. On some days I shot ten frames, on others ten seconds, still on others ten minutes. Or I shoot nothing. When one writes diaries, it’s a retrospective process: you sit down, you look back at your day, and you write it all down. To keep a film (camera) diary, is to react (with your camera) immediately, now, this instant: either you get it now or you don’t get it at all. To go back and shoot it later, it would mean restaging, be it events or feelings. To get it now, as it happens, demands the total mastery of one’s tools (in this case, Bolex): it has to register my state of feeling (and the memories) as I react. Which also means that I had to do all the structuring (editing) right there, during the shooting, in the camera”.

⁷² Afirmação feita principalmente por cineastas franceses, que analisaremos melhor no próximo capítulo a partir de Agnès Varda. Varda diz a respeito de *La pointe courte* (França, 1954), seu primeiro filme: “Vou fazer um filme exatamente como se escreve um livro”. (VARDA apud BERNARDET, 1994:14)

os momentos que mais lhe afetam. Assim vira cineasta, ou melhor, um “filmer”: porque percebe que pode criar suas imagens a partir de “notas” e “esboços” de suas relações com o mundo. Sitney menciona isto a partir de uma posição irônica de Mekas sobre como começaria a fazer cinema, particularmente um cinema diário:

Mekas frequentemente dizia com uma certa ironia que ele foi levado para esta forma de filme-diário porque seu trabalho, levando vantagem sobre os dos outros cineastas, não lhe dava tempo para preparar e filmar o filme dramático que ele havia sonhado fazer inicialmente. Ele teve que fotografar em momentos extraordinários nos quais ele não estava preparado. Frequentemente os filmes feitos dessa forma mais convencional ficaram anos sem serem editados. Em situação extrema de estar no limite de prazos de uma apresentação pública na qual ele havia se comprometido, ele montava o filme trabalhando noite após noite enquanto mantinha seus compromissos diurnos com a cooperativa dos cineastas, a revista *Film Culture* ou o Anthology Film Archive⁷³ (SITNEY, 2008:83).

Independente das razões para Mekas para fazer ou não cinema, Sitney percebe como se daria esta outra forma de fazer filmes: junto a vida do próprio cineasta, onde se construirá o espaço para seus filmes e para criar suas imagens. Para Mekas, iniciar um filme é ligar a câmera diante de imagens que despertem emoções e sentimentos particulares no cineasta. Ou então, um retorno ao seu arquivo pessoal, com todos os encontros, conflitos e saudades que tais imagens lhe revelarão neste reencontro com sua própria vida. Algumas delas ele dividirá com seus “amigos”, com seus “espectadores”. Assim, muitas vezes Mekas liga sua câmera para filmar o que simplesmente desejar, e quando ele afirma – “nothing happens in this film” – é justamente para garantir esta possibilidade ao cinema e ao seu modo de filmar. Mas é claro que a volta a essas imagens captadas mediante uma sensação de afecção trazem ao realizador alguns desafios que fazem parte desta formulação de muitas imagens cujo teor é pessoal. Como ressalta Sitney:

O esforço de moldar o material filmico dentro de algum tipo de conformidade com experiência inicia uma dialética de autoanálise. Começando pela ignorância em relação as suas próprias intenções, ele transforma a imagem e seu contexto para fazer com que esses dois pontos fossem mais interessantes e autorais. Mas essa é a fase posterior de

⁷³ No original: “He has often said, with some irony, that he was driven to his diaristic mode of filmmaking because his work on behalf of other filmmakers left him no time to prepare and shoot the dramatic feature films he had initially dreamed of making. He had to photograph in spare moments, wherever he was, with no preparation. Often the footage he shot in that way would sit for years unedited. Driven in extremis by looming deadlines for a public presentation to which he had committed himself, he would assemble a film, working night after night while keeping to his daytime schedule at the Film-makers’ Cooperative, *Film Culture* magazine, or Anthology Film Archives”.(2008:83)

edição, que lhe empurra para entender porque ele se fixou originalmente naquele objeto. (SITNEY, 2008:92)⁷⁴

Esta análise de Sitney pode ser pensada para o filme autorreferente como um todo: será necessário uma ação do realizador em transformar suas imagens em “imagens cinematográficas”, de modo que sua experiência possa estar ali presente. Este esforço de dar um tratamento que as torne ao mesmo tempo que “imagens caseiras” também, “imagens cinematográficas”, junto ao desafio de manter junto delas o teor de experiência do cineasta, dará início a uma dialética de uma análise do “si mesmo” que muitas vezes se tornará essencial a esses filmes. Se Mekas faz suas imagens ignorando totalmente o que o leva a fazê-las, como declarou muitas vezes, ele também transforma a imagem para que ela possa ser “mais rica” e “mais sua” e, neste sentido, o segundo tempo de sua imagem (o tempo de sua edição/elaboração) mostra-se fundamental para a formulação de sua estética do diário. Esta estética parece apontar para uma inevitabilidade de se revisitar o passado e para um estímulo de se perceber o que há de presente em algo que só existe como imagem. Assim, o retorno a essas imagens tornam-se tão importantes nos filmes-diários. Sitney associa estes fragmentos, que possuem diferentes tamanhos e formas, tanto ao mundo como a memória, que são espaços que estão constantemente em um movimento de aproximação:

Desde o início, o estilo de diário que Mekas inventou sugeria que os planos do filme, de uma fração de segundos a uma série longa de muitos segundos, eram lampejos do mundo e gatilhos para a memória. Aqui o segredo da teologia da fragmentação é sublimar aqueles lampejos em “milhões de pequenos *bits* e fragmentos” de um outro paraíso perdido. Para não perdermos o sentido sobre a implicação, o cineasta insere uma cartela no meio de uma sequência: “esses são fragmentos do paraíso”. (SITNEY, 2008: 97)⁷⁵

Assim, os paraísos de Mekas não deixam de ser seus próprios filmes, pois são essas formas diários que serão capazes de unir seus fragmentos; como se seus possíveis

⁷⁴No original: “The effort to mold the cinematic material into some kind of conformity with experience initiates a dialectic of self-analysis. Starting off in ignorance of his own intentions, he transforms the image and its context to make it both more interesting and more his own. But it is the later editing phase that pushes him to understand why he has fixed upon the original object. (2008: 92)

⁷⁵No original: “From the beginning, the diary style that Mekas invented suggested that the shots of the film, from a fraction of a second to many seconds long, were glimpses of the world and triggers to memory. Here the secret theology of fragmentation sublimates those glimpses into “millions of tiny bits and fragments” of an otherwise lost paradise. Lest we miss the implication, the filmmaker inserts an intertitle in the midst of this sequence: “These are the fragments of paradise”.

esboços e notas de si mesmo pudessem se encontrar nessas formas e contivessem este possível paraíso – que talvez não seja mais do que seus afetos por algumas coisas e pessoas no mundo – única união possível para os fragmentos de seu “eu” lírico.

2) Sobre a Teoria do Autor junto ao autor do New American Cinema

Se nos referirmos repetidas vezes a Adams Sitney não é exatamente para analisar este autor, mas sim para perceber como o principal estudioso sobre o cinema da Vanguarda Americana contribuiria para compreendermos a obra de Mekas a partir do formato diário. É importante lembrar que *Visionary Film* – sua obra mais conhecida, publicada originalmente em 1974 – pretende ser o que o título do livro de certo modo antecipa: uma tentativa de expor quais seriam os fundamentos desta vanguarda e suas ideias base, ou seja, trabalhar com ideias, cineastas ou conceitos que permitam vislumbrar aspectos essenciais para os filmes de um movimento que naquele momento ainda encontrava-se em formação. Isso fica evidente logo no início do livro, a partir da preocupação que Sitney expõe em relação à escolha dos cineastas com os quais irá pensar seus conceitos, já que para o autor, mais do que cineastas “representativos” do movimento, sua seleção expressaria sobretudo uma eleição que permitiria antever características mais representativas do New American Cinema com um movimento cinematográfico⁷⁶. Sitney desenvolve conceitos importantes junto ao movimento, de modo que cada um desses conceitos se aplicará com maior pertinência a determinados cineastas. Portanto, o autor opta por cineastas e conceitos que de algum modo possam ser visionários da vanguarda do cinema americano.

A obra de Jonas Mekas não chegará a representar um capítulo neste estudo de Sitney, como é o caso da obra de Maya Deren ou Stan Brakhage. Como dito anteriormente, é apenas em 2008, com a publicação de *Eyes Upside Down*, que Sitney dedicará um estudo específico ao cineasta, mas, apesar disso, ele é bastante discutido já em *Visionary Film*. Sitney introduz seu olhar para o diretor a partir de sua importância como figura política atuante para a formação do movimento, mas o mais interessante a se destacar é o fundamento no qual sustentará sua visão para a obra do cineasta, a partir do “capítulo-conceito” *Recovered Innocence*. Esta inocência que a vanguarda busca trazer ao cinema se daria entre o cineasta e a formulação de sua imagem porque esta

⁷⁶ Os principais cineastas que Sitney aborda neste capítulo são Christopher MacLaine (1923-1975) e Bruce Cooner (1933-2008).

deve ser experimentada e feita fora dos seus padrões clássicos e estabelecidos. Sitney ressalta o frescor e vitalidade que acompanham tais imagens quase como sua condição de existência e é justamente esta exploração de uma inocência que se manifesta como uma proposta estética para a imagem que ele baseará a vitalidade desses cineastas, especialmente a obra de Mekas. Portanto, é importante ressaltar que o aspecto sobre o poder de inocência perante a imagem é justamente o que motiva Sitney a trabalhar com Mekas em *Visionary Film*, trinta anos antes de publicar um estudo específico a partir do diretor. Para Sitney, o cinema de Mekas se manifesta desde seu princípio sobretudo por esta inocência como potência perante à criação de uma imagem⁷⁷.

É importante ainda ressaltar um aspecto presente à metodologia teórica de Sitney e que deixa a ver uma relação com o cinema que seria fundamental a estes cineastas. Primeiramente, a evidência que o próprio autor dá ao seu método de análise na introdução do seu livro, a partir da solicitação que faz a um olhar que seja capaz de compreender um diretor em sua totalidade, mesmo que em um número de obras específico (ou reduzido) a ser considerado. Esta nova forma de falar sobre os filmes sugeria mais do que um método de analisá-los, mas sobretudo uma nova forma de se relacionar com o cinema, que neste momento começa a ser praticada como uma “Política dos autores”, como inaugurada pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*⁷⁸. Um novo diálogo se estabelecia com o modo de se ver os filmes (e seus diretores) neste momento do chamado Cinema Moderno, no qual um diretor passava a ser visto através de todas as suas obras ou, mesmo que através de uma única, o olhar para ela deveria buscar uma compreensão do diretor como um todo⁷⁹. Como exemplificado abaixo,

⁷⁷ Este frescor que ressaltamos aqui também é muito presente no estudo de Sitney, feito no calor do momento em que a própria ideia da Vanguarda Americana ou do New America Cinema como movimento cinematográfico começava a dar seus frutos mais visíveis e a ser percebido historicamente como um movimento.

⁷⁸ A política dos autores será discutida mais profundamente no próximo capítulo.

⁷⁹ Em *O autor no cinema* (1994), Jean-Claude Bernardet dedica uma grande parte do seu estudo para compreender o que foi “a política dos autores”. Bernardet diz: “A política dos autores foi uma proposta de crítica cinematográfica (...) caracterizava por um posicionamento peculiar e inovador quanto à análise dos filmes recém chegados na França: os mestres do cinema norte-americano deveriam ter seus filmes analisados não por si mesmos, mas em conjunto e de forma que o realizador dispusesse de mais foco do que o filme em particular. Assim, o artista seria maior que a obra, e aspectos como o enredo deveriam ser encarados e estudados para que o crítico fosse além deles”. Ou ainda, sobre como a política manifestava-se na crítica, Bernardet diz: “o trabalho do crítico consiste em evidenciar esta matriz, e desta forma, realizar um trabalho sobre a redundância – os marcos e características de cada cineasta. (...) Assim é como se o filme já existisse previamente – e a matriz é isso que sempre existiu – radicalizando, tudo já está contido no primeiro filme (...) e quando a matriz é encontrada, ela passa a ter um efeito retrospectivo para o crítico, o que acaba fazendo da obra um sistema fechado” (p.31). Por fim, sobre o autor em si, Bernardet diz: “A política é a apologia do *sujeito* que se expressa (...) O *autor* é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele” (p.22, grifos do autor). Para outra visão sobre a Política dos Autores ver *Nota de abertura: Nouvelle Vague*, de Luis Miguel Oliveira.

Sitney procurou usar tal método de análise e ampliá-lo para uma reflexão em relação a não apenas uma obra, mas ao movimento da vanguarda como um todo:

A interpretação de cada filme levaria a uma consideração da carreira como um todo de cada cineasta. E assim a relação de um cineasta com o outro também acabava se aprofundando. Logo percebi que o meu trabalho estava se direcionando a um amplo olhar, uma história e crítica dos filmes da Vanguarda Americana em diversos volumes. (SITNEY, 2008:11)⁸⁰.

Essa nova relação buscada tanto com a forma de se olhar para os filmes, como com a forma de se escrever sobre eles é resumida aqui a partir da associação com a ideia de uma luta por uma “política de autor”. Não só Sitney, mas o próprio Mekas irá fazer diversas associações do seu cinema com os objetivos políticos que o grupo da Nouvelle Vague buscava no outro continente. Não por acaso, grande parte do prefácio da publicação original de *Visionary Film* se refere justamente a Nouvelle Vague, pois a preocupação em torno das possibilidades de elaboração e sustentação de um novo modo de produção cinematográfica era comum aos dois movimentos, com destaque para uma preocupação que manifestasse a possibilidade e sustentação do “autor” como uma nova possibilidade criadora (e estética) para o cinema. Portanto, através do prefácio de Sitney sobre a Vanguarda Americana, vemos as propostas e discussões da Nouvelle Vague sobre outro ângulo: aquele do próprio pensamento do New American Cinema, a partir de um dos seus principais teóricos, e que vivenciou o movimento.

Mas então, o que haveria de moderno em todos esses personagens do cinema? Ainda que não explicita as razões pelas quais faz do movimento francês a grande referência para uma apresentação da Vanguarda Americana, tentamos aqui investigar o que esta relação entre os dois movimentos trouxe para a constituição do formato de diário de Jonas Mekas. O que há em comum e o que representa a diferença entre a produção do New American Cinema e toda a evidência que Sitney dá a Nouvelle Vague justamente no prefácio do seu livro sobre o cinema independente americano?

Um ponto de partida que lhes era comum é que ambos buscavam uma produção cinematográfica que deveria ser feita de qualquer forma, com e apesar de todos os esforços, fracassos, conquistas: filmar era preciso. Além disso, isso se tornaria um processo único, de cada cineasta-autor, um processo que lhes fosse particular. No

⁸⁰ No original: “The interpretation of individual films spread to the consideration of the whole career of their makers. Then the question of the relationship of one film-maker to another arose. Soon I found my work moving in a direction that could lead to a life-long enterprise, a history and analysis of the American avant-garde film in several volumes...”.

entanto, é evidente que as propostas dos filmes da vanguarda seriam bastante diferentes das dos filmes da Nouvelle Vague, até mesmo por seus realizadores insistirem em uma relação mais livre e radical diante da forma cinematográfica clássica. Diferentemente da Nouvelle Vague - como aponta o artigo de François Truffaut, *Uma certa tendência do cinema francês* (1954), ao questionar o padrão cinematográfico francês e seu sistema de valores⁸¹ - a Vanguarda Americana não lutou especificadamente para tomar o lugar de um outro cinema praticado no momento, mas a busca dos seus cineastas se dá em torno de uma garantia de um espaço para a criação das imagens em um regime de imagens paralelo, como exceção e garantia para que as imagens pudessem conquistar novas formas e espaços de exibição, novos modos de representação que estivessem fora do esquema representativo e de uma narrativa, ou ainda de uma justificativa mercadológica ou de produção de um cinema mais barato ou ágil, como aconteceu algumas vezes no caso do novo cinema francês. Assim, mais do que uma disputa diante de um outro cinema, os filmes de vanguarda manifestaram um desejo e escolha por abrir novos espaços à produção e exibição cinematográficas.

Nesta busca por novos espaços uma proposta importante se dará também a partir de um diálogo com as artes plásticas e demais artes (com destaque para a música) para que a experiência cinematográfica acontecesse como matéria expressiva de um cineasta, o que levou os filmes para espaços de exibição alternativos que passaram a ser solicitados (e que algumas vezes não foram necessariamente a sala de cinema).

Esta afirmação da imagem cinematográfica como um espaço de exceção se faz presente como um todo no cinema de vanguarda, mas é evidenciada na obra de Mekas tanto por sua condição de estrangeiro – o que é possível perceber principalmente em seus primeiros filmes – como também por uma marginalidade que busca garantir a partir do seu próprio gesto cinematográfico. Tais estratégias se mesclam como especialmente em *Lost, Lost, Lost*, seu filme mais autobiográfico, ao mesmo tempo que este é o filme em que o diretor assume com mais evidência sua condição de estrangeiro. Mekas se pergunta se aquelas imagens interessarão a alguém além dele mesmo – uma pergunta comum a vários filmes autobiográficos. Ao colocar seus questionamentos em seus filmes – como a pergunta se seu filme interessará a alguém mais além dele mesmo, através de uma narração demarcada por um sotaque que denuncia imediatamente não só

⁸¹ Sobre esta contestação do sistema de valores na Nouvelle Vague, Luis Miguel Oliveira diz: “essa geração tinha a plena consciência de que aquilo que atacava era um sistema de valores, e que para ser bem sucedida não podia deixar de propor um novo sistema de valores que substituísse o anterior (OLIVEIRA, 1999:17).

sua condição de estrangeiro, mas que também parece sugerir que ele não pertence a nenhum lugar – , ele não fala apenas sobre si e sobre seu cinema baseado em memórias pessoais, mas sobre a própria condição de exclusão perante à sociedade e ao processo como suas imagens geralmente são criadas. Era preciso então formular uma imagem própria, particular, pessoal. Assim, Mekas expunha uma condição que ele e seus companheiros de imagens vivenciavam naquele momento: realizar um cinema das bordas, um cinema das experimentações com as imagens, arriscando-se como referência fundamental na constituição delas.

Assim, apesar de as relações entre o New American Cinema e a Nouvelle Vague, conforme tanto Sitney como Mekas iriam propor (este especialmente através de referências à Política do Autor), existe um momento no qual as imagens da Vanguarda tornam-se radicalmente diferente daquelas praticadas pela Nouvelle Vague. Essa diferença não está apenas em resultados estéticos e narrativos, mas está, inclusive, na relação que cada um desses cineastas deseja estabelecer com a imagem no momento de sua criação. Mekas, sempre polêmico, admitiria com mais precisão esta distância, indicando que há um momento em que a presença do cineasta passa a ser tão forte e singular nos filmes de vanguarda que o papel do autor (ou sua teoria) se tornaria insuficiente para se pensar este movimento – ou, em suas palavras, “um tanto ridícula”. Assim, é necessário ir além destas associações para perceber que autor é este que o Cinema da Vanguarda Americana apostaria.

Se Mekas chega a indicar que há um momento no New American Cinema em que a ideia de autor viria a se tornar insuficiente, é porque desta diferenciação vem também a potência do cinema pelo qual opta realizar: um cinema no qual o seu cineasta faça seu poema, sua poesia, sem necessariamente defender esta autoria a partir de um cinema que expresse as marcas e características de um cineasta. Mekas busca uma manifestação artística de caráter lírico, menos segura de suas marcas, recorrências e de seu estilo, ainda que não deixe de os manifestar. O espaço a ser garantido, é, mais precisamente, uma evidência que o cineasta dará a sua experiência com a imagem – mas que, como “experiência”, se dará em um terreno em que os riscos e os acasos estarão presentes, não se chegando a algumas garantias que seriam necessárias para se formular uma ideia clássica de “autor”.

Assim, Mekas não busca um cinema no qual seu pseudônimo estaria refletido na obra, e nem mesmo um cinema que filmaria narrativas baseadas em acontecimentos que viveu. Também não apresenta uma obra que defenda sua visão particular da vida a partir

de uma narrativa pessoal do seu cotidiano, mas busca fazer seus filmes a partir de utilizações do pronome “eu” que possam ser como pontos de partida para organizar imagens que também são de suas memórias, que retratam este “eu” abstrata ou fragmentadamente, sem forma determinada. O que uma voz *off* podia retratar do “eu” e do sujeito como forma, uma categoria indeterminada por natureza? Aqui está a magia destas imagens: a de assumir que toda imagem poderá ser sempre figurativa para uma fala de um sujeito, como sua obra faz pensar sobre as narrativas do si. Mekas seleciona as imagens presentes em seus filmes de modo que elas não remetam a uma razão ou ordenação específica – e por isso também ele afirma “nothing happens in this film”. Se nada acontece nos seus filmes, esta quebra de uma possível lógica ou relação de causa e efeito é destacada para que o diretor possa igualar o seu “eu” – o eu que fala – ao “eu” anterior a qualquer imagem, ou seja: para dar a imagem de si. Os espaços de existência do “eu” são os únicos que não podem existir como modelo ou referente. Nesta proposta, fala e imagem passam a ter igual poder para exprimir as possibilidades de uma expressividade do próprio sujeito, que se propõem igualitárias e apresentam-se como “eu=eu”, já que a imagem de qualquer uma dessas referências é a única que não possui imagem prévia. O referencial “eu” é assumido então como categoria abstrata: é assim que o New American Cinema lida com o “eu” cinematográfico, dando a ele uma imagem em equivalência com a imagem da fala – imprecisas e variáveis enquanto imagens do sujeito-cineasta. O poder dos sons e das imagens parecem ser muito semelhantes aqui, ainda que insistamos sempre em ver mais a imagem, o que aqui passa a não ser tão fácil de acontecer, afinal, as palavras do personagem parecem evidenciadas pelo fato de que também são as palavras do cineasta.

Mekas deseja, sobretudo, experimentar, filmar seus poemas imaginários, fazer do seu filme um filme-poema, construir suas narrativas a partir de um “eu” em imaginação e em experimentação – e para que isso seja possível, o único “eu”, o único mundo possível nessa construção é aquele que está ao seu redor, nas imagens de seus trajetos, amigos, familiares – e naquelas imagens que ele percorrerá solitariamente em sua própria memória. Este é o “eu” no qual Mekas aposta suas imagens para dar forma aos seus filmes diários.

Capítulo 3

“Now it’s all gone. Except for the memories”⁸²

O “EU” NO FILME-ENSAIO a partir de Agnès Varda

1) O ensaio, um olhar pessoal para o mundo

Optamos por analisar a obra da cineasta francesa Agnès Varda junto à ideia do ensaio porque uma das principais motivações do seu cinema é falar sobre o mundo a partir de si e através dos seus personagens: ao escolher pitorescos objetos ou temas no mundo, Varda procura se colocar como parte essencial de sua narrativa e elabora para esses objetos um olhar que parte do desafio de dar ao já instituído um desenho do que ainda lhe é inusitado. Cria junto a esses objetos um espaço para a singularidade do seu olhar de modo tão enfático que o seu cinema acaba por revelar a maneira que cada um de nós pode ver uma situação ou imagem em nossas vidas. Para isso, apostará em um formato ensaístico como uma formulação de uma narrativa que possa dar uma imagem ao seu olhar. Neste capítulo, tentaremos compreender tanto como este modo ensaístico é construído em seu cinema, como quais as questões fundamentais este formato levanta em seu percurso de elaboração de um cinema fortemente marcado por um teor pessoal.

Já nos anos 1950 Varda esboça a configuração de uma forma ensaística em filmes encomendados – *Oh, estações! Oh, castelos!* (*Ô saisons, ô châteaux*, França, 1957) – e em uma ópera poética em que já manifesta, de um modo tanto indireto, a sua

⁸² Woody Allen em *A era do rádio* (Radio Days, 1983).

intenção de se colocar como parte da obra – *A Ópera-Mouffe* (L'opéra-mouffe, França, 1958) –, para chegar a formas que em tal intenção se mostrará como o gesto essencial de sua obra, como acontece em *As praias de Agnès* (Les plages d'Agnès, França, 2008). Diante dos outros cineastas com os quais trabalhamos aqui, o cinema de Varda possui a particularidade do cineasta não se colocar no centro do processo do filme, como de certo modo o fazem Jonas Mekas e Naomi Kawase (apesar do primeiro assumir amplas relações com outras imagens do mundo em seus diários). Varda quase sempre está nos arredores dos mundos que investiga e elabora caminhos que, mesmo diante de objetos que são bastante distantes do seu universo, expressam o seu desejo de se aproximar deles. Apesar de não ser nem o ponto de partida nem o de chegada de muitos dos seus filmes (com exceção de *As praias de Agnès*, como veremos melhor adiante), os momentos em que se coloca em cada um deles muitas vezes representam os momentos mais intensos nesses filmes, mesmo que tal inserção signifique apenas um comentário da cineasta. Assim se dá em relação a *Daguerreótipos*, (Daguerréotypes, Alemanha ocidental/França, 1974-1975), quando a cineasta lembra em um breve momento como todos aqueles pequenos armazéns e lojas da Rua Daguerre fazem parte do seu cotidiano, ou também em relação à singularidade de fazer de *Saudações, cubanos!* (Salut les Cubains, Cuba/França, 1963) um filme sobre Cuba a partir da instauração de um movimento que estava em seu olhar junto a fotografias que retira durante uma viagem que faz ao país. Mesmo nos filmes de ficção Varda estará muito presente, talvez por todas as inusitadas situações que permite que apareçam em suas histórias com uma harmonia totalmente particular, como expressa, por exemplo, o corte exato das cartas de tarô que falarão sobre o futuro de Cléo (*Cléo de 5 às 7*, Cléo de 5 a 7, Itália/França, 1961). Todos esses filmes refletem uma cineasta que se faz presente diante de suas imagens ao encontrar com os objetos e coisas que já estão no mundo e elaborar para eles o que seria uma forma para a singularidade do seu olhar.

Assim, apesar do terreno pessoal de Varda sempre ter sido fundamentalmente secundário a sua obra, esta dimensão adquire uma grande e fundamental visibilidade em seu cinema, responsável, inclusive, pelo impacto que muitas dessas cenas assumem em suas obras, muitas vezes discutidas com veemência pelos admiradores da cineasta, mesmo em detrimento das temáticas colocadas em questão pelos filmes⁸³. Isto também

⁸³ Agnès Varda ressaltou este aspecto e possível contradição em sua obra durante um encontro em Fortaleza (Outubro de 2009): a cineasta parecia até mesmo colocar seu incômodo com a ênfase que as

demonstra como a elaboração desta autoinserção sempre foi uma importante questão para a cineasta, porque, sim, ela desejará falar sobre si a partir de questões que não são essencialmente suas e para isso lhe será necessário ir buscar ruas e ambientes – sejam de sua vizinhança, sejam de novas estradas – nos quais possa redescobrir-se e renovar o seu cinema. Varda procura exercitar a possibilidade de um cineasta poder, como acreditava Montaigne, falar a partir de si e para si. Assim, buscará como uma possibilidade estética aquilo que Montaigne fez na literatura e o que Baudelaire fez com a poesia: se inserir em seus filmes também será buscado porque é a si mesma que deseja se voltar, como se quisesse nos contar seu “ponto de vista” sobre uma determinada situação e para isso estabelecesse “fragmentos” ou “intervalos” em suas narrativas que possibilitam sua inscrição. Assim é que o seu processo de autoinscrição adquirirá neste trabalho uma profundidade totalmente particular: quando faz pensar como um filme que não é exatamente um autorretrato de um cineasta pode vir a se tornar um, ou ainda, como é possível construir um cinema pessoal a partir de encontros que não são essencialmente seus. Assim, partirmos de perguntas básicas como “Como Varda estrutura tal discurso de si e quais são as características principais do seu fazer cinematográfico?” ou “Como se tornará sempre tão presente em suas imagens?”.

Varda recorrerá ao ensaio para isso, mas este desejo de se incluir junto ao seu objeto, que nos parece muito expressivo, coloca uma estratégia que se caracteriza por uma intensa vontade de se fazer presente junto a sua temática e construir os espaços possíveis para sua autoinserção, de modo que o filme continue também a ser um filme sobre um determinado objeto. Veremos que tal motivação por fazer de si parte de um outro apresenta traz a força de uma dimensão performática. Sua performance se expressará através de estratégias específicas, como expressa discretamente a segunda câmera sempre presente em seus percursos, diferentemente do cinema de Mekas e Kawase, cujos documentários trazem imagens de um cineasta que necessariamente carrega sua câmera para registrá-las. Varda pensará e improvisará a encenação de si mesma, para criar uma “performance de si”, ou ainda, uma performance de cineasta. Pensaremos sobre tal proposta junto ao contexto de formação de sua imagem e às motivações que o seu cinema traz.

Considerando ainda os outros cineastas analisados neste trabalho, podemos dizer que a obra de Agnès Varda representa uma manifestação cinematográfica das “escritas

peças dão a cenas que ela aparece no filme como o que há de mais fundamental nele, quando na verdade ela também esperava que a questão dos catadores fosse discutida e ressaltada pelos espectadores.

de si” de um modo mais indireto e até mesmo mais nebuloso de ser identificado. Falamos também de um desafio que a forma do ensaio coloca ao seu próprio autor: lidar com a história, com alguma noção de verdade ou legitimidade do seu discurso autorreferente e do encontro deste com o mundo – para retirar daí algum ponto de equilíbrio para a confecção de um olhar pessoal junto à criação da obra. Porque mesmo em uma inserção mais direta de si, como Varda se propõe como temática e ponto de partida em *As praias de Agnès*, ela parece continuar a apostar na forma ensaística para fazer seu autorretrato, agora um ensaio sobre o seu próprio cinema: o seu modo pessoal de olhar para ele. Então, por que não fazer um ensaio sobre os seus próprios filmes e como ela vê que eles podem falar sobre sua vida? Como traz em outros trabalhos, Varda falará sobre si a partir do seu objeto, neste caso, o seu próprio cinema e as memórias que construirá ao mesmo tempo para ele e para si mesma. O que esta nova viagem dirá à cineasta? Suas praias parecem tão relevantes como ela, afinal Varda sempre priorizou o cinema e as imagens ao seu redor às suas intimidades. Neste sentido é que um forte traço “autorreflexivo” demarcará sua obra e apresentará sua especificidade em relação a uma “estética de si”, investindo sempre em universo diferente no qual a diretora se colocará diante do desejo de descobrir e apreender sobre o mundo e sobre si mesma através da criação de um ensaio cinematográfico.

3.2) Ensaio: para dizer “eu” diante de um vasto mundo

Primeira obra: as imagens iniciais de *Os Catadores e eu* (Les Glaneurs et la Glaneuse, França, 2000), trazem, além dos gatos de Varda, várias enciclopédias Larousse, dentre as quais ela escolherá aquela que traz as palavras que começam com G: G, de “glaneur”; em português, um “catador” ou um trabalhador essencialmente rural que tem como uma das ações mais características do seu trabalho o gesto de catar. Logo após as breves definições que destaca para o gesto dos catadores, Varda estará em um museu junto à imagem que enciclopédias universais como a clássica Larousse trazem para ilustrar o tradicional gesto. A imagem é uma pintura de uma camponesa feita pelo francês Jean-François Millet (1814-1875), um dos precursores do realismo nas artes plásticas, conhecido por inaugurar um interesse principalmente por pintar retratos de trabalhadores do campo, criando assim uma representação singular e expressiva da classe trabalhadora de um determinado contexto.

Segunda obra: na introdução de sua autobiografia *Varda par Agnès* (Cahiers du Cinéma, 1994), Varda questiona-se sobre o termo mais apropriado para um texto de apresentação de um livro em que ela mesma comentará sua obra: em francês, “introduction”, “préambule”, “avant-propos”, “avertissement”, “préavis”, “prodome”, “proeme”, “annonce”, “prélude”, “prolégomenes”, “préliminaires”, “prologue”, “préconte”, “préface” ou “bande-annonce”. Varda desenvolve para todos esses termos uma razão menos ou mais apropriada para o uso de cada um deles. Fazendo uso de uma escrita que ressalta sua presença junto a sua atividade – “estou aqui, prestes a escrever minhas primeiras palavras de uma introdução; uma introdução a respeito do meu próprio livro, dos meus próprios filmes, pelas paisagens e personagens que já filmei” (VARDA, 1994:6) – e sem buscar uma resposta sobre qual seria o termo mais adequado para sua autobiografia, Varda nos diz que diante do desafio de introduzir sua própria obra a um leitor, ela decidiu seguir os conselhos do crítico Serge Toubiana: “eu queria fazer um livro lúdico e Toubiana me aconselhou a me lançar às minhas digressões sem sentido preferidas” (idem). Assim, em sua digressão sobre a própria obra, o que mais parece lhe importar é que possa experimentar termos, ideias ou objetos junto ao desafio de fazer uma introdução a sua obra. Logo depois, *Varda par Agnès* traz ainda um abecedário de coisas, pessoas e conceitos que a cineasta considera essenciais a sua vida.

Exemplos como esses demonstram como vastos objetos, seus universos e mundos, como são os saberes de uma enciclopédia ou de um abecedário, serão relevantes para o cinema de Agnès Varda: objetos dotados de um uso clássico e corriqueiro tornam-se símbolos e aberturas para um novo encontro com uma tradição, dotado de sentidos desconhecidos e ilimitados porque se baseiam sobretudo na subjetividade da cineasta e o que esta pode vir a conhecer. Assim como nos depararemos com uma catadora que irá catar imagens, nos encontramos com o abecedário e a enciclopédia-Varda: uma elaboração própria e pessoal que ela encontra para reelaborar uma forma, temática ou signo que possuem um uso e sentido demarcados tais como são usados pela sociedade, mas que a cineasta virá reelaborar a partir da sua inserção junto ao seu objeto, buscando uma forma particular para interagir com ele. A partir de caminhos como esses é que propomos seu cinema como uma formulação estética de natureza ensaística, por Varda se colocar em questionamento junto a formas ou padrões, inclusive quando tratam-se de estereótipos, tipologias ou até mesmos sua configuração como “bens de consumo”. Como faz em *Os catadores e eu* com a própria figura e imagem que teríamos de um catador, Varda desenha para formas

instituídas o recorte de um novo olhar. Assim, um conhecimento “já dado pelo mundo”, e que, neste sentido, poderia ser chamado de “científico”, é questionado a partir do momento que a enciclopédia chamada “mundo” torna-se então uma enciclopédia “Varda”.

Mas se em um primeiro momento um saber enciclopédico, por seu caráter científico, positivista e histórico, estaria contra um saber ensaísta, que procura atribuir novas interpretações e descobrir caminhos para um objeto de modo que seu autor sempre esteja tateando outras “possibilidades” para ele, por outro lado, o ensaísta depende da enciclopédia ou dos longínquos abecedários para que seu saber possa ser construído, porque é diante deles que a elaboração do olhar de sua subjetividade permitirá a escolha de uma face do elemento que lhe interessa, para criar a partir daí uma nova obra; uma obra que seja “especificadamente” sua. Assim, a forma ensaio manifesta parte de sua força porque coloca em destaque um esforço diante de um “infinito mundo”, que só poderia ser feito por um determinado sujeito, aquele que decide se deparar com o universo ao seu redor e retirar dele o “fio narrativo” que deseja. Por isso, é inevitável que o sujeito se destaque neste processo e é mais ou menos assim que introduzimos como Agnès Varda opta pela forma do ensaio em seus filmes: principalmente porque através dela poderá selecionar no “grande vasto mundo” o que interessa a sua vida e ao seu olhar, a partir de questões diante das quais formulará, ainda que nebulosamente, sua posição a respeito do seu objeto, como se a partir deste posicionamento pudesse elaborar também uma visão para si mesma diante dos mundos com os quais se encontra em seu cinema.

Tal aspecto, inclusive, sempre foi um pouco responsável pelo teor político presente em sua obra, política esta que não parece fácil de ser definida porque nem sempre se expressa junto a uma temática política no sentido clássico do termo, mas que pode distinguir-se desde um estranho penteado, como através de um penteado usado para expressar uma identidade coletiva, como são os cabelos dos *Panteras negras* (Black Panthers, França, 1968). Neste sentido é importante lembrar que este novo recorte que traz para formas instituídas, muitas vezes já se dá através de personagens ou situações marginalizadas. Mas o principal a se ressaltar é que no seu cinema cada personagem terá a sua forma particular de reagir a um mesmo fato e daí surge parte da força política de sua obra, assim como a base para um viés ensaístico para suas imagens: a possibilidade criativa de dar forma ao próprio olhar. O ensaio, neste sentido, vira quase uma espécie de um “ceticismo de si”, única cética possível ao sujeito em questão:

selecionar nas infinitas enciclopédias do mundo o que pode lhe interessar e elaborar uma abordagem pessoal para sua seleção, esforços que falam de um sujeito que se coloca disposto a enfrentar a profusão de informações e cientificismo e que deseja, ainda assim e depois de tudo, voltar-se para si mesmo. Deste modo é que o autor do ensaio se faz presente através da ênfase do seu olhar em uma obra, deixando que o seu discurso passe através de si e ao longo do seu processo investigativo diante de um objeto. Varda parece desejar fazer de cada um dos seus objetos uma nova oportunidade para descobrir a si mesma, a partir de um evento que já possui seu lugar no mundo, e para o qual construirá cuidadosamente uma nova narrativa, como para garantir um “eterno novo lugar” para reencontrá-lo.

Esta forma ensaio, que se manifesta por seu teor literário, seja no cinema, seja na literatura, também é buscada justamente por uma ambição de se ressaltar as potências narrativas e de escrita de uma determinada obra. Varda já falava sobre o seu primeiro filme: “vou fazer um filme exatamente como se escreve um livro” (apud BERNARDET, 1994). A frase tem outros fundamentos como veremos aqui (entre eles, a prática e teoria de um “cinema de autor”), mas um narrador que se fará presente e potente torna-se essencial: sua narração não nos trará uma narração qualquer, mas nos falará sobretudo dos seus encontros pelo mundo.

Para o teórico literário Marcio Seligmann-Silva⁸⁴, a forma ensaio é escolhida (conscientemente ou não) por conta de algumas motivações que seriam básicas ao formato. Suas ideias podem ser resumidas em duas vertentes principais: 1) por sua resistência a uma visão positivista do mundo, caracterizada por um conhecimento capaz de definir um objeto; 2) e por sua resistência a uma imagem que poderia ser tomada apenas como um reflexo de um fetiche ou estereótipo relativo a determinado objeto e que poderia, inclusive, ser facilmente transformado em signo e mercadoria pela sociedade. Há ainda uma terceira motivação citada por Seligmann-Silva, não apontada diretamente como um objetivo do ensaísta, mas que o autor se refere como uma espécie de terreno fundamental ao formato, que estaria na base das suas maiores motivações: a intenção do seu artista de poder se expressar com significativa liberdade diante do seu objeto⁸⁵. Ou seja, uma expressividade marcada sobretudo por uma vitalidade e força do seu autor. Também é notável que as outras motivações que Seligmann-Silva aponta para

⁸⁴ Marcio Seligmann-Silva é professor de teoria literária e literatura comparada da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) e publicou *Adorno*, da série Folha Explica (2003).

⁸⁵ Seligmann-Silva expõe tal visão em um artigo (2009) que publica na Folha Online sobre seu livro *Adorno*.

a escolha do formato baseiam-se em uma espécie de poder de resistência que lhe é atrelado, potência esta que o ensaísta sabe que possui, nem que seja de modo intuitivo diante do seu objeto. Parece-nos então que sua escolha seja principalmente considerar isto, mesmo que de modo indireto ou não declarado.

Assim como outros estudiosos interessados em elaborar uma reflexão crítica da forma ensaio, Seligmann-Silva parte de um dos poucos e principais pensadores que efetivamente se dispuseram a pensar o ensaio teoricamente e não apenas de modo crítico: Theodor Adorno (1903-1969). Depois da reflexão que seu mentor Walter Benjamin elabora sobre as potências de uma narrativa (principalmente no famoso artigo *O narrador*, de 1936), Adorno traz uma reflexão sobre os principais aspectos em jogo nesta modalidade narrativa específica denominada “ensaio”⁸⁶. Em *O ensaio como forma*, texto originalmente publicado em 1958 e introdutório dos quatro volumes de *Notas de Literatura*⁸⁷, Adorno reflete sobre as razões que o levaram a optar tanto por um uso da forma ensaio, como por um movimento em torno de sua teoria. O ensaio é a forma essencial para o autor expor seu pensamento tanto porque ele acreditava que através deste modo de expressão poderia extrair uma reformulação que tanto seria estética, como também porque esta “forma estética”⁸⁸ estaria repleta de um rigor definido fundamentalmente pela capacidade expressiva do seu próprio criador. Assim, partimos das ideias de Adorno e defenderíamos que quando a forma do ensaio é escolhida é porque o seu autor deseja unir – ou mesmo não se sente capaz de separar – sua ideia a respeito de determinada temática a uma forma específica a partir da qual tal

⁸⁶ É claro que a abordagem de Adorno trará muitas diferenças em relação à de Benjamin. Adorno é influenciado também por muitos outros autores e contextos, não só alemães (quando escreve este texto Adorno havia retornado de um período que vive em Nova Iorque). Optamos por nos concentrar em Adorno porque ele abordará especificamente a forma ensaio. Adelto Gonçalves lembra que para se compreender melhor o contexto em que Adorno escreve este texto, é preciso considerar que neste momento a crítica literária alemã vivia um tempo de crise, “a ponto de difamar o ensaio como um produto bastardo”. Segundo Gonçalves, a crítica literária alemã havia perdido seus vínculos com a tradição da crítica dialética que, através de pensadores como George Lukács e Walter Benjamin, pensara de maneira instigante a relação entre a arte e a sociedade (GONÇALVES, 2010). Portanto, Adorno busca realizar uma intervenção na crítica literária do seu país e parte do seu pensamento reflete as influências que o pensamento de Benjamin teve sobre ele.

⁸⁷ *Notas de Literatura* foi publicado em quatro volumes – de 1958 a 1974 – que abrangem um total de 30 ensaios. Segundo pesquisadores, esta obra em especial é marcada pela presença de Benjamin no pensamento de Adorno. Além disso, segundo Bruno Pucci, “o termo ‘notas’ indicia a relação da literatura com a música, como composição e, especialmente, no sentido de tentar exprimir o inexprimível; também sugere anotações, referência ao caráter fragmentário e experimental dos textos”. (PUCCI, 2010)

⁸⁸ A ideia do último livro de Adorno (*A teoria estética*, 1969) não deixa de expressar exatamente este ponto: como lembra Seligmann-Silva, Adorno “apresentaria a estética como “a filosofia em si” e não simplesmente um campo de interesse perante à estética ou como aplicação de teoremas ao universo artístico-cultural” (SELIGMANN-SILVA, 2003).

ideia possa ser expressa de modo livre e até mesmo casual⁸⁹. Mais amplamente, a forma ensaio é buscada por Adorno porque junto a ela poderia criar uma nova obra e expressão que fosse própria e original diante de algo que já existisse anteriormente no mundo.

Este olhar que assume algo que já está no mundo e busca compreendê-lo a partir de um impulso e de um movimento intuitivo voltado para si diante do objeto, exige do seu produtor que, diante de uma forma ensaística, será preciso libertar-se do padrão ou do já instituído, tanto para que seja possível criar a própria obra como para que seja possível descobrir-se a partir dela. Assim, se Adorno diz que “não é porque arte e ciência se separaram na história que se há de hipostasiar sua antítese” (1986:172) sua postura em relação a uma opção pelo ensaio coloca em jogo sobretudo uma posição política diante do mundo. Já se nos voltamos a sua afirmação diante do “documentário”, que nasce atrelado ao próprio mundo, queremos dizer ao próprio *real*, a opção pelo ensaio sempre trará algo de provocativo, incentivador e estimulante junto a ele. A própria instauração do termo “documentário”, proposto por Jonh Grierson em 1926 (a partir de uma crítica sobre *Moana*, de Robert Flaherty), aponta para um desejo comum a Grierson e Flaherty, o de expressar a potência que o cinema possui em ser um meio de observação e conhecimento do homem, sejam eles Nanooks ou homens dos grupos polineses como os de *Moana*. Assim, “o documentário” logo passa a representar um canal do qual o homem dispõe para conhecer o mundo e este sentido será assimilado de tal modo a ponto de transformar esse cinema rapidamente em uma denominação, logo um “gênero” e até mesmo um eterno e indefinível formato cinematográfico. Mas quando o artista opta por fazer de sua obra um meio de enfrentar a própria força da realidade e busca elaborar uma arte no qual o conhecimento do mundo esteja profundamente em diálogo com um discurso pessoal poético, artístico em intenção ou gesto – ele também manifesta o porquê de sua escolha para a forma ensaio. Assim como Adorno acreditava no compromisso dos homens colocarem-se a si mesmos o desafio da criação de “novas obras” no sentido que sua originalidade e pertinência estariam atreladas à legitimidade do próprio discurso dos indivíduos, este “novo cineasta” (representado neste momento por Agnès Varda) precisará voltar sua obra para si

⁸⁹ Sobre esta relação entre ideia e forma como usadas no ensaio, Seligmann-Silva esclarece que “para Adorno não existiria a possibilidade de separar, sem mais, o conteúdo da forma de uma obra. Toda tentativa de redução representaria uma traição do original e isso não significa de modo algum que ele reduzisse a obra a uma intencionalidade primária, pura, que seu autor teria passado sem mediação para o texto (...) Adorno seguia certa tradição de pensamento alemã, que via na forma, na apresentação, um momento indissociável do trabalho do conceito e da reflexão” (2003).

mesmo. Sendo que para Adorno, se o homem comum deveria se expressar livremente diante do que já está determinado (seja um conhecimento, um saber ou uma imagem), o artista teria um especial potencial para isso. Assim também é que Adorno torna-se um teórico importante para pensar o ensaio junto a algumas obras artísticas como uma de suas formas mais legítimas de expressão⁹⁰, já que ela apresenta uma potência para dar vida e concretude às virtualidades características às ideias e visões que um sujeito tem em seu vagar pelo mundo, como os filósofos Henri Bergson e Gilles Deleuze refletirão a partir das imagens em diferentes momentos: o primeiro quando o cinema surgiu, em 1896; o segundo quando o cinema passa a ser pensado a partir da noção de moderno – ou seja, a partir também da ideia do autor e de uma noção de realismo que será defendida para este cinema – para se pensar sobre os movimentos insipientes nas “virtualidades” de um sujeito, antes que esses movimentos venham a se tornar, de fato, possíveis de serem realizados (ou “atualizados”, segundo Bergson)⁹¹. Misturando abusivamente as palavras de Adorno com as de Bergson, arriscaríamos dizer que o ensaio é um dos mecanismos a partir do qual a virtualidade de um sujeito pode vir a se expressar no mundo, espécie de “ínfimo” movimento que ganha assim sua materialidade, entre diferentes sujeitos e as obras lá existentes, a partir de um pensamento que se propõe a ser de uma profunda dialética entre este sujeito e seus objetos. Como esta dialética será específica a cada sujeito, Adorno irá sugerir-la como um movimento “negativo” (*A dialética negativa*, 1966), pois é através de um movimento de negatividade (no sentido de sua resistência) que o sujeito criará para si a possibilidade de dizer “não” ao que já está instituído por outrem no mundo e de elaborar um caminho único e singular para si mesmo. Assim também, por exemplo, Varda elaborará o seu olhar para as tradicionais e antigas cariátides de Paris em *As tais cariátides* (*Les dites cariatides*, França, 1984), estátuas que até o momento em que as encontramos em seu filme, pareciam tão adequadas à arquitetura francesa, como se simplesmente fizessem parte dela e da história do país. Mas Varda fornece a elas um olhar e uma vitalidade que antes lhes eram inexistentes, criados a partir do relato de como as vê. Portanto, diante do ensaio, ao já estabelecido, favorece-se o “dar a ver” um olhar novo e original e, se houver fôlego, *sempre* novo e original. Se podemos ser

⁹⁰ Tomamos como base estudos cinematográficos que partem de Adorno para pensar o ensaio no cinema, entre eles a dissertação *O ensaio e as travessias do cinema documentário*, de Marília Rocha, além de alguns textos de Consuelo Lins que serão citados ao longo do capítulo.

⁹¹ Refiro-me aqui principalmente a *Matéria e Memória* (Henri Bergson, 1986) e a *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo* (Gilles Deleuze, 1983 e 1985 respectivamente).

“sempre novos de novo” junto ao ensaio, Adorno e Varda rejeitarão até mesmo definições que poderiam apenas apontar para um procedimento operatório, funcional ou estratégico, do seu pensamento e de sua imagem, já que o ensaio “exige mais que o procedimento por definições” e garante uma “interação dos seus conceitos” num processo que pode se tornar até mesmo atrelado a uma “experiência espiritual”. (ADORNO, 1986:176)

Longe de querermos afirmar uma força política que seria garantida a obras que optam pela estrutura de um ensaio, queremos colocar uma discussão que parece inerente ao formato. Apesar de diferentes diretores de filmes ensaísticos serem destacados pela força política de suas obras – já que elas manifestam a força de um olhar pessoal para um discurso cuja origem está para além de nós, no mundo, e que por isso coloca uma dimensão coletiva que está ali em jogo – é claro que a forma ensaística não será necessariamente política ou talvez esta política não lhe seja suficiente como uma garantia. De modo indireto, como um avesso da discussão, não deixa de ser por esta razão que Jean-Claude Bernardet provocou uma reflexão sobre um uso privilegiado da “entrevista” nos filmes brasileiros das últimas décadas (BERNARDET, 2003)⁹². Se um cineasta pode ser egocêntrico diante do uso que faz da recorrência da entrevista em seus filmes – e portanto, do seu papel nela, como Bernardet discute em seu artigo – isto acontece porque este cineasta faz de sua interferência junto ao outro uma espécie de ferramenta política “básica”, que acredita que é capaz de ser sustentado por si mesma até que alguém grite para o fato de que este artifício não deveria existir, como fez Bernardet. Isso não seria possível ao cinema (para não dizer a nenhuma arte), e a riqueza do texto de Bernardet parte principalmente daí: formular uma argumentação pontual diante de um artifício que já era encarado como uma “natural potência” ao documentário, mas como mostrou Bernardet, também é uma ferramenta cômoda de muitos cineastas (no caso, brasileiros) nos últimos anos.

Como veremos adiante, este cineasta que fará uso de uma entrevista para se manifestar como um personagem fundamental junto ao filme surgirá junto ao chamado documentário moderno, do qual Varda é uma de suas importantes representantes. Bernardet problematiza tal força política indiretamente, diante de uma estratégia de criação que passa a ser usada com recorrência e talvez esvaziamento anos depois – e junto ao cinema brasileiro da passagem do século XX para o XXI – e seu texto se

⁹² Referimo-nos ao texto *A entrevista* in BERNARDET, “Cineastas e imagens do povo” (2003).

dedica a pensar justamente sobre as razões para que esta estratégia tenha se transformado em uma fórmula. No entanto, paralelamente a isso, Bernardet começa a construir uma reflexão e manifestar um profundo interesse por filmes em que a figura do cineasta é problematizada e colocada em risco pelos próprios personagens do filme⁹³. O curioso de se perceber nestes “filmes de busca”⁹⁴ é que muitas vezes este cineasta que volta a câmera para suas experiências pessoais passa a ser alvo e produtor de um novo modismo contemporâneo – talvez uma “nova fórmula” em potência que nem é tão nova assim. Mas algo une o Bernardet que condena a entrevista como modo de exibição do cineasta e o Bernardet que defende quase que sem freios um movimento da autoficção⁹⁵ para o cinema, talvez justamente algo que se refira às potências de um ensaio. Por isso, mesmo que o cineasta não consiga construir uma obra representativa, um posicionamento político parece inerente como motivação deste filme-ensaio, pois ele expressará uma busca por construir um espaço para que o cineasta diga “eu” com imagens. Assim, se o principal interesse por esta forma vem tanto da liberdade que ela possibilita junto ao objeto em questão, como também de um desejo por uma manifestação “vital de si” (que Adorno aproxima inclusive de uma “experiência espiritual” que o ensaio seria capaz de fornecer ao seu autor, como apontamos anteriormente), lidar tanto com os limites como com os alcances desta liberdade será um dos principais desafios que esta forma colocará aos seus criadores. Uma obra que apesar de expressar a singularidade do seu autor, terá que lidar também com a imprevisibilidade do efeito político que está ali em jogo, assim como com a que o próprio “eu” coloca para a formulação da obra, já que a natureza negativa de sua dialética vem também de um questionamento que o próprio realizador se faz, não só diante do mundo, mas diante de sua própria criação, como a introdução citada da autobiografia de Varda sinaliza sutilmente: Varda não conseguirá escolher um termo que lhe seja mais apropriado para realizar a introdução desta autobiografia que se propõe a ser também uma introdução sobre o seu cinema e, assim, fará da própria impossibilidade desta escolha o caminho para a criação daquilo que chama com uma incerteza certa de um “sinônimo de uma introdução”(1994:6).⁹⁶

⁹³ Para um melhor desenvolvimento desta ideia, ver artigo de Consuelo Lins sobre Bernardet (*Bernardet e seus espectros*, 2010).

⁹⁴ Cf. *Documentários de busca* (BERNARDET, 2005).

⁹⁵ Falamos aqui em “autoficção” porque é o termo que Bernardet opta para tratar do seu interesse pelos filmes autorreferentes.

⁹⁶ Como Varda chama sua introdução em *Varda par Agnès*, no original, *Synonyme d' introduction*.

Assim, no filme ensaio tudo parece bastante imprevisível, seja o alcance político desejado, seja o espaço do próprio “eu” ou até mesmo o diálogo entre tais instâncias. Se talvez o maior desejo do ensaísta seja o de estabelecer para si mesmo um espaço para criar seus discursos sobre o mundo, um dos seus grandes desafios virá da outra face deste mesmo movimento: lidar com o próprio efeito de liberdade provocado pelo seu olhar. Uma relação entre dois filmes de Varda nos ajuda a esclarecer esses desafios para o ensaio como modo de escritura de si no cinema: *Os catadores e eu* e *Os Catadores e Eu... Dois anos depois* (*Les Glaneurs et la Glaneuse... Deux Ans Après*, 2002). Diante do grande sucesso do primeiro, Varda decide ir em busca de algumas pessoas que escreveram cartas para ela por conta do filme, assim como retorna aos seus catadores dois anos depois, tanto para investigar “como andam” seus personagens, como para tentar compreender melhor porque seu filme anterior provocou tanta comoção. Quando dirige-se a Alain Fonteneau – que, além de catador de alimentos nos lixos de Paris, também ensina a analfabetos noções básicas de educação e conhecimento – as palavras do professor colocam uma questão que se refere ao filme, mas que também poderia ser direcionada para a forma ensaio como um todo, ainda mais quando esta é praticada em meio à arte cinematográfica. Fonteneau questiona qual é o espaço do realizador em meio aos mundos nos quais se aventura e como construir um discurso pessoal e singular sobre uma determinada situação que não pertence a ele. Indagado pela diretora sobre o que achou do filme, o professor afirma que apesar de bem feito, não gosta da presença de Varda no filme. Afirma algo como “acho que o seu autorretrato não é bem-feito”, ou melhor, se corrige: “na verdade, sua participação é desnecessária”.

Não é a catadora de imagens que incomoda o personagem, mas Varda se colocar deliberadamente como uma catadora no mundo, “assim como” os seus personagens. Esta indagação coloca um movimento que também é uma consequência do formato, pergunta com a qual o ensaísta precisará lidar em alguma medida ao longo da formulação do seu trabalho: como trabalhar os limites que se configuram entre o artista e sua obra, entre a obra e o mundo, já que o autor e o objeto em questão possuem uma relação que não deseja instaurar uma hierarquia entre eles ou mesmo um espaço diferenciado entre o autor e seu objeto? Além de ser exceção diante de nós, cinéfilos, que tanto valorizamos cada inserção de Varda em seus filmes, independente da temática discutida neles, Fonteneau é um personagem fundamental para Agnès Varda tanto porque ele é uma espécie de prova de que outros modos de vida são possíveis fora

daqueles estabelecidos pelos padrões de uma sociedade⁹⁷, mas principalmente porque sua crítica coloca uma questão com a qual Varda provavelmente se deparou como fundamental na formulação de suas obras, questão esta que os ensaístas precisam lidar constantemente: a relação da obra, do sujeito e do mundo e o limite (mesmo enquanto ausência ou tensão) que pode ser estabelecido entre eles. No caso específico de *Dois anos depois*, Fonteneau coloca um ponto que não deixa de ser inevitável e insolúvel para a cineasta, mas que ao mesmo tempo é fundamental para o movimento do seu cinema. Porque talvez fale de consequências de uma escolha da sua forma, já que Varda fala do mundo através de ensaios e também porque esta é a sua maneira de falar sobre si.

Voltando a Adorno, uma indagação sua sobre o ensaio traz a questão à luz da teoria: quando diferencia aquele que interpreta – “ao invés de simplesmente aceitar e classificar” mesmo que seja “rotulado como aquele que, impotente, com mal orientada inteligência, entrega-se a finuras, implicando onde nada há para explicar” (apud SELIGMANN-SILVA, 2003) – daquele que “sucumbe à pressão de simplesmente pensar o que já se encontrava pensado (...) e não faz nada mais que seguir a máxima segundo a qual ‘compreender não passa, então, de extrair aquilo que o autor teria desejado dizer ou, quando muito, as emoções psicológicas individuais que o fenômeno indicia’” (idem) é para sublinhar as potências do ensaio, a partir de uma evidência do primeiro modo como meio para elaborar um pensamento, como de certa maneira o professor do filme de Varda faz, independentemente, com o filme tão elogiado e premiado da cineasta. Adorno parece indicar aí como o ensaio possibilita uma liberdade que se direciona tanto ao autor da obra como ao seu leitor, que aqui se transforma neste espectador ou personagem diante dos quais a própria cineasta, talvez, espera ser questionada. Fonteneau possivelmente disse a Varda algo que ela esperava há muito ouvir de um espectador (e, claro, ela não deixou de criar tal possibilidade a partir de um personagem). Neste sentido, poderíamos sugerir que o ensaio enfatiza a condição de que estamos diante de uma obra que deve ser questionada e pensada a partir do gesto que lhe for mais originário. Adorno nos faz pensar também sobre os limites entre o próprio

⁹⁷ Sobre este personagem, Bernardet diz que “a simpatia de Agnès Varda pelo vegetariano que dá aulas de alfabetização a imigrantes é evidente (...) ela qualifica o encontro com este homem como uma das emoções mais fortes da filmagem”. Bernardet lembra que o professor, um homem culto, ao mesmo tempo rejeita a sociedade estabelecida, à margem do qual se coloca, “e nesta marginalidade, estabelece relações sociais e individuais que propõem outros modos de vida (...) Este parece ser um ideal da realizadora”. (2006:26)

artista e a sua obra; além disso, sua reflexão sobre o ensaio fornece uma abertura para a constituição de um espaço para o que pode ser dito e criado a partir de diferentes signos que não só já estão no mundo, mas também nas próprias obras artísticas que buscam dar alguma resposta a ele. Paralelamente, quando Varda traz a opinião de um personagem sobre suas autoinserções, isso coloca, principalmente, uma provocação que a cineasta quer direcionar tanto a si mesma como aos seus espectadores, a partir de um movimento muito pessoal que ela instaura em seus filmes, já que sempre ficamos tão arrebatados com suas aparições neles. Não à toa Bernardet lembra que Varda cita Fonteneau como uma das emoções mais fortes de sua filmagem (ver nota de rodapé anterior), justamente aquele personagem que, dois anos depois de seu documentário que possivelmente é o de maior sucesso, a provocaria quanto ao seu modo de criar imagens. Provocação que em si mesma não tem uma resposta ou solução, como é a natureza do próprio ensaio, e está ali principalmente para fazer pensar e questionar a própria forma, e esta parece a principal função da cena no filme. A pergunta é inevitável e sem saída porque coloca em jogo a forma que Varda opta para os seus filmes, um movimento fundamental para ela e para todo o seu trabalho. Mas, se há liberdade diante da interpretação da obra de um artista, por outro lado sempre haverá também alguma possível liberdade para uma verdade que o espectador ou um personagem diz à cineasta. Portanto, quando se fala sobre o espaço que há entre uma obra e o seu artista nos ensaios, tanto a resposta como a pergunta possuem frágeis limites e podem ser colocadas por ambos os lados, até mesmo infinitamente se isso for desejado. Foi essa espécie de infinitude ou circularidade deste processo presente na constituição de narrativas que dialogam com um discurso da memória e outros autorreferentes que o pensador Paul Ricouer dedicou-se a pensar em grande parte do seu trabalho, a partir de obras que se baseiam em uma relação perene entre o seu autor, o mundo e o “retorno da obra ao mundo”, definindo tal relação pelo princípio de uma “terceira mimese”⁹⁸ que seria decisiva a alguns trabalhos que afirmam a impossibilidade de representação, mas sim a necessidade de se expressar.

⁹⁸ Paul Ricouer desenvolve o conceito da terceira mimese em *Tempo e narrativa*. Fazendo uma alusão ao embate que Aristóteles teria com Platão, Ricouer defenderá a idéia da terceira mimese a partir de uma diferenciação da mimese I – representada pelo mundo – e da mimese II – representada pela obra ou por sua narrativa. Para Ricouer, tais representações não serão suficientes para um estudo em torno da constituição das narrativas que dialogam com um discurso da memória ou outros discursos autorreferentes. Ricouer percebe que um estudo dessas narrativas precisa considerar o retorno da própria narrativa ao mundo, ou seja, o leitor (ou o receptor) e a sua relação com o texto e o quanto eles constroem junto a uma obra. Portanto, para a terceira mimese, o essencial será o que cada sujeito fará com cada uma dessas instâncias que lhe são anteriores (o mundo, a obra), sendo uma tradução dessa simultaneidade que há entre textos e vida e, conseqüentemente, uma negação de uma separação possível entre mundo, obra e o leitor.

Diante do desafio de falar sobre si a partir do outro, ainda que este outro seja feito de filmes como acontece em *As praias de Agnès*, um retorno a si mesma será essencial à cineasta, sua medida para distinguir que tipos de limites e desafios existirão em suas obras. Perante seus ensaios, resta a Varda perguntar, indagar, hesitar e rir de suas próprias errâncias, construindo a partir daí outros caminhos para si. Esta entrega do sujeito ao objeto faz com que os limites entre eles muitas vezes tornem-se indeterminados, o que não deixa de ser, justamente, uma garantia de que antes de qualquer certeza ou clareza diante de um processo, é preciso garantir o espaço para sua indagação. Falamos da defesa da fragmentação de um olhar que se fundamentará a partir de uma constatação (sempre) possível de se gerar dali um novo olhar, como para assumir que “é impossível saber acima de qualquer dúvida” (MUSSE, 2009)⁹⁹. O ensaio coloca esta “fidelidade à dúvida” ao seu autor, permitindo que o sujeito retorne ao objeto junto a própria desconfiança e questionamento que tem junto a ele, de modo que esta abertura seja constante – como se pudesse ser “eterna”, renovada – e possa fazer coexistir uma profunda entrega ao objeto e ao mesmo tempo este retorno a si mesmo. Varda, por sua vez, se forma das coisas que vai catando pelo mundo e por seus filmes e é a partir dos vestígios que lá estão que a cineasta vai dando forma ao espaço que confeccionará para o seu olhar, como se reservasse a si a possibilidade de sempre fazer uma nova indagação (ou atribuição de valores) aos seus objetos.

Assim, a natureza do objeto será identificada como transitória e efêmera, mesmo que as estratégias sejam planejadas. Este planejamento não passa de um mero jogo para o autor do ensaio que, como Varda, parece sempre disposta a incluir em cada um dos seus filmes o acaso de um modo atento ao seu olhar, como se desta atenção o acaso pudesse se originar como potência. A partir daí recria atalhos em suas narrativas que fortaleçam esta fidelidade que a forma ensaio coloca a si mesma. Por uma razão semelhante, o teórico Ricardo Musse faz uma contraposição de Adorno a Platão, o grande filósofo das ideias: para poder valorizar o que o efêmero e o transitório podem fornecer a este sujeito que procurará criar formas de resistência à elaboração de um discurso de poder e para que possa se entregar às narrativas dos fragmentos de um “eu” que deseja ser singular:

⁹⁹ Ricardo Musse desenvolve tal pensamento relativo ao movimento de dúvida presente no ensaio também a partir de Adorno, no artigo *Verdade e história, segundo Adorno* (2009).

Adorno, ao contrário de Platão (para quem o mundo das ideias é imutável), entroniza o efêmero e o transitório. Contra Descartes e as regras expostas nos *Discours de la Méthode*, o ideal não é para ele o saber "claro e distinto", mas sim a fidelidade à dúvida e à resistência dos objetos ao saber. Contra os grandes sistemas da filosofia e o desejo de construir dedutivamente um todo sem lacunas, ele prega um antissistema, calcado no trabalho de imagens com suas rupturas e descontinuidades: como num mosaico, a totalidade deve brilhar, num lampejo, apenas com base na visão dos fragmentos. Essa é a única fidelidade possível ao "todo". (MUSSE, 2009)

Assim a força do acaso se manifestará na obra de Varda, inclusive, a partir de inesperadas associações: não porque faça dele a maior característica ou base de sua criação, mas porque sua atenção para o acaso em meio a sua estratégia ensaística coloca uma fidelidade constante a um questionamento pessoal diante das imagens e da vida. Eles revelam a necessidade da atenção para que o acaso possa surgir como potência de criação em meio a um terreno do que poderia ser apenas um “eu” em seu lugar ou tradição.

Henri Bèrgson pensaria neste reino de possibilidades que há diante da dúvida e da hesitação no nível das percepções do sujeito a partir de um espaço de liberdade que ele pode conquistar junto a um “perpétuo olhar”¹⁰⁰, daquele que se coloca em uma percepção atenta diante das imagens com as quais se encontra no mundo (*Matéria e Memória*, 1896). No caso da arte, podemos falar que o ensaio coloca uma hesitação que faz parte da obra também para possibilitar a este artista assumir um espaço mais amplo e de maior liberdade para si diante do seu objeto, ainda que se apresente a ele “toda” a memória e história presente, toda a informação sobre o objeto, enfim, todas “as enciclopédias universais” com as quais Varda inicia *Os catadores e eu*. No entanto, a cineasta precisará selecionar uma só enciclopédia: o ensaio tanto possibilita que se tenha disponível junto a ele todo um amplo universo, quanto exige de seu autor (e de seus espectadores ou leitores, como Bernardet conclui sutilmente seu ensaio sobre a cineasta¹⁰¹) um posicionamento diante do objeto. Por isso é que para Adorno, o ensaio acaba por fortalecer o sujeito. Como também ressalta Musse:

Entretanto, para perceber a constelação na qual a “coisa” se encontra, para decifrar a história que o singular carrega em si como resultado de um

¹⁰⁰ Utilizamos aqui a base da expressão que nomeará a principal mostra que ocorreu no Brasil sobre Agnès Varda, chamada “O movimento perpétuo do olhar”, que ocorreu nos CCBB’s de São Paulo e Brasília, e no Odeon no Rio de Janeiro, em 2006. A mostra foi acompanhada da publicação de um catálogo homônimo que nos serve aqui como uma das principais bases de publicação de textos sobre a cineasta.

¹⁰¹ Referimo-nos a *Catadores e eu*, ensaio de Bernardet sobre o filme homônimo, publicado no catálogo da mostra citada anteriormente.

desdobramento, para conhecer o processo nele acumulado, o pensamento não pode prescindir de um sujeito fortalecido. Somente esse encontra-se habilitado – na medida em que concentra a espontaneidade e a concentração necessárias – a desenrolar a história sedimentada no objeto, pois somente pela experiência espiritual pode-se apreender a universalidade imanente do singular como objetiva. (MUSSE, 2009)

Assim, o ensaio nos apresenta um indivíduo (ou cineasta) que quer se fortalecer como sujeito, como um processo de subjetivação, para dar um lugar para que esta subjetividade possa existir justamente em meio ao mundo. E que ela também fale, talvez, de um espectador que espera uma espécie de fortalecimento “da alma” junto a este cineasta, como Adorno e Musse radicalizam ao pensar essa forma como uma “experiência espiritual”. Talvez seja este um dos principais fundamentos para que diversos teóricos das imagens recorram às ideias de Adorno hoje com a finalidade de pensar sobre a estética do ensaio, pois seu pensamento coloca, justamente, o desafio de pensar tal forma o tempo todo “para além dela”, a partir de uma motivação atrelada a uma necessidade tão profunda em relação a esta forma que as motivações deste cineasta não poderão ser exatamente nomeadas, pois é como se elas existissem em segredo, em mistério, em profundidade. Como vimos, um *encontro* cuja forma não poderá ser separada ou distinguida de seu conteúdo, já que apresenta um sujeito que, ao se entregar ao seu objeto, como lembrou o principal mentor de Adorno, Walter Benjamin, deseja se sobretudo se conhecer neste processo.

3.3) O contexto dos ensaios de Varda

A noção de “cinema moderno” trouxe novas faces aos novos cinemas que surgiam na década de 1950 na França e ao redor de todo o mundo. As referências para se pensar hoje o que caracterizaria as mudanças pelas quais o cinema passou neste momento são muitas, ainda mais se tomamos as reflexões posteriores a este momento, em que o cinema passa a ser visto e discutido de outra forma por toda a sociedade. É neste período que surgem muitas publicações¹⁰² que apostarão em uma relação mais orgânica e crítica com a “sétima arte”, em um ambiente marcado por uma nova relação que os homens terão com o cinema, que passa a fazer parte mais efetivamente do seu cotidiano. Assim, quando o cinema ganha sua própria casa e seu próprio endereço, o

¹⁰² De modo geral, pode-se dizer que até este momento muitas das revistas de cinema dedicavam-se principalmente a suas celebridades e diretores mais renomados, além de elaborarem algumas visões desenvolvidas sobretudo para agregar valor ao cinema – que poderia ser histórico ou do saber – mas não exatamente uma visão crítica em relação ao cinema e aos cineastas.

relacionamento que os indivíduos tem com ele também se transformará: as cinematecas, para além das salas de cinema, viriam inaugurar um período de um envolvimento mais cotidiano e íntimo com a sétima arte, entre outros ambientes em que o fundamental seria discutir o cinema e os filmes, e não apenas vê-los ou “experimentá-los”¹⁰³, o que proporcionaria o surgimento de um meio de discussões que transformarão profundamente o seu papel tanto na vida dos diretores como na vida dos espectadores. Desta maneira, a ideia de cinefilia começava a delinear-se como uma proposta de uma “filosofia de vida” do homem (seja o cineasta, seja o espectador). A Cinemateca Francesa e os diversos cineclubes que surgem simbolizam este espírito do momento. Assim, diferentes “homens comuns” puderam encontrar “espaços legítimos” para seus gostos cinematográficos, assim como entraram em contato com uma sensação de que talvez fosse possível fazer cinema de muitas e muitas formas, como se cada filme, cada cineasta e cada estilo refletissem também que, talvez um dia, pudessem existir tantos cinemas como sujeitos, ou então, tantos cinemas quanto cineastas. O cinema passava a ser pensado como “cinema de autor”.

No que se refere às motivações teóricas presentes em trabalhos que dedicam-se a analisar as mudanças que este período trouxe ao cinema, alguns estudos apontam para transformações essenciais que trariam à tona o uso de uma outra “linguagem”, baseada em novos pressupostos. Exemplo disso é o trabalho de Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico* (1977), no qual o autor elabora, “privilegiado” por uma distância temporal que obras e as teorias podem proporcionar, a caracterização de uma linguagem cinematográfica que deixaria de estar baseada em uma “decupagem clássica”. Estamos diante de uma estratégia de análise de linguagem que será importante ressaltar em alguns momentos. No entanto, para além de todas as análises posteriores do que poderia representar um momento “moderno” do cinema nestes anos 1950, parece fundamental que junto a este indefinido “retorno a si mesmo” que investigamos aqui nos voltemos para as motivações presentes na base desses cinemas novos. Assim, para investigarmos tais instâncias motivadoras é necessário olhar para este cineasta que buscará inserir-se na imagem tangencialmente a partir de ideias defendidas nesta circunstância. Em

¹⁰³ Faço uso aqui da noção de “experiência” influenciada pelo sentido mais abrangente que a expressão assume na abordagem de Ismail Xavier em *A experiência do cinema*. Neste livro Xavier recupera textos de diversos cineastas e alguns teóricos – principalmente em relação ao período do primeiro século de vida do cinema – sobre o efeito de experiência que eles esperam causar com suas obras e seus ideais para a experiência cinematográfica. Apesar de considerar propostas que chegam até à década de 1970, é notável que a noção de experiência que a abordagem de Xavier assume é em um sentido mais abrangente e tradicional, já que faz uso de uma mesma expressão para tantas diferentes propostas, o que acaba por remeter a um entendimento mais tradicional da ideia de experiência.

relação a elas, Varda dará suas respostas a um movimento de inserção da figura do cineasta no filme, como começa a ser praticado por um amplo número de realizadores, em meio a uma reflexão cinematográfica sobre um gesto que tomará corpo através de diferentes estratégias. Mas seria possível apontar para um ideal mais ou menos comum a estes cineastas, para suas reivindicações e posturas diante da imagem?

Para responder a este questionamento, é importante buscar uma reflexão a partir de teorias e reivindicações feitas no “calor do momento” por esse enérgico grupo. O nome mais importante da teoria e crítica cinematográfica neste sentido certamente é o de André Bazin (1918-1958), que passou a defender um novo ideal de cinema reforçado por sua referência e potência de realidade¹⁰⁴. Bazin se encanta com um cinema muito diferente de tudo que já havia visto, que chega a ele de um país não muito distante do seu – a vizinha Itália. Depois de conhecer o cinema de Roberto Rossellini, Bazin se depara com a impossibilidade de se continuar a retratar o mundo da mesma maneira. Rossellini consegue reagir aos efeitos e circunstâncias que seu país vivia em meio a Segunda Guerra Mundial, retirando daquela realidade hostil imagens que traziam uma profunda revolução de valores e da linguagem cinematográfica e que mostravam como o cinema poderia optar por voltar-se à própria realidade que se mostrava diante do seu realizador e, talvez, transformá-la (na imagem, não necessariamente na vida). Desta forma, seus personagens e narrativas poderiam explorar ainda mais esta potência, revelando um tempo e imagens de relações humanas em meio às suas realidades, por mais difíceis que fossem. A partir daí, incapaz de continuar a representar o mundo “entre as quatro paredes” de um estúdio – e visando a uma relação de representação para com ele – Bazin representa o princípio de uma reivindicação que muitos cineastas fariam neste momento para o seu cinema: criar uma nova estética para eles, a partir do que definiria como uma “ontologia da imagem cinematográfica”, por conta de uma potência de “realidade” que o cinema possuiria em sua natureza fotográfica, uma potência que identifica como sua base “natural” de realidade (e daí que esta potência seja capaz de adquirir inclusive uma dimensão “espiritual”). Uma imagem fotográfica em movimento, por sua vez, potencializaria ainda mais o realismo presente em uma imagem fotográfica fixa, dando a ver uma realidade que o próprio mundo não possibilitaria. Foi mais ou menos isso que o cinema de Rossellini mostrou a Bazin: que

¹⁰⁴ Bazin escreve diversos artigos sobre este novo realismo que defende para o cinema, como por exemplo *Ontologia da imagem fotográfica* e *O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação*. In *O cinema: ensaios* (BAZIN, 1991).

os filmes poderiam tornar visíveis uma beleza e uma realidade que o próprio mundo não possibilitaria. E se Rossellini mostrava isso nos escombros e vestígios de uma Itália destruída, a França de Bazin e Varda buscará o seu próprio caminho para fazê-lo.

As reflexões de André Bazin são bastante representativas de uma motivação essencial para a base das reivindicações por um novo cinema francês e por um novo lugar tanto para a produção cinematográfica, como para o papel que o cineasta ocupará neste momento, tanto politicamente, quanto como um personagem dos seus próprios filmes. Isto apesar das diferenças de ideais que existiriam entre Bazin e os futuros cineastas que até então dividiam com ele um profundo interesse pela reflexão e crítica cinematográficas e por um “cinema de autor” (que até então eles denominavam de uma “política”). Mas, apesar de todas as divergências, talvez Bazin fosse um pouco para todos aqueles críticos e futuros cineastas, o que foi mais diretamente para François Truffaut: um “mestre” da vida e do cinema, um pensador com o qual eles debateriam seus ideais e a própria validade de um posicionamento em relação ao cinema e à vida, e principalmente de um cinema feito junto à vida. Independente da crença e das divergências dos poderes e forças de uma imagem, o pensamento de Bazin resumirá muito do cinema que será feito na França (e no mundo) a partir daí, pois ele coloca em jogo uma pergunta fundamental à sétima arte: até onde crer em uma imagem?¹⁰⁵ Bazin talvez seja o teórico cinematográfico que mais acreditou nela (e para ele a resposta talvez não tivesse limites), mas além de sua (criticada) crença sem limites, ele coloca uma pergunta essencial para que a imagem possa se voltar para sua própria realidade. Pelas ironias do destino, Bazin não chegaria a conhecer os principais filmes que os seus companheiros da Cahiers du Cinéma fariam a partir das propostas para um novo cinema francês, inaugurado pela tríade de filmes apresentados no Festival de Cannes de 1959: *Acossado*¹⁰⁶, *Hiroshima meu Amor*¹⁰⁷, *Os incompreendidos*¹⁰⁸, que inauguraria a Nouvelle Vague como um movimento cinematográfico¹⁰⁹. Mas se Bazin não viria exatamente a conhecer a “Nouvelle Vague” como movimento instituído (talvez principalmente como um movimento crítico)¹¹⁰, ele pode conhecer alguns dos primeiros cineastas franceses que se aventuraram pelas ruas e cotidianos do país.

¹⁰⁵ Jean-Louis Comolli revê essa questão e seus limites contemporâneos em *Ver e poder* (2008).

¹⁰⁶ (À Bout de Souffle, Jean Luc Godard, França, 1959).

¹⁰⁷ (Hiroshima Mon Amour, Alain Resnais, França, 1959).

¹⁰⁸ (Les 400 Coups, François Truffaut, França, 1959).

¹⁰⁹ Para uma abordagem sobre os limites de uma inauguração e duração do movimento, ver texto de Luís Miguel Oliveira em *Nouvelle Vague*.

¹¹⁰ André Bazin falece em novembro de 1958 e o início do movimento é conhecido como de 1959.

Entre esses, Bazin conhece o primeiro filme de Agnès Varda¹¹¹. Em 1956, Bazin escreveu sobre o longa *La pointe courte* (1954):

essa total liberdade de estilo que nos dá a sensação, tão rara no cinema, de nos encontrarmos face a uma obra que não considera nada além da vontade do seu autor, sem nenhuma concessão. Uma obra de inspiração tão livre quanto o romance que Agnès Varda poderia ter escrito sobre o mesmo assunto. (BAZIN in *Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar*: 77)

Varda: uma cineasta que, apesar de não ser tradicionalmente do chamado “núcleo duro”¹¹² da Nouvelle Vague, colocará em jogo aspectos representativos que serão explorados neste momento por outros cineastas, entre estes aspectos, um cinema que começa a ser pensado como um cinema de autor através da evidência da figura do diretor em meio ao filme.

Além do cinema de Varda apontar para pontos essenciais para o cinema deste momento, ele permite que o nosso olhar para as “estéticas de si” seja buscado aqui de um modo significativo e singular, já que sua obra encontra-se em um intervalo entre a noção de um “cinema clássico” e de um “cinema moderno”. Para o crítico e pesquisador Ruy Gardnier, Varda encontra-se em um lugar um tanto indefinido, como introduz em sua abordagem sobre a cineasta colocando um ponto fundamental sobre esta questão: “A principal sensação que temos quando vemos os filmes de Agnès Varda é difícil de definir. Difícil sobretudo porque em diversos momentos o trabalho de mise-en-scène não foge muito das armações mais convencionais, e ainda assim a nossa percepção é de um tipo de trabalho cinematográfico inteiramente diferente do que estamos acostumados” (2006:12); logo depois, Gardnier desenvolve sua visão sobre a cineasta no seguinte sentido: “uma certa ternura, uma dramaturgia do afeto, uma certa proximidade com o universo apresentado que é muito diversa da objetividade onipotente e onipresente das narrativas dos filmes que se alinham meio frouxamente no

¹¹¹ Até o mês da morte de André Bazin, Agnès Varda havia feito seus três primeiros filmes (*La pointe courte*; *Oh, estações! Oh, castelos!*; e *A Ópera-Mouffe*) entre os quais o único que conseguimos confirmar que Bazin conheceu foi o primeiro, sobre o qual escreveu uma crítica muito entusiasmada no jornal *Le Parisien Libéré* (um trecho desta crítica foi traduzida para o catálogo *Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar*). Sobre *Oh estações! Oh, castelos!* não encontramos registros sobre Bazin ter conhecido o filme, apesar de haver alguma possibilidade, já que François Truffaut escreveu uma pequena crítica (muito elogiosa) sobre o filme na *Cahiers du Cinéma*, em 1958 (um pouco antes da morte de Bazin).

¹¹² Formado sobretudo pelos cinco principais críticos da revista *Cahiers du Cinéma*: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette.

que se costuma chamar de ‘cinema clássico narrativo’”(idem). Já Bernard Bastide¹¹³ afirma que Varda “navega entre narrativa clássica e patchwork” (2006:10), expressando como a armação dos seus filmes não deixa de ser clássica por um lado, mas por outro, apostam em uma estratégia inteiramente diferente do sentido do clássico-narrativo (e Gardnier faz esta afirmação sem reduzir, como é muito comum, o sentido do “clássico narrativo”). Tais declarações não só apontam para as divergências que podem haver entre alguns espectadores sobre a obra da diretora, mas o mais importante é termos a oportunidade de discutir a evidência que o papel da cineasta ganha neste momento a partir de uma obra que se localiza em uma indefinida fronteira entre o que seria um cinema “clássico” e um “moderno”. Clássico e moderno. Portanto, diante desta “narrativa de si”, uma pergunta parece pungente: como inserir-se no filme assim, em um caminho repleto de relações diegéticas, onde as relações internas ao quadro e ao filme são internas ao mundo representado? Diferentemente de Mekas que, no mesmo momento, propõe um cinema envolto por uma imagem que quer “ser de si” ao mesmo tempo que busca ser um índice abstrato do mundo ao redor do cineasta, o cinema de Varda expressará o desejo de fazer um “cinema de si” a partir de uma outra indagação diante da imagem: será preciso fazer agora, por vezes ficções, por vezes documentários, que expressem um teor pessoal que possa se constituir na própria diegese de uma imagem. Como isto instaurará uma construção de uma narrativa de si em sua obra, desde seus filmes de ficção?

O personagem, a realidade, o sujeito. Primeiramente, através de uma tendência de uma relação entre eles que, apesar de baseada em uma diegese, tentará fugir o tempo todo dela e colocar-se em uma região de tensão na imagem: um sujeito que se expressará em suas indagações diante de sua realidade e, por outro lado, buscará escapar da própria imagem formulada. Já era assim em seu primeiro filme, *La pointe courte*, inspirado em *Palmeiras Selvagens* (The Wild Palms, 1939), de William Faulkner. Depois de ler o livro e decidir que faria um filme a partir dele, Varda ambiciona desenvolver um romance entre um casal e, paralelamente, mostrar o cotidiano do vilarejo de pescadores onde este casal vive¹¹⁴. Através deste paralelismo da narrativa,

¹¹³ Bernard Bastide é responsável por um dos principais estudos sobre a obra de Varda. Jornalista, pesquisador e professor, fez doutorado sobre *Cléo de 5 as 7* e é também responsável pela organização da filmografia que acompanha a autobiografia da cineasta (*Varda par Agnès*, 1994, Cahiers du Cinéma).

¹¹⁴ Sobre a criação deste paralelismo da narrativa, Varda diz: “Eu tinha uma ideia bem precisa em *La pointe courte*: propor dois temas, não contraditórios, mas que, colocados lado a lado, acabariam por anular-se mutuamente. Teríamos assim, de um lado, um casal em crise, e de outro, um vilarejo que tentaria resolver de maneira coletiva certos problemas cotidianos. (...) Sempre achei que havia uma

buscará unir uma realidade que tanto pertencia a ela, como ao casal de protagonistas e aos personagens paralelos da narrativa – representados pelos pescadores, tão evidentes quanto os protagonistas. Buscar “uma realidade” que lhes fosse comum é um primeiro passo para a formulação deste cinema pessoal; para isso Varda se dedicará aos devaneios dos seus personagens, uma exposição dos seus corpos e a uma volta a sua própria realidade – isto será essencial para sua “estética de si”, através da construção de um espaço narrativo cujas elaborações estéticas partam do desafio de fazer uma história que tanto possa ser pessoal, como possa estar associada a um espaço de coletividade representado pelo próprio cotidiano do filme, exposto em seu realismo.

Alguns anos depois, o filósofo Gilles Deleuze olharia para este interesse a partir de uma nova relação que este cineasta moderno terá diante do seu personagem. Uma das divisões que Deleuze fornecerá para sua forma de denominar este cinema que nós aqui chamamos de moderno (e que não deixa de ser representando por sua caracterização da Imagem-Tempo) será basear sua filosofia para essas imagens a partir de dois lemas que, justamente, voltam-se a um sujeito que passa a ter uma outra evidência na narrativa e que dirá, então, “dê-me um corpo” e “dê-me um cérebro”¹¹⁵. A Nouvelle Vague e o cinema francês como um todo fazem de si mesmos uma formulação estética que parte das próprias crises e indagações de um personagem junto a sua vida. Assim, é principalmente a partir dos cineastas franceses do movimento e daqueles que Deleuze localiza na “Pós-Nouvelle Vague” que ele baseará estes dois olhares para Imagem-Tempo, classificando o cinema dos corpos como um “cinema de atitudes e posturas” e o cinema do pensamento como uma dimensão intelectual que o cineasta pode desenvolver junto ao seu personagem, expressa principalmente por um trabalho em relação à memória (como veremos, por exemplo, no cinema de Alain Resnais), a partir de um personagem que se confrontará com sua própria história através de um encontro com suas lembranças. Esses lemas que Deleuze identifica principalmente no chamado “cinema de ficção” parecem significativos para a formulação e introdução mais efetiva de uma “estética de si” característica a este momento. Deleuze identificará como alguns cineastas irão em busca desses lemas para criar suas imagens, em um sentido que acabará constituindo uma outra subjetividade para seus personagens: não apenas através

grande dificuldade em integrar problemas de ordem pessoal a outros, de ordem mais geral” (VARDA, 1962 apud *O movimento perpétuo do olhar*: 76). Sem dúvida Varda apostou nesta dificuldade para criar o seu cinema.

¹¹⁵ Refiro-me aqui a um dos capítulos de *Imagem-Tempo: Cinema, corpo e cérebro, pensamento*.

de uma subjetividade que lhes seria interior, mas que se tornará visível porque se baseará em um corpo que se afirma e em um pensamento que se inscreve na imagem:

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que deve superar para conseguir pensar. É, ao contrário, aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. (...) As categorias da vida são precisamente as atitudes do corpo, suas posturas. (DELEUZE, 1990:227).

Assim, o cinema do corpo passa a ser também o cinema de uma evidência de um novo personagem – seja o do personagem; seja o do cineasta; seja o de um espaço ambíguo a ser construído entre eles – espaço este fundamental aqui. É justamente nesta evidência do corpo que Deleuze abordará as obras de Antonioni, Wahrol, Cassavetes, Godard, Akerman, Garrel, além de uma das poucas referências que o filósofo faz à obra de Agnès Varda¹¹⁶. Muitos dos filmes da Nouvelle Vague se voltarão a um “eu” que neste momento inicial do final dos anos 1940 e início da década de 1950 ainda é o personagem comum, não exatamente um personagem-cineasta, apesar de em alguns momentos este cineasta investir na noção de alter ego: a narrativa parece o privilégio para ele se descobrir e se investigar. O “alter ego”, que será símbolo do cinema de François Truffaut (e mais tarde do italiano Federico Fellini, entre outros cineastas), faz das memórias pessoais do cineasta um terreno possível para a investigação e reinvenção da própria vida do diretor através de uma formulação estética para essas memórias. A Nouvelle Vague e outros cinemas modernos deixarão uma forte tradição neste sentido, até os dias de hoje: quando se fala de modo geral em um cinema autobiográfico, muitas vezes ainda se considera o cinema de Truffaut ou de Fellini.

Além disso, é comum que esses personagens encontrem-se em meio a um questionamento existencialista, a partir de uma reflexão em torno de uma filosofia de vida que buscaria, justamente, uma “transcendência do ego”¹¹⁷. Muitos dos personagens da Nouvelle Vague se colocarão diante de questões que lhes são únicas e que se voltam a um profundo “eu”, a um tempo da manifestação em que este “eu”, diante da ruptura do seu esquema sensório-motor, como identificará Deleuze, passará a habitar uma imagem, hesitar diante de uma continuidade clássico-narrativa que poderia haver junto ao acontecimento, fazendo do cinema sobretudo uma questão de “teorema” de um

¹¹⁶ Deleuze faz um breve comentário sobre Varda que se resume em duas ideias que serão discutidas adiante: um cinema que se expressará por seu teor político e uma dimensão inovadora que algumas cineastas mulheres darão ao seu próprio cinema. (1990: 236).

¹¹⁷ Título de um dos primeiros livros de Jean-Paul Sartre, *A transcendência do ego* (1937).

personagem que se coloca em questão¹¹⁸. Falamos de um personagem que passa a ser trabalhado como subjetivação e não apenas como “ser psicologizante”. Por isso inclusive Deleuze defenderá “um cinema da crueldade”, a partir das ideias de Antonin Artaud, que “não conta uma história, mas desenvolve uma sequência de estados de espírito que se deduzem uns aos outros, como o pensamento se deduz do pensamento” (apud DELEUZE, 1990: 210).

Deleuze percebe o conflito deste cineasta com as indagações de um personagem, o que o leva a propor as duas fórmulas citadas como bases fundamentadoras deste cinema: tanto o “cinema do corpo” como o “cinema do cérebro” serão fundamentais para que o personagem se revele um protagonista que sofre diante de si mesmo, sem solução ou ação a ser encaminhada. Assim, será preciso que o cineasta se depare com o próprio tempo do lugar e da situação na qual o seu personagem se encontra, ou até mesmo o tempo da própria formulação da imagem, para permitir que o cinema venha a se tornar uma expressão de um corpo e de um pensamento, para enfim, se tornar um cinema do *ser*. Por isso, Deleuze divide estes dois estágios da imagem do cinema moderno e as sublinha fundamentalmente por sua dimensão temporal, já que eles virão ressaltar, justamente, uma ênfase em questões que responderão essencialmente ao que significa ser um sujeito, ou, em outras palavras, um homem diante de uma imagem ou diante da própria realidade. Assim, sua reflexão sobre a imagem-tempo destaca uma intenção de redescobrir o cinema em suas dimensões de espaço e de tempo de modo que estas instâncias possam ser associadas a um mergulho no mundo de cada personagem em particular, como se eles não pudessem refletir mais uma “imagem-movimento” ou uma ação do mundo e das coisas, mas sim, o mundo de cada um deles em particular, sua forma pessoal de enxergar e viver, e não mais um personagem que se afirma por uma viagem a um drama psicológico interior. Os novos cinemas parecem perceber que os dramas individuais podem ser tantos que ele não tem a sua própria imagem. Quando este drama passa de uma forma psicologizante para ser experimentado nos corpos e nos próprios pensamentos do personagem, este ganhará uma individualidade que será específica.

Agora este personagem querará, sobretudo, tornar-se visível através do seu corpo e do seu intelecto. Para isso, será preciso explorar as dimensões clássicas e caras ao cinema para além de suas potências ilusionistas clássicas, em que a própria diegese é

¹¹⁸ Nos referimos principalmente ao capítulo de *Imagem-Tempo* que Deleuze nomeia de *O pensamento e o cinema*, a partir do qual pensará a câmera-caneta de Astruc.

suficiente ao filme, para fazer do cinema uma arte da evidência da crise de um indivíduo, capaz de falar sobre cada mundo em particular e revelar personagens que muitas vezes existirão para além das imagens, junto a cada uma daquelas realidades, pois é neste além do mundo ficcional clássico que eles encontrarão o espaço em que a lógica de um ser pode falhar, independente do seu drama. Afinal, a “imagem-cristal” de Deleuze é justamente o início e o fim da possibilidade de como esta imagem pode adquirir tamanha multiplicidade. Diante disso é que será preciso, especialmente a alguns documentários, destacar os aspectos constitutivos dessas imagens e colocar em jogo o próprio processo de uma filmagem: será preciso estar consciente do espaço, do tempo e dos constituintes básicos de uma imagem cinematográfica para que o personagem se perceba em um espaço de maior risco. Mais do que isso, será preciso conscientizar o espectador sobre o papel cineasta no processo de filmagem como um aspecto estratégico do filme. É claro que esta evidência nem sempre significará uma obra em que o cineasta se tornará um personagem de sua própria narrativa ou, mais além, um filme que fala justamente deste personagem, como é o caso das imagens que investigamos aqui. No entanto, este contexto é fundamental para Varda dar forma aos seus (auto)retratos, assim como ao seu cinema pessoal.



Bernard Bastide diz que Varda, “por ter sido esse pássaro que anunciava a renovação do cinema francês (...) surgiu como um meteorito” (2006:10) e assim, antecipa o movimento como nenhum outro cineasta, até mesmo porque nunca fará parte dele. Essa não participação nos parece um dado importante para que Varda elabore uma obra que levantará um forte teor pessoal, pois assim encontra-se livre para ser, como Bastide diz, “inclassificável entre os inclassificáveis, marginal como ninguém”, além de nunca estar “onde é esperada”. (idem) Contudo, a própria Nouvelle Vague não deixa de surgir como um meteorito. Assim como o homem marginal e comum que retratará, o termo “Nouvelle Vague” começa a ser usado em 1957 da forma mais comum ou banal possível: através de uma manchete de um jornalista que se interessou pelo movimento e tentou captar o “espírito jovem” de uma época. Como sentimos até hoje em relação a muitos dos filmes do movimento, provavelmente este jornalista deixou-se seduzir pelos jovens charmosos e atormentados destes filmes (representados por atores como Brigitte Bardot, Jean-Paul Belmondo, Jeanne Moreau e Anna Karina),

assim como pelo enérgico e provocativo grupo de cineastas que se tornaram conhecidos ao redor do mundo. Estes cineastas traziam uma ânsia por ir filmar suas realidades e se deparar com situações que estavam nas ruas e em seu cotidiano, a partir de indagações que se referiam ao próprio indivíduo e apresentavam-se presentes em seu dia a dia, nas ruas de Paris e seus arredores, assim como em seu mundo íntimo, entre as quatro paredes de seus apartamentos. Assim, por um lado era preciso buscar um novo cinema que refletisse as reais condições de uma juventude e, mais amplamente, um cinema capaz de revelar suas buscas por um novo modo de ser e de agir, uma “nova onda” com toda a legitimidade e modismo que o termo sugere: uma nova maneira de ser, de andar, de se vestir, de fazer cinema e, mais amplamente, de viver.

Este cinema francês que até o momento era realizado a partir de grandes temáticas morais, entre as infinitas paredes de um estúdio e de relações diegéticas que se faziam presentes como a principal preocupação dos filmes, foi condenado por François Truffaut em 1954 como *Uma certa tendência do cinema francês*¹¹⁹. Era esse cinema que os Cahiers em particular combateriam, para reivindicar um cinema que enfatizasse a liberdade de atitude e a afirmação de que era preciso fazer filmes a qualquer custo. Como defendeu Deleuze a partir de Brecht, um cinema de um *gestus* que pudesse associar a vida à arte (1990:230). Esta busca entusiasmada por fazer do ideal de uma juventude uma razão mais profunda para se fazer um cinema atrelado à própria vida, fazendo da arte um meio de experimentar o cotidiano, logo tornaria-se uma busca essencialmente estética: os modismos expressarão uma busca que expunha personagens que, mesmo que perdidos, buscavam um sentido para suas vidas. Ser alguma coisa, mesmo que não se soubesse o quê, e que, inclusive se fracassasse diante deste questionamento. Para isso, vinham como precisavam vir: descabelados, com roupas transparentes, sem maquiagem, para anunciar que um novo cinema surgia ali. Um cinema que estaria a favor do homem, do indivíduo e de suas incertezas e contradições junto ao mundo. Assim, mesmo que eles tivessem que se tornar andarilhos, como serão muitos personagens de Agnès Varda – para não dizer a própria cineasta – um movimento que será comum a muitos dos personagens deste cinema moderno é o de um retorno a suas “cicatrices interiores”, como lembrará o cineasta Phillipe Garrel¹²⁰, a

¹¹⁹ Artigo publicado por Truffaut na Cahiers du Cinéma em 1954. Este artigo encontra-se em *Nouvelle Vague* (OLIVEIRA, 1999), catálogo que traz diversos textos fundamentais sobre o movimento francês.

¹²⁰ Nos referimos ao filme [*La cicatrice intérieure*](#) (Philippe Garrel, 1972).

partir de questões que os motivam como “sujeitos” diante da vida e do cinema, unidos através de um ideal em comum.

Esta força do sujeito também será exercida através de um debate político em torno da figura do próprio cineasta e com fortes consequências estéticas para a discussão. A Política dos Autores tem início a partir de um debate sobre um modo de ver filmes e logo se torna uma espécie de metodologia para um encontro de uma unidade e de um estilo expressos juntos a um cineasta. Mas a política se torna mais ampla posteriormente, quando pensada a partir do conceito de “mise en scène”. O autor pensado a partir da noção de “mise en scène”, e não exatamente a partir de uma “política de autor”, permitirá que tal unidade estética se manifeste com maior precisão. Desta forma, poderia vir a ser mais uma proposta estética (ou de um “estilo cinematográfico”) do que exatamente uma autoria sob avaliação crítica em relação a determinado cineasta que considerassem “aptos” a manifestar tal singularidade junto aos seus filmes¹²¹.

Esta “marca” ou estilo de um cineasta, expressos de modo mais geral por uma “mise-en-scène”, foi pensada antes do surgimento da Nouvelle Vague como movimento cinematográfico por Alexandre Astruc, em 1948, crítico e cineasta que buscou pensar como o realizador poderia se expressar junto ao filme através do que identifica – e reivindica – como um *Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo*¹²². O autor associa tal expressão a partir de um interesse do cineasta por construir um cinema que poderia fazer do filme o espaço essencial para uma exposição dos seus pensamentos. Astruc propõe inclusive que a “expressão do pensamento” seja “o problema fundamental do cinema”(1999:323). Sua reflexão discute a instauração de um movimento que será comum a diversos cineastas que propõem um estética de si – o movimento de fazer do filme um lugar para uma exposição dos pensamentos de um cineasta. Para Astruc, isso implica que “o argumentista faça ele próprio os seus filmes. Ou melhor, que não haja argumentista, porque no cinema a distinção entre autor e

¹²¹ Para uma reflexão em relação às diferenças e passagens entre a “política dos autores” e a noção de “mise en scène”, um estudo essencial sobre o assunto é *O autor no cinema* de Jean-Claude Bernardet (1994).

¹²² Artigo publicado originalmente em *L'Écrain Français*, nº 144, em 30 de Março de 1948. Astruc apresenta o surgimento desta nova vanguarda: “O cinema está, simplesmente, a tornar-se num meio de expressão, como aconteceu a todas as outras artes depois dele, nomeadamente a pintura e o romance. Depois de ter sido sucessivamente uma atração de feira, um divertimento semelhante ao teatro de boulevard ou um meio de conservação de imagens de época, torna-se, pouco a pouco, numa linguagem. A saber, uma forma, na qual e pela qual um artista pode exprimir o seu pensamento, por mais abstrato que ele seja, ou traduzir as suas obsessões, exatamente como se passa hoje com o ensaio e o romance. É por isso que chamo a esta nova época do cinema a câmera-stylo”. (ASTRUC,1999: 320)

realizador não faz nenhum sentido”. Isso traz como consequência algo mais profundo aos filmes, já que “a realização já não é um meio de ilustração ou de apresentação de uma cena, mas uma verdadeira escrita”. E ele conclui, com uma ideia que se tornará bastante influente a muitos dos cineastas que elaboram uma narrativa do si: “O autor escreve com a câmera como um escritor escreve com a sua caneta”¹²³. Assim propõe a câmera-stylo. Estamos, portanto, diante de uma aposta que os pensamentos de um cineasta, e até mesmo suas palavras, possam ser um território a ser explorado enquanto imagem. Vimos como Mekas apresenta isso em seus diários e outros cineastas também farão de tal ideal uma motivação profunda de seus trabalhos, como será o caso de Marguerite Duras, Chris Marker, Chantal Akerman e, claro, a própria Varda, entre outros.

Portanto, enquanto “ser autor” pode ser uma questão de política e de crítica, como, por exemplo, o seria para realizadores como François Truffaut e Jean-Luc Godard¹²⁴, nos parece que a questão da autoria ganha uma relevância temporária em suas vias políticas. Já para Astruc a indagação de como ser um autor ocupará uma dimensão mais profunda e problemática junto a uma imagem, pois este “ser autor” passará a ser uma motivação essencial do cineasta, anterior inclusive ao próprio filme, como Astruc evidencia na conclusão do seu artigo:

Ora está aí. Não se trata de uma escola, nem mesmo de um movimento, talvez simplesmente de uma tendência. De uma tomada de consciência, de uma certa transformação do cinema, de um certo futuro possível e do desejo que nos temos de apressar este futuro. É evidente que nenhuma tendência se pode manifestar sem obras. Essas obras virão, elas aparecerão”. (ASTRUC, 1999:325)

¹²³ Para todas as citações deste parágrafo (ASTRUC, 1999: 324)

¹²⁴ Para esses cineastas, o papel do autor será pensado, ao menos inicialmente, como uma política a ser exercida diante de determinados cineastas. Na crítica *Ali Baba e a Política dos autores* (Cahiers du Cinéma, 1955) François Truffaut fala brevemente sobre o que seria esta política, mas não chega a discuti-la como conceito e sim como uma espécie de método para ver filmes. Segundo Truffaut, “*Ali Baba* não teria o reconhecimento merecido se não o tivesse defendido, em virtude da *Política dos Autores*, que os meus congêneres e eu próprio praticamos em crítica. Esta baseia-se na bela fórmula de Giraudoux: ‘não existem obras, só existem autores’, que consiste em negar o axioma, caro aos nossos críticos mais velhos, segundo o qual o que se passa com os filmes passasse com as maioneses: ou se falha ou se tem sucesso. (...) *Ali Baba* é um filme de um *autor*, que alcançou uma mestria excepcional, um *autor de filmes*. Assim, o sucesso técnico do filme confirma o fundamento da nossa política, a *Política dos Autores*” (in OLIVEIRA, 1999:352). Sobre a Política dos Autores, há ainda o importante estudo organizado por Antoine de Baecque – *A política dos autores: manifestos de uma geração de cinéfilos* (Paidós, 2003) – no qual destacáramos, além do texto de Truffaut, o texto *Sobre a política dos autores*, de André Bazin (Cahiers du Cinéma, 1957). Como é possível perceber na coletânea de textos organizada por De Baecque, a estratégia dos Cahiers não seria exatamente a de se dedicar a uma reflexão em torno do que seria um autor cinematográfico, mas sim pensar sobre como ela se manifestaria em cada cineasta em particular.

O modo de indicar este interesse como uma tendência (antes inclusive das obras surgirem) explica como as referências a Astruc são inúmeras hoje, tanto para se pensar o movimento da Nouvelle Vague, como para pensar outros cineastas que estão além do território que o movimento abarca, pois Astruc procura um gesto que possa ser originário a cineastas cujas obras desejam enfrentar a problemática do cinema como uma expressão dos seus pensamentos.

Especialmente no caso de Varda, seu cinema disputa um espaço para criar uma elaboração dessa imagem-pensamento a partir de uma referência direta a um teor documental que será experimentado no terreno de uma ficção e vice-versa: Varda parece se interessar por colocar seu pensamento em suas imagens a partir de uma elaboração que aponta para o inevitável e para o inusitado que há em cada uma delas, nas quais o real, querendo ou não, se manifestará junto à ficção, como demonstram *Ulysses* (Ulysse, França, 1982) e *Documentira* (Documenteur, EUA/França, 1981), assim como a invenção de si mesma que se manifestará junto ao próprio mundo, em *Os catadores e eu*. Será neste deslocamento perpétuo entre o mundo do real ao da ficção que o seu cinema dirá “eu”. Bem distante de Mekas (e talvez Marker, Duras e Akerman ocupem um papel intermediário nisso), Varda não coloca a si mesma perante uma imagem que manifesta seu potencial de escrita junto a movimentos abstratos como o das artes plásticas ou abstratas, mas sim através da tensão que uma “narrativa baseada nela mesma” pode construir diante da própria tradição do documentário e de modo mais geral, diante do real¹²⁵. A busca é por um meio da imagem ser ocupada pelos pensamentos de um cineasta, a partir da volta a uma interioridade do sujeito que ganhará forma e delineamento a partir de movimentos de corpos e palavras em meio ao real.

A intensidade da discussão sobre a dimensão autoral que Astruc expressa em seu artigo lembra a discussão sobre o papel do autor debatida mais tarde por Michel Foucault, em âmbitos culturais, e por Roland Barthes, em âmbitos linguísticos. Para Foucault a noção de autor será desenvolvida numa chave sobretudo política¹²⁶: o que lhe

¹²⁵ Esta breve diferenciação que fazemos aqui entre a obra de Mekas e Varda se baseia em diferenças mais profundas, como por exemplo, 1) o fato de Mekas negar constantemente uma tradição do documentário em relação ao seu trabalho; 2) o fato de que o novo cinema francês como um todo não só pretendia criar uma nova forma de se fazer filmes, mas sim dar a esta forma a possibilidade de rivalizar com o cinema francês instituído. A Nouvelle Vague, diferentemente do New American Cinema, iria brigar por sua exibição nas salas clássicas de cinema. Já o New American Cinema busca novos espaços de exibição, como, por exemplo, galerias de arte.

¹²⁶ Como exposto no primeiro capítulo, nos baseamos principalmente nos textos *O que é um autor* e *A escrita de si*.

importa é exercitar o papel do “eu”, e discutir que, para se lançar uma autoria em um exercício de fabulação (no sentido de um nome qualquer, sem uma “identidade” reconhecida ou valorizada já de antemão pelo nome) não é necessário saber quem é o autor, mas sobretudo exercitar sua função, *a função-autor*. Mas quando Foucault se propõe a pensar sobre o autor antes de expor-se de modo mais preciso à reflexão sobre a noção de subjetividade (apesar de nestes textos ele já fazer referência a ela), isso manifesta como, antes de tudo, o essencial é que o sujeito possa se expressar independente de sua condição no mundo. E a luta de Foucault foi essencialmente esta: mostrar que a fabulação pertence a todos, como os filmes que estudamos aqui de certo modo revelam. Será preciso então matar o autor para libertar o sujeito.

Barthes, por sua vez, levanta tal discussão em diversas de suas obras, pois em sua meta maior pela linguagem, parte da instância do autor nasce de uma estratégia de fornecer uma funcionalidade e entrega ao próprio texto. Em *A morte do autor* (1968) Barthes defende que “dar ao texto um autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (2004:63) e, em nome da obra, afirma: “é a linguagem que fala não o autor” (2004:59).¹²⁷ Por isso é que, ao fazer *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), sua autobiografia, lembra logo na primeira página que tudo “deve ser considerado como dito por um personagem de romance”. As palavras de Barthes se afirmarão pela fabulação e pela possibilidade de serem, como imagens, dotadas da possibilidade de criar a sua própria história, da forma que lhe for mais motivante: como, por exemplo, a partir de uma autobiografia que divide, não por acaso, em “imagens” e “fragmentos”, fragmentos esses que se tornaram base de diversas de suas obras e que funcionam como uma abertura para que a fala de um “eu” tome corpo ali. Barthes nos conta que começa sua autobiografia pelo “fim” – representado justamente pelas imagens – por conta do prazer que essas lhe proporcionam¹²⁸, para enfatizar ainda mais uma linguagem que deve se manifestar por um “eu” e não exatamente por um “autor”. A ênfase de Barthes é solicitar uma forma literária em que a própria expressão do autor possa ser a sua principal meta: na expressão, no “parecer” da linguagem, na imaginação encenada através dos constituintes de uma imagem,

¹²⁷ Neste contexto, não podemos deixar de lembrar também de *A obra aberta*, de Umberto Eco (1962), em que o autor perde privilégio para uma obra que possa ser interpretada pelo mundo, de infinitas maneiras.

¹²⁸ Isso porque Barthes esclarece que as imagens que dão início a sua autobiografia são imagens de sua juventude, que são aquelas que o fascina: “para começar, algumas imagens: elas são a cota de prazer que o autor oferece a si mesmo, ao terminar seu livro. Esse prazer é de fascinação (e, por isso mesmo, bastante egoísta). Só retive as imagens que me sideram, sem que eu saiba porque (...) essa ignorância é própria da fascinação, e o que direi da cada imagem será sempre imaginário” (1975).

inclusive, se esta for feita de palavras¹²⁹. Mas é sempre importante lembrar que a morte do autor que Barthes declarava não era definitiva ou categórica, mas que existia em nome de um processo em que o autor “não seria mais passado”, no sentido de uma referência para se compreender o mundo ou a obra. A partir do momento em que o tempo desse autor não seria o mesmo, Barthes defende que o autor moderno nasceria “ao mesmo tempo que seu texto”, cujo tempo que lhe é característico não é senão “o da própria encenação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora”. (1975:61)

O autor de qual falava Astruc tampouco era um “autor” com nome, mas sim o autor antes de sê-lo, como expressa sua tentativa de pensar uma forma para o cinema capaz de dar corpo a uma imagem que seria expressão da principal atividade que, ao menos em princípio, é o movimento fundamental de um autor qualquer: a reflexão, o pensamento, como também apontam as reflexões de Foucault e Barthes. Diante destas diferentes concepções da noção de autoria, dentro e fora do cinema, o que fica mais evidente em todas essas abordagens é como autor se tornará sobretudo uma noção-problema, turva, discutida, e não só politicamente, mas inclusive como uma questão estética, que aponta para um processo que buscará manifestar-se em sua visibilidade. Assim, enquanto os Cahiers se depararão com a própria superficialidade de sua teoria política – e com o fato de que ela dificilmente poderia ser sustentada – é curioso notar como alguns cineastas parecem ter se fortalecido ao longo dos anos junto a uma concepção de autoria. Não por falarem de um cineasta que propõe uma obra à parte de um circuito mercadológico – como a noção é reconhecida vulgarmente nos dias de hoje – mas por apontar para obras cujos autores fazem dos seus filmes modos de contar a sua própria história. Junto à noção de uma câmera-stylo, grande parte dos filmes de Varda expressam diretamente esta “escrita dos pensamentos de um cineasta” a que Astruc se referiu com seu termo, uma busca estética que parece imprescindível à cineasta. No seu cinema ensaístico, “ser um autor” parece ter tomado a dimensão complexa que a literalidade do próprio termo sugere quando deslocado para o cinema.

Mas se Astruc identifica uma ânsia por esta escrita de um cineasta tanto a partir de si mesmo (da sua expectativa para a criação de um cinema que traz a câmera

¹²⁹ Barthes diz na conclusão da introdução de sua autobiografia: “O imaginário de imagens será, pois, detido na entrada da vida produtiva (que foi para mim, a saída do sanatório). Um outro imaginário avançará então: o da escritura. E, para que esse imaginário possa desabrochar (pois essa é a intenção deste livro), sem nunca ser retido, garantido, justificado pela representação de um indivíduo civil, para que ele seja livre dos seus próprios signos, jamais figurativos, o texto prosseguirá sem imagens, exceto as da mão que traça”(1975:14).

produtora de “estilos e pensamentos” como uma proposta), como a partir das motivadas críticas com as quais se depara desde cerca de dez anos antes desta produção eclodir como um efetivo movimento cinematográfico, talvez isso ocorra porque esta câmera-stylo ficaria muito fortemente marcada para estes cineastas, proporcionando a eles novos meios e formas de se fazer um filme. Ela permitiria escrever em imagens pensamentos de um cineasta e, assim, fazer a questão de autoria poder ser buscada de modo central. Astruc tocara em um ponto que Varda considerará vital: “fazer um filme como se escrevesse um livro”, colocando em relevo uma relação entre o cinema e a literatura que se tornaria um índice que aponta para toda a obra da cineasta: uma arte da palavra, uma arte de saber contar, expressos a partir de uma ênfase em detalhes e circunstâncias que partem do seu olhar (e da sua voz). Assim, Astruc e Varda expressam como a palavra, a escrita e a imagem de um pensamento poderiam se apresentar em outro patamar para o cineasta, apontando para uma das razões pelas quais o cinema de Varda se diferenciaria de muitos outros cineastas da Nouvelle Vague, ao apostar em uma narrativa essencialmente ensaística, em que sua palavra e a “escrita dos seus pensamentos” estariam mais próximas entre si, voltadas para o universo da própria cineasta, mesmo em suas ficções, como veremos no próximo tópico deste capítulo. Como Barthes insinua sobre sua escrita em *Roland Barthes por Roland Barthes*, no fragmento *O livro do eu*:

Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (personae), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto ninguém por detrás) (...) A substância deste livro é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete, entretanto, a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser quase um romance: um romance sem nomes próprios. (BARTHES, 1975:136)



Antes de nos voltarmos à como a obra de Varda expressará o seu teor pessoal em meio às suas ficções e aos seus documentários, é importante pensarmos como ela se apresenta diante do próprio movimento da Nouvelle Vague, já que a cineasta nunca foi exatamente engajada com o movimento, e se alguns a relacionam ao grupo, é por conta das possíveis aproximações entre seus filmes e os filmes de outros cineastas do movimento.

Varda, uma cineasta da “margem” da Nouvelle Vague, mais especificamente da “Margem Esquerda”¹³⁰, como Richard Roud percebeu tão cedo (seu texto é de 1962-1963). Roud manifesta seu interesse por este aspecto de exceção ao próprio movimento (cujo núcleo principal foi classificado como “duro” por ser representado principalmente por apenas cinco cineastas) e ao mesmo tempo tenta perceber o que uniria Varda a outros dois cineastas que também não fariam parte dele: Chris Marker e Alain Resnais. O autor discute como essas obras dialogam entre si, ao mesmo tempo que propõem um modo pessoal de se fazer cinema. Roud também deixa escapar, quase sem querer, que seu texto parte de uma provocação feita pela própria Varda, e parece motivado a encontrar o ponto fraco de uma declaração perspicaz da cineasta, cuja parte da graciosidade de sua obra vem das ironias e brincadeiras que ela faz mundo a fora, em que aspectos de sua vida e do seu cinema se confundem com mistério e leveza, como se formassem um véu sobre suas autoinserções. Como em seus filmes, nos quais parece quase sempre pronta a ressaltar a magia dos inusitados encontros que a vida pode oferecer diante de uma estranha “lógica do mundo”, Roud deseja encontrar uma unidade possível entre sua obra, a de Marker e a de Resnais, já que Varda declara, ironicamente, que a única unidade possível entre elas está no amor que todos eles compartilham pelos gatos. Mas é claro que Varda diz isso porque sabe, como Roud, que cada um deles buscará fazer do seu cinema uma obra muito pessoal – como são, aliás, o gosto de cada um deles por seu animal de estimação. Mas sem se contentar com a irônica e estratégica declaração de Varda, Roud perceberá que fatos, coincidências, acasos e gostos semelhantes podem apontar para algo a mais, para um diálogo efetivo entre estas obras, capaz de uni-las na “margem esquerda” do Sena.

O principal aspecto que o autor destaca como característico a esses cineastas considerados por muitos como “a parte culta do movimento” é um posicionamento político presente em suas obras. Diante de uma imagem que deseja se diferenciar de uma relação de representação em relação ao mundo, este perfil da Margem Esquerda baseia-se em uma configuração comum de um teor político social que se reflete em problemáticas que são dos diretores, mas que também são compartilhadas por uma consciência coletiva no mundo. Uma digressão deste “teor político” se dá justamente diante do papel que a palavra de cada um desses cineastas ocupará em seus filmes: não a

¹³⁰ Nos referimos a um texto que nos parece importante para compreender as distâncias de Varda em relação ao “núcleo duro” do movimento: *A margem esquerda* (1962-1963) de Richard Roud, publicado originalmente em *Sight and Sound*.

palavra somente, mas a voz de cada um deles, que singularizará a narrativa. A política será, de fato, discutida por eles, narrada, não só pelos personagens, mas pela própria voz do cineasta. Roud percebe que esta consciência política se formará do que há nessas imagens de uma memória do próprio realizador, uma memória que expressa uma consciência coletiva no mundo e que ele verá como “um denominador comum” a estas obras, responsável por fornecer a elas “um caráter profundamente ensaístico” (2009:42).

É diante desta consciência de uma natureza coletiva que se expressa junto à memória do cineasta que Roud inclusive insinua que vê Marker, Varda e Resnais como cineastas “humanistas”, sem deixar de admitir que possivelmente eles não ficariam felizes com tal associação. Talvez isso realmente os incomodasse, principalmente porque eles pareciam desejar fazer um cinema voltado para crise de um sujeito, que precisa optar por um caminho, mesmo que fracasse em tal percurso. Mas se Roud os vê como humanistas (talvez porque a palavra subjetividade ainda não havia se transformado em um conceito para pensar determinados cineastas) talvez seja porque essas obras colocam muito do próprio cineasta em relação ao mundo, ao seu cinema e ao seus objetos. Se cineastas como Fellini e Truffaut, apostam essencialmente em um caminho centrado na ficção para filmar memórias que são deles (mas que são vividas por um outro personagem), no caso de um cinema ensaísta como o de Varda, que não por acaso faz tanto filmes de ficção quanto documentários, surge um cinema que aponta para a possibilidade de construir uma memória que possa ser compartilhada entre o personagem, o realizador e muitas vezes com o próprio espectador. Mas será que os ensaístas são humanistas em potencial como Roud de algum modo sugere? Para o autor, haveria uma espécie de característica “humana” presente nos filmes ensaios que poucos perceberiam a partir de um termo que carrega uma expressão repleta de força “sociológica”. A ideia de humanismo parece carregada demais para um movimento que se dá principalmente em busca de um outro e que de algum modo propõe um desapego aos conceitos e a um conhecimento já instituído, que se volta a este “outro” principalmente através de um retorno que será a partir de si mesmo. No entanto, se o ensaio talvez possa dialogar com o humanismo (já que Roud parece defender ambas as ideias para o cinema da Margem Esquerda), é porque eles expressam com vigor uma necessidade profunda destes cineastas de se colocarem e se exporem a partir de situações que fazem parte da vida de todos nós, mas que por alguma razão eles se lançaram ao risco de fazerem suas afirmações pessoais sobre o assunto, mesmo que para isso venham a ter seus filmes proibidos, como acontece com diversas das “cartas” de

Marker. No entanto, Roud lembra que se olharmos bem para Marker, perceberemos que um cineasta que nos apresenta sua *Carta da Sibéria* (Lettre de Sibérie, França, 1957) dizendo: “iremos à lua, seja partindo da Sibéria ou do Novo México. Não tem muita importância, só importa o homem”; não poderia fazer seus filmes como uma atitude planfletária, mas sim porque sentia uma necessidade eloquente de expressar seus pensamentos sobre os lugares longínquos pelos quais passava, entre eles China, Rússia, Israel e Cuba, expondo assim sua necessidade por um encontro com mundos que precisam ser descobertos essencialmente por um homem específico, o cineasta.

Apesar de sugerir diferenças formais entre as obras destes cineastas, Roud também se depara com desafios em comum que tais obras apresentam ao abordar tanto questões pessoais quanto coletivas, em uma relação que busca investigar o que pode haver de comum em uma experiência pessoal e vice-versa. Para que esta relação seja alcançada, como viemos ressaltando, a palavra se tornará um importante meio para o aprofundamento de uma autoria que recusa uma compreensão apenas em suas dimensões políticas, mas que busca expressar uma ideia de um autor-cineasta, capaz de fornecer a esta obra seu cunho “ensaísta”. Por esta intenção de unir uma narrativa coletiva a uma narrativa de caráter pessoal, Roud define o encontro entre esses cineastas quando diz que “linhas em paralelo podem vir a se encontrar” (2009:43). E não só através de pontos em comum entre o “núcleo duro” e a “margem esquerda” do movimento, mas inclusive a partir de motivações que seriam comuns aos próprios cineastas, como expressa quando sugere que Resnais decide montar o primeiro filme de Varda porque percebe que ela conseguira formular cinematograficamente uma das intenções mais profundas que ele tinha junto a arte cinematográfica: desenvolver uma dimensão pessoal de uma existência ao lado da face coletiva e social do acontecimento em discussão no filme.

Nos depararemos neste momento com diversos cineastas que, como Resnais e Varda, também desejam fundir o passado no presente de modo a evidenciar o mundo pessoal do realizador diante de um movimento cuja origem é coletiva. Por outro lado, encontraremos-nos com um potencial de criação de um espaço que possa ser compartilhado entre o personagem e o cineasta, chegando até mesmo a um mundo que possa ser íntimo ao próprio espectador.

3.4) Em meio a ensaios e autores, um cinema pessoal.

Vimos como diversos autores surgiram no cinema ao longo das propostas dos novos cinemas modernos. O cinema estava repleto deles, com diferentes abordagens e intensidades. Mas como é possível perceber através de um olhar simultâneo para diretores que fizeram uso de uma forma ensaística de cinema, como por exemplo, as obras de Marker e Varda, não será toda obra ensaística que necessariamente criará um cinema autorreferente. Ao menos no cinema, o ensaio não parece ser por si mesmo pessoal – e a obra de Chris Marker é um exemplo disso, já que apesar de falar de memórias que são suas, estas sempre estão mais associadas à minorias quase inacessíveis, como Marker tanto se interessa em relatar. Alguns cineastas podem buscar fazer desses encontros uma manifestação essencialmente pessoal, como parece que Varda buscará praticar com o seu cinema, quando, por exemplo, parte em investigação do que os elementos de uma fotografia dizem em relação a esta imagem anos depois que ela foi feita; e não qualquer fotografia, mas uma feita pela própria Varda, como vemos em *Ulysses*, filme e personagem através dos quais dará corpo a uma investigação que a todo o momento voltará para sua subjetividade, ainda que também investigue a memória dos seus personagens.

Para compreendermos melhor esta volta para si, podemos comparar, por exemplo, duas frases desses cineastas ressaltadas por Consuelo Lins em uma de suas abordagens sobre o filme ensaio¹³¹. Marker nos diz em *Carta da Sibéria*: “eu vos escrevo de um país distante” – uma frase que Lins lembra, inclusive, que se tornará célebre ao expandir todo um novo campo ao documentário que, segundo ela, “até então desconhecia inflexões subjetivas, autobiográficas, epistolares” (2008:135). Já Varda nos diz em *Saudações, cubanos*: “estive em Cuba e trouxe essas imagens desordenadas. Para classificá-las fiz este filme homenagem”. As palavras de Varda, mais longas, contínuas, verbais e adjetivadas, já indicam uma busca por construir uma elaboração narrativa do outro que passa a ser reordenada para si mesma, revelando como sua obra apresenta uma narrativa particular que possa estar voltada ao seu olhar, entre a cineasta e o outro com a qual se encontra em seus filmes. Embora o desejo de fazer um cinema pessoal seja compartilhado por diversos cineastas neste momento, particularmente os franceses, alguns levaram este desejo a fundo. Agnès Varda é um deles.

¹³¹ Referimo-nos a *O ensaio no documentário e a questão da narração em off* (2008).

4.1) O “eu” se delineando na ficção

Apesar dos documentários de Varda serem o principal foco neste estudo, visto que são neles que ela se inserirá como “si mesma” em seus filmes, um teor pessoal do seu cinema já se manifesta com veemência em suas ficções, a partir da instauração de uma intimidade muito específica que a cineasta demarcará junto à formulação de uma cena. Como podemos identificar tanto em *Varda par Agnès* como em *As praias de Agnès* – respectivamente, sua autobiografia escrita e filmada – Varda começou a fazer cinema a partir de um interesse tanto por ficções, como por documentários. Uma das características principais do seu primeiro filme, já um longa-metragem, é misturar as bases criadoras desses dois processos (*La pointe courte*, 1954). Em seguida, fará três curtas sobre lugares mais ou menos “típicos” da França – *Oh estações! Oh, castelos!, A Ópera-Mouffe* e *Do lado da Riviera* (Du Côté de la Cote, França, 1958) – entre os quais inserirá aspectos poéticos do seu olhar, como se buscasse inserir a invenção diante da realidade, de modo a buscar “documentários” que meschem um olhar que é tanto o de uma turista encantada com o que vê, quanto de uma poeta que fotografa singularidades do seu dia a dia. Dessa forma, toda a trajetória do seu cinema se caracterizará por um passeio imprevisível entre essas duas linguagens, que, não por menos, será uma base de diversos dos filmes com os quais nos encontramos ao longo desse estudo, mas principalmente os considerados neste contexto. Como Barthes lembrou, era preciso criar possibilidades para que este autor moderno pudesse se fabular e o ato de apresentar personagens será um dos caminhos para esta fabulação de si. Por isso, a categoria de personagem, assim como a da fabulação e encenação de um “eu” a se subjetivar, vira um aspecto essencial a estas obras, que tentam justamente mesclar os terrenos da ficção com os documentais, porque a partir desta fronteira o autor poderá fazer do seu filme o lugar legítimo para uma fabulação de si.

Ao mesmo tempo, quando este personagem cineasta se revela quase que categoricamente no filme, sua dimensão fabular faz com que tais categorias possam ser questionadas a todo o momento, como lembra Ruy Gardnier:

Esse processo de intimização do registro, de subverter certos procedimentos de narração visual mais convencionais e fazê-los circular em torno de um universo afetivo, não conhece as fronteiras do formato. Documentário ou reportagem, longa de ficção mais tradicional ou ensaio delirante, temos sempre estratégias

diferentes, utilizadas sempre com o mesmo objetivo de desarmar o discurso indireto. (GARDNIER, 2006:12-14)

Ou seja: Varda foge do esperado e da tradição de um discurso recorrendo a si mesma para isso. Se Barthes lembra em sua autobiografia que a própria forma ensaio “marca a necessidade de remodelar os gêneros” (1975:136), lembramos que, além de uma ensaísta, Varda é a própria saída de Agnès para fugir de um discurso padrão para um determinado objeto¹³².

A cineasta parece transformar sua vontade por expressar a personalidade de sua abordagem a partir do que Gardnier classificou em relação ao seu trabalho como uma “intimização do registro” (2006:12): intimização que parece responsável pelo passo que dá além da Nouvelle Vague (assim como além de Marker) no sentido de uma elaboração de um cinema pessoal. Tal desejo apontará para uma camada mais profunda de alcance para um efeito autorreferente que se faz presente em seu cinema¹³³, mesmo em duas ficções que em princípio nada exprimem em relação a um gesto de autorreferencialidade. *Cléo de 5 às 7* (1961) e *As duas faces da felicidade* (Le Bonheur, França, 1964), entre suas primeiras obras, são trabalhos em que se faz presente em muitos momentos, a partir de uma escolha estilística e de posicionamentos da câmera em lugares, situações e recortes que apenas um olhar de um determinado sujeito, no caso, Varda, revelaria. Como a abertura de *Cléo*, que traz múltiplos ângulos de um jogo de tarô cujo ritmo e associações apontam para a percepção de uma cineasta intimamente engajada ao seu personagem. Os closes das cartas manifestam-se mais pelo seu olhar do que pelo de Cléo, apesar de não poder ser unicamente nem de uma, nem de outra. As mãos e o olhar de Varda estarão presentes na cena, e chegam até mesmo a sustentá-la a partir de uma volta atenta aos misteriosos detalhes da astrologia. Já em *As duas faces da felicidade*, grande parte da beleza e dos efeitos do filme vem de um desenvolvimento de associações que apontam para como a vida pode nos trazer belas coincidências e acasos desde que saibamos olhar para eles e, mais do que isso, construí-los, uni-los uns aos outros, e apenas uma percepção atenta será capaz de criar estas possibilidades. O cinema permite isso à cineasta: é também ao associar momentos quase mágicos ou coincidentes de diferentes vidas que Varda expressará a personalidade de sua obra.

¹³² Fazemos uso do mesmo jogo de palavras que a cineasta faz em sua autobiografia, ressaltando um discurso pessoal (expresso por Agnès) que será formulado a partir da obra da cineasta (Varda), em *Varda par Agnès*. Desenvolveremos a questão da encenação como um processo fundamental para a estética de si na última parte deste capítulo.

¹³³ O que justifica a presença de sua obra como principal caminho desenvolvido junto a este contexto e ao objetivo deste trabalho.

Assim, esta “intimização do registro” surge de sua busca em evidenciar-se junto aos seus objetos, longe da impossibilidade que o mundo normalmente apresenta a fatos ou circunstâncias que em princípio não seriam colocados em conjunto, mas que Varda enfrenta e mostra que sim, é possível, desde que alguém os una, seja o cineasta, seja o personagem, seja no cinema, seja na vida. *As duas faces da felicidade* resume bem o cinema da diretora porque é através da abertura a um novo elemento ou a um ângulo de uma vida em especial, que Varda construirá sua performance em muitas das suas obras. Portanto, o teor de pessoalidade em seus filmes começa quando um olhar se manifesta como um recorte poético diante de imagens e vidas que já estão no mundo. Esta intimização transformada em registro será essencial para a confecção de um cinema quase sempre percebido através de uma “condição pessoal”. Mas o que esta “intimização do registro” coloca em jogo?

Olhar para o mundo ao redor e perceber o que há de singular nele, o que há de especial nos lugares, nas pessoas, nas imagens. Esta poesia que pode estar presente no olhar de cada um de nós e no nosso modo de apreciar as coisas no mundo exige, em princípio, saber retirar do mundo o que nos interessa, o que nos encanta, o que nos motiva, como Varda já apresenta em forma de ópera em *A ópera Mouffe*. Como para lembrar que o encanto ou a magia existentes ao nosso redor dependem fundamentalmente do olhar de cada um de nós. Levar este olhar para o terreno da arte e organizá-lo aí é uma segunda etapa deste processo e é também uma conscientização e retorno à própria arte. Assim, Varda parece ter buscado o cinema como o ofício maior de sua vida porque com ele poderia concretizar o que Jonas Mekas chamou de “glimpses of beauty” em um dos seus filmes – para falar de momentos de beleza ao seu redor e que ele optou por trabalhar de modo abstrato – enquanto Varda buscará “colocar em cena” em suas imagens. Tanto através de suas fotografias – pois nunca abandonará sua primeira profissão e fará diversos filmes a partir delas – como através dos seus filmes, nos encontraremos com um modo singular de ver muitas imagens através de inusitados enquadramentos e tempos do seu olhar, do seu piscar de olhos, de um *click* que parece expressar suas próprias percepções e sensações diante de imagens em movimento que retém e reenquadra. Por isso, é entre o mundo e o “movimento perpétuo do (seu) olhar”¹³⁴ que a cineasta estrutura sua obra, em um movimento pendular

¹³⁴ Pela leitura do catálogo da mostra “Agnès Varda: o movimento perpétuo do olhar” percebe-se que o título da mostra veio de uma expressão semelhante usada por Bernard Bastide no texto *Agnès Varda, a*

constante, a partir de uma ida e vinda a estes dois lugares que possuem uma tênue fronteira entre si. Perante seus filmes, estamos diante dos fragmentos que ganham corpo como um cinema pessoal através da evidência das impressões que a cineasta tem dos ambientes, sujeitos e grupos com os quais se encontrará em suas imagens. O olhar que observa ou identifica o singular se materializa o tempo todo ali, interruptamente.

Sentimos até mesmo a oportunidade de, a partir do seu cinema, entrar em contato com aqueles aspectos que levam um cineasta a escolher uma determinada situação para ser filmada e que fazem que ele exerça seu ofício “cineasta”: o que o sensibiliza ou desperta um interesse para a partir daí fazer um filme, como uma percepção que se manifesta anteriormente à própria formulação de uma obra, como um *click* perante o olhar, percepção que muitas vezes se perde quando o filme começa a ser feito e “tudo vira narrativa”¹³⁵. O documentário por si mesmo já parte desta questão: uma obra que deseja ser formulada para dar visibilidade a uma situação, circunstância ou personagem e em relação a qual o cineasta acredita que deve ganhar sua visibilidade e construção imagética. Por isso, especialmente, fazer documentários: para que se possa formular em imagens algo que em princípio sensibilizou apenas um homem, no caso, o cineasta, que acredita que deve compartilhar sua visão através de uma formulação estética para isso. Mas deste ponto que é uma origem comum à criação de muitos filmes, surge uma multiplicidade de formas e é curioso notar que muitas vezes aquelas razões que fizeram o cineasta se motivar por seu objeto (como um primeiro olhar, uma inspiração, uma “ideia” no sentido mais simples do termo, ou, como diriam os mais românticos, “uma paixão à primeira vista” junto a um determinado objeto) dificilmente se manifestam para além de uma forma narrativa. Tais inspirações ficam perdidas, tornam-se nebulosas e se expressam principalmente a partir de suas narrativas, através de um discurso que muitas vezes busca explicar a motivação do cineasta diante do seu “objeto”. Deste modo, é comum que o objeto esteja ali a partir de desenvolvimentos posteriores que o cineasta fornece a ele, mas não exatamente através das imagens que fizeram com que se voltasse para aquela imagem específica.

Diante disto, uma das grandes revoluções do cinema de Varda é que a cineasta percebe como poderia construir um cinema pessoal feito justamente da paixão e magia

mulher na estrada (publicado originalmente em *Agnès Varda: filmographie* – Edition Ministère des Affaires Etrangères/Cahiers du Cinéma, Paris 1994), em que ele conclui seu texto dizendo: “Quando penso em Agnès Varda cineasta, vejo uma mulher que nunca parou de avançar, de procurar, de questionar a si própria. Agnès Varda ou o movimento perpétuo”(2006:11).

¹³⁵ Barthes já dizia que, para que o sujeito se manifeste de fato, é preciso permitir que ele se revele em sua fissura, em sua impossibilidade de constituir-se a si mesmo.

presentes em um primeiro olhar e interesse diante de uma imagem em sua singularidade: uma atenção, uma percepção, seja em ficção, seja em um documentário. Assim, é que a “mise-en-scène” de Varda será a mise-en-scène do seu olhar. Um cinema que parece feito daquelas imagens que podem surpreender um sujeito e que não são mais vistas com indiferença ou com naturalidade, e que assim, não serão mais tão adequadas a nós: teremos que olhar para elas de uma outra maneira, teremos que olhar para nós. Varda manifesta suas pequenas surpresas diante do mundo e motiva seus espectadores a fazerem o mesmo.

Dar forma ao “primeiro olhar” voltado a uma imagem, que será também o olhar de um sujeito que se coloca em questão e em evidência justamente porque fornece a uma imagem um olhar que só poderia ser seu. Varda sabe que mesmo que o realizador procure expressar as motivações e as razões que o levaram a fazer seu filme, nem sempre é necessário fazer isso apenas de um modo narrativo. O olhar que impressiona, que nos apreende, que nos chama diante de uma imagem: já em princípio pessoal porque deixa ver o que representou o *click* para que o cineasta fosse em busca daquelas determinadas imagens, através de uma imagem-afecção – ou melhor, de uma afecção que se transforma na própria imagem, a partir de uma exposição “audiovisual” destas motivações. Varda afirma esta “pessoalidade” a partir de sua habilidade e esforço de revelar o seu olhar ao mundo e também por trazer uma inigualável destreza em ressaltar a todo o momento os aspectos que lhe chamam atenção em uma imagem. Essas ‘marcas de Varda’ presentes em suas ficções são alcançadas tanto através do foco em detalhes de uma situação, mesmo os pequenos e imperceptíveis, quanto através de movimentos que provavelmente nos passariam despercebidos e que são reenquadrados pela cineasta. Assim ela aposta no aspecto singular que a motiva a fazer suas imagens, como se se deparasse com elas através de um caminho inverso ao seu uso comum, quando partimos delas para chegar a alguma afirmação possível sobre nós. Varda inverte este processo: seu passo é mais curto, mais sutil. Começa, antes, pelo o que a une àquela imagem, não o que a imagem necessariamente diz sobre ela, mas sim o que dela pode haver em uma imagem, o link que há entre esses dois extremos: o sujeito e a sua expressão. Um cinema pessoal porque é anterior ao sujeito, sendo quase a sua própria percepção, seja a da própria cineasta, seja a dos seus personagens. Por conta disso é que muitos dos seus filmes fazem-nos pensar que, diante de tantas singularidades e caminhos alternativos, sempre haverá a possibilidade para que mais uma singularidade seja (re)formulada e conquistada. Podemos buscar o diferencial que existe do “lado de fora de nós” a partir

de imagens e circunstâncias que não nos pertencem em princípio, mas que podemos encontrar um meio no qual possam vir a fazer parte de nós e de nossas vidas e, assim, nos dizer algo a respeito de nós mesmos. Dessas maneiras seus filmes apresentarão sua personalidade, mesmo em suas ficções: porque criam situações mágicas, criativas, quase ilusionistas, que só uma determinada diretora poderia buscar.

4.2) O “eu” se delineando no documentário moderno

Se a obra de Varda já apresenta como um todo esta “intimização do registro” que acaba por refletir sua presença em suas ficções, é em seus documentários que a cineasta fará de si mesma um território de investigação fundamental. Isto é mais evidente em seus documentários porque é junto aos seus encontros com o real que encontrará o espaço para colocar a si mesma diante das situações e temáticas que se propõe a investigar neles, de modo que ela mesma possa ser uma personagem dos temas que retrata. Assim também sua obra assume a possibilidade de constituir-se como um trabalho de cunho pessoal, pois ao se encontrar com seus objetos, além de ressaltar o seu papel no processo de filmagem, seu olhar e até mesmo seus sentimentos em relação a eles, Varda construirá momentos que representam circunstâncias que possuem fundamentalmente relação com sua vida. Como em *Os catadores e eu*, filme que parte de seus encontros com catadores de variados tipos, diante dos quais a cineasta logo buscará encontrar o seu modo de ser uma “glaneuse”: em sua própria casa, ou mesmo em seu próprio corpo, onde encontra as marcas de um tempo que passa paralelamente à busca do seu filme e dos seus personagens. Em meio aos seus encontros, Varda vira a câmera para si mesma, expressando seu desejo por partir em investigações sobre si; ser uma catadora de imagens no mundo, uma mulher na estrada pronta a deslocar-se para outras experiências (e imagens). É a partir de variações em torno desses encontros com “realidades dispersas pelo mundo”, junto a um retorno a si, que o teor pessoal de seus filmes assumirá a particularidade de representar seu olhar sobre suas diferentes viagens, como se Varda fosse uma pequena Alice em busca de aventuras por onde possa redescobrir maravilhas e mistérios da vida, ainda que tenha que enfrentar o que o tempo e a morte inevitavelmente venham lhe apresentar neste percurso.

Neste sentido, sua opção é por um caminho bastante diferente do que os outros dois cineastas dos quais partimos aqui: a diretora não parte de si mesma ou dos espaços de sua intimidade como a matéria prima para a formulação seu cinema pessoal, mas

recolhe no mundo os vestígios do que nele pode lhe ser singular, como uma batata em forma de coração perdida nos campos de cultivo (*Os catadores e eu*). Uma cineasta que ao tomar a própria imagem como um objeto a ser experimentado, assume o desafio de dar alma (enquanto um novo significado para a imagem, sempre pessoal) e corpo a uma imagem a partir de si, dimensões essas que são trabalhadas a partir de sua subjetividade. Mesmo em seus documentários, nos quais as brechas do real lhe apresentam toda uma rede de possibilidades de exploração de sua intimidade, não será exatamente das circunstâncias íntimas que confeccionará o seu “terreno pessoal”, mas sim de cenas, ocorrências e imagens perdidas e invisíveis no mundo – e na própria arte – diante das quais buscará desenhar um novo movimento para ressaltá-las. Através de inesperados caminhos que cria entre si mesma e os objetos que investiga, a cineasta exalta vestígios que possam expressar uma experiência capaz de transformar sua vida. Uma subjetividade que se manifesta não apenas através da sua presença no interior do filme, mas que se expressa a partir do momento que seu cinema investe em retirar dos objetos um olhar que cria sutis caminhos entre o cineasta e as imagens ao seu redor. É mais ou menos assim, por exemplo, que um grande admirador dos filmes-ensaios, Jean-Claude Bernardet, “incorpora”¹³⁶ o cinema de Varda, tentando encontrar em seus filmes (particularmente em *Os catadores e eu*) as evidências do que pode causar uma sensação de liberdade e euforia quando os vemos, a partir de uma narrativa que prolifera incessantemente em imagens que rimam com a fala e pulsação da cineasta, mesmo que ela eleja um eixo principal a eles, nos quais “sujeito e objeto se fundem até desaparecer enquanto tais” (BERNARDET, 2006:27).

Varda segue neste mesmo caminho a partir de seu encantamento quando faz um pequeno documentário para que Aragon possa declarar seu amor a Elsa (e vice-versa) (*Elsa, a rosa* (Elsa La rose, 1965) e quando vai viver alguns anos nos EUA e nos revela sua visão sobre São Francisco, tanto a partir do seu *Tio Yanco* (Uncle Yanco, 1967) quanto através de um retrato que faz sobre *Os panteras negras* (Black Panthers, 1968). De volta à França, sente a necessidade de filmar sua vizinhança, mais especificamente a rua Daguerre (*Daguerreótipos*), ao mesmo tempo que um canal de TV a propõe pensar sobre “o que é ser uma mulher” em *Resposta de mulheres* (Réponse de Femmes, 1975).

¹³⁶ Utilizamos aqui o verbo “incorporar” tanto porque é este o termo utilizado por Bernardet em seu texto sobre a cineasta, quanto porque existe uma motivação maior para que ele faça uso deste termo: o teórico desenvolverá na parte final do texto que uma das principais marcas do filme é o “investimento subjetivo” que Varda fornece aos seus objetos, “uma grande aventura de incorporações – de caminhões, de cartões postais, de alimentos, de geladeiras, de filmes” (2006:27).

Já saudosa do tempo que passou na Califórnia, faz um retorno às suas ensolaradas imagens e realiza um documentário sobre os murais de Los Angeles (*Muros e Murmúrios* (Mur Murs, 1980). Já que estamos falando literalmente de imagens, Varda logo desejará questionar qual seria a natureza e os efeitos de um documento a partir de uma ficção (*Documentira*), assim como os próprios elementos formadores de uma imagem, através da volta a uma fotografia feita por ela mesma anos antes (*Ulysses*) e também a fotografias que lhe são caras em *Um minuto por uma imagem* (Une minute pour une image, 1983¹³⁷). Reúne-se mais uma vez às estátuas francesas, agora impulsionada por seu gosto por Baudelaire e por um tipo específico de estátuas comuns na França, as moças de pedra que chama de *As tais cariátides*. E seja por amor ao cinema, seja por amor à vida, ou simplesmente por amor e saudade, faz uma trilogia sobre o cineasta que mais ama, Jacques Demy (*Jacquot de Nantes*, 1990; *As garotas românticas fizeram 25 anos*, 1993; *O universo de Jacques Demy*, 1995). Depois do falecimento de Demy, volta ao cinema porque se redescobre como uma “catadora de imagens” (*Os catadores e eu e Dois anos depois*) e para refletir sobre si mesma a partir dos seus filmes (*As praias de Agnès*)¹³⁸. Assim, diante de seus encontros com o real, Varda é movida diretamente por paixões que se apresentam a sua vida, de modo que possa expor laços que poderiam ficar dispersos pelo mundo, mas com os quais opta fazer o seu cinema. Dá imagens a esses laços, como o coração de celofane que ela e Tio Yanco seguram no filme homônimo, um dos grandes exemplos do seu cinema neste sentido, já que este grande coração de papel mostra como seus filmes são feitos de um acúmulo destes signos. Seus filmes se dão a partir da encenação destes laços e a partir de uma evidência do que a une a tais objetos.

¹³⁷ *Um minuto por uma imagem* é uma série para a TV sobre fotografias, idealizada por Agnès Varda. A série é formada por 170 episódios de dois minutos cada. Em cada episódio duas fotografias são apresentadas; um minuto para cada uma das duas imagens. As imagens são comentadas por diferentes pessoas, desde fotógrafos, como pensadores como Marguerite Duras, a um varredor de rua e outras pessoas que Varda encontra em seu cotidiano: o importante é revelar o olhar que cada um dos participantes pode fornecer a uma imagem. Paralelamente ao programa, o jornal *Liberation* publicava a fotografia exibida, com trechos dos comentários feitos por cada convidado. O projeto, que se tornará bastante popular, coloca em destaque alguns princípios que sempre motivaram a cineasta, como o de destacar o olhar pessoal de um homem junto a uma imagem, ou mostrar como isso pode ser feito por todos nós e, mais abrangentemente, para uma relação com a imagem que está muito além do que se vê nela. Isso também indica um dos principais efeitos que a cineasta buscava com o seu cinema: fazer com que seus espectadores olhassem com maior atenção para as imagens do cinema e do mundo e exercitassem seu olhar junto a eles.

¹³⁸ Os filmes citados neste parágrafo referem-se a quase todos os documentários feitos por Varda, citados em ordem cronológica, com exceção de *7 cômodos, coz., banh... Imperdível!* (7 P., Cuis., S. De B., ... À Saisir, França, 1984), *Jane B. por Agnès V* (Jane B. par Agnès V, França, 1987) e *Ydessa, os ursos e etc...* (Ydessa, les Ours et Etc, França, 2004) e outros citados antes no texto (*Oh estações! Oh castelos!; A Ópera Mouffe; Do lado da Riviera e Saudações Cubanos!*).



É essencial lembrar que ao nos voltarmos em direção à obra de Varda, introduzimos aqui uma importante discussão que outros cineastas contemporâneos à cineasta também passam a colocar neste momento. Representados pelos movimentos hoje conhecidos como “Cinema Direto Americano” e “Cinema Verdade”¹³⁹, estes cineastas partirão, em maior ou menor medida, de um questionamento em torno de uma tradição de efeitos e “funções” atreladas ao cinema documentário que era pensado essencialmente junto a um efeito que buscasse expressar um saber sobre o mundo e sobre um outro, colocados em evidência, como o documentário se tornou potente ao demonstrar. A legitimidade destas imagens baseia-se em um “outro” discutido a partir de uma abordagem totalizante através da qual o conhecimento e o saber sustentam o objeto em jogo na obra. Este “outro” – aquele que é interrogado, o personagem do mundo ou então o próprio objeto “descarnalizado” – é pensado como uma imagem para além de seu cineasta, para fora dele até mesmo nos momentos hoje vistos como contestadores de uma “tradição documental” como seria, por exemplo, o cinema da poesia das “máquinas” representado pelo contestador olho-máquina de Dziga Vertov. Mas mesmo estes cineastas que nos mostraram suas imagens através da ótica das máquinas como o fez Vertov (a partir de uma visão que o próprio homem não poderia ter acesso no mundo), trazem uma motivação de nos revelar universos desconhecidos que o próprio filme dá a conhecer, independente do homem, independente do indivíduo. Desconhecidos porque era preciso reforçar uma voz de um saber através do filme que estivesse para além deles, não como prova ou ciência, afinal estamos falando de arte, mas também falamos de imagens que partem de uma necessidade por afirmar-se como índice de um mundo *ao redor* do cineasta, não necessariamente um mundo que está *nele*. Esta será uma das principais mudanças que o filme-ensaio e o documentário moderno irão propor ao cinema: que ele se volte ao seu próprio cineasta e discuta-o enquanto um personagem que traz resquícios do mundo, da realidade em que vive e da qual ele deseja participar; aquela que está em jogo na própria obra. Assim, quando o

¹³⁹ Consuelo Lins lembra uma diferença importante entre o “Cinema Verdade Francês” e o “Cinema Direto Americano”, referente ao questionamento que tais movimentos direcionam às tradições do documentário: a autora ressalta que este questionamento a uma tradição foi feito de um modo mais consciente pelo movimento americano e, no caso do movimento francês (que a autora desenvolve principalmente a partir de Jean Rouch), este questionamento não se colocou exatamente como um princípio “a ser seguido”, mas constituiu-se em um movimento mais isolado e intuitivo. (LINS, 2008)

próprio cineasta se insere na narrativa como um personagem, que tipo de conhecimento e saber estará aí em jogo?

Os filmes começam a ser discutidos para além do próprio cinema, e a tradição das imagens do documentário, por sua vez, também passa a ser questionada enquanto um movimento cuja voz de sua autoria necessitará colocar-se através de um sujeito em evidência. Essa autoria pode vir até mesmo através da dúvida ou de uma pergunta que não poderá ser respondida, como a feita por Jean Rouch a seus personagens: “você é feliz?”¹⁴⁰. Rouch não vira a câmera para si, mas faz uma pergunta que tampouco ele poderá responder com seu filme. Neste sentido, o cineasta passa a se colocar diante da imagem como um elemento configurador essencial a ela e à construção de seus objetos. A legitimidade do discurso é colocada em questão através de diferentes artifícios e um deles será problematizar o papel do próprio cineasta em seu filme, que percebe que a noção e as definições do seu “documento” podem ser reformuladas a partir de seu próprio movimento junto ao objeto. Neste sentido, alcançar uma legitimidade para uma imagem deixa de ser uma pretensão do documentarista para que este venha a se colocar em risco a partir do seu próprio cinema, e diante da condição e da indagação de que não poderá simplesmente falar em nome de um outro ou de toda uma coletividade ou saber científico.

O documentário, que nasce e estrutura-se a partir de uma tradição e desafio de “pensar o outro”, começa a delinear um deslocamento fundamental à sua história e às suas tradições: percebe que o saber sobre um determinado objeto vem também do próprio encontro com tais universos e que além de um saber sobre eles, o cinema tem outros meios para criar uma narrativa quando se libera de construir um conhecimento sobre o outro a partir de um discurso “de poder” e autoridade (e que esteja atrelado à tão discutida “voz de Deus”). A partir deste novo posicionamento diante de um objeto, é preciso alcançar outras imagens, demarcadas por novos definidores e instâncias. Ao colocar a si mesmo como um lugar de construção de um discurso, o cineasta cria um espaço para a autenticidade da sua obra a partir daquilo que está no interior do seu próprio universo. Como Agnès Varda, que passa a pensar o seu cinema e a si mesma enquanto uma imagem-resistência, a partir de uma formulação a ser pensada esteticamente para o seu papel e sua interferência em seus filmes: a imagem não nos será mais natural, mas cheias de fragmentos, interjeições, intervalos, medidos pela

¹⁴⁰ Em *Crônica de um verão* (Chronique D'Un Été, França, 1960).

figura da cineasta. A partir da sua própria inserção e participação junto à narrativa e de um retorno para “captar o real” junto ao qual busca evidenciar-se, Varda relevará sua necessidade por se inserir no processo de filmagem e ressaltar seu papel em suas diferentes estradas, de modo que este movimento aponte para uma possibilidade de resistir ao já instituído. Assim, para Varda e Rouch, entre outros documentaristas, o mundo e as imagens devem ser reconstruídos a partir dos testemunhos que tem origem nos encontros proporcionados pelos seus filmes. A centralidade do testemunho – tanto o deles como o dos seus personagens – torna-se o fio condutor principal da obra.

Por conta da força deste testemunho que precisará ser relatado ao espectador através das palavras e vestígios do cineasta, é que uma conquista tecnológica como a do som direto será tão significativa ao documentário. O mundo vem solicitar um trabalho sonoro que desmistifique realidades que se afirmam externamente ao seu indivíduo, por um discurso que não seja especificamente o seu. Logo esta redescoberta do som será uma instância que diz respeito ao próprio realizador e o *off* se tornará uma ferramenta poderosa para a formulação deste espaço referente ao próprio cineasta enquanto personagem: pela primeira vez ele poderá, de fato, fabular-se a si mesmo, pois o som direto lhe dará uma base mais profunda para a manifestação do real e para a formulação de uma imagem que busca remeter a uma realidade com a qual se depara – e portanto de algo que o cineasta acredita que “realmente viveu” ou experimentou como sujeito e cineasta – desconhecida até então no cinema. Diante disso, uma narrativa será mais necessária do que nunca, pois ela é que dará base ao testemunho. Isto também significaria buscar afastar o documentário de uma fórmula padrão de direcionamento ou manipulação, comentada por uma voz totalizante, para que seja possível falar em nome de um determinado indivíduo: o personagem, o cineasta, o ser a testemunhar.

Isso faz pensar o quanto me indagava por uma questão que poderia ser tomada simplesmente como um ponto de partida para pensar um cinema ensaístico: por que muitos dos pesquisadores que se aventuram pelo assunto apostam fundamentalmente nos poderes do som ou na dimensão que uma narrativa é capaz de fornecer a esta imagem?¹⁴¹ Não parece que tais estudos apostem simplesmente em um uso da “primeira pessoa” como modo de expressão de uma narrativa autorreferente. Mais do que isso,

¹⁴¹ Este é o caso, por exemplo, dos estudos de Consuelo Lins para a forma ensaio, com destaque para o texto *O ensaio no documentário e a questão da narração em off* (2007), no qual investiga as obras de Rouch, Marker e Varda para chegar a uma reflexão sobre uma parte do documentário brasileiro contemporâneo “ligados à chamada produção subjetiva ou performática (...) que reintroduz a narração em off de modo inovador” (2007:134).

eles parecem buscar como se unem “a voz, o ensaio filmico e o outro”¹⁴² em imagens que possam estar no mundo justamente em nome de um sujeito, de um “eu” ressaltado não só por um uso da “primeira pessoa”, mas como esta voz será capaz de dar materialidade ao próprio cineasta, um dos meios a partir da qual este “retorno a si” se manifestará. Por isso, quando Consuelo Lins lembra que “se hoje a narração feita por uma mulher pode parecer opção banal, é fundamental lembrar que este procedimento inexistia na tradição do cinema documental” (2006:34), ela também evidencia que a voz que nos colocará em meio a essa costura de afetos com o outro, colocará também, em uma das primeiras vezes no cinema, a potencia de uma voz feminina a se narrar. A força do pioneiro que afirmamos aqui importa mais porque Varda será consciente dos significantes estéticos disso, propondo um terreno do “eu” que se equilibra no meio do caminho entre um realismo que vingava neste momento e um potencial ilusionista que dá às suas imagens. As “inflexões de sua fala” e “o tom de sua voz” – pioneiras e feministas até hoje – virá nos contar sobre buscas que renovam o “campo do documentário, a relação entre imagem e som a favor de associações inauditas” (LINS,2006:34). Falamos em pioneirismo e feminismo porque estas são as maneiras como Varda dará seu testemunho ao mundo. A voz do documentário, portanto, que tudo sabia e afirmava, irá se expor a partir das singularidades, indagações e percepções de uma cineasta.

Portanto, apesar de ser abordada como uma cineasta feminista, seu cinema aponta em primeiro lugar, e mais amplamente, para uma imagem que busca criar, independente de seu sexo, uma imagem de resistência e de uma explicitação dos afetos. Esta imagem consciente dos efeitos que uma voz suave e pontual de um off feminino pode causar como efeito ao documentário parece pensada de modo a ressaltar um objetivo que Bazin já houvera destacado para este cinema, e que Consuelo Lins aponta como um dos principais junto ao formato: demonstrar as ambiguidades do real (2008). Assim, o artista busca um trabalho estético que possa desmistificar as realidades com as quais se encontra e Varda se insere em seus filmes para buscar um caminho de sutileza e possibilidade para outros modos de vida em uma realidade. De certa maneira, é assim também que Deleuze fala em feminismo em relação à cineasta, ao mesmo tempo que o nega:

¹⁴² Título do texto de Consuelo Lins sobre Agnès Varda (in Catálogo *Agnès Varda: O movimento perpétuo do olhar*). Este texto é um fragmento de *O ensaio no documentário e a questão da narração em off* (2007), texto mais abrangente sobre a voz do cineasta no filme-ensaio.

As autoras, as diretoras, não devem sua importância a um feminismo militante. O que mais conta é a maneira como inovaram no cinema dos corpos, como se as mulheres tivessem que conquistar a fonte de suas próprias atitudes e a temporalidade que lhes correspondessem como gestos individual ou comum.(DELEUZE,1980:236)

Nestes terrenos em que o político se revela muito próximo ao pessoal, o mais importante a se ressaltar na declaração de Deleuze é um aspecto semelhante com o destaque que demos à abordagem de Lins: o que importará é o efeito de resistência que o off é capaz de oferecer aos cineastas, além de sublinhar uma dimensão física da presença desses cineastas e personagens nas narrativas. Pois como lembrou Lejeune, falamos de uma busca que se baseou em uma fissura profunda que é colocada neste momento ao cinema – pois se ele foi inicialmente mudo e depois falado, por que não poderia realmente estar aprendendo a dizer “eu” – da sua própria maneira?¹⁴³. Assim, apesar de reconhecer o feminismo presente em algumas dessas obras, Deleuze olhará para como este aspecto se afirmará no interior da linguagem cinematográfica, associando-o a uma ênfase que a dimensão corporal passará a ocupar nesses filmes. Esses corpos em evidência constituirão uma dimensão pessoal do cinema que diz respeito a uma materialidade do “eu” relacionada tanto aos personagens, como ao mundo do cineasta e do espectador. Deleuze afirma que Varda, entre outras cineastas, inova no cinema dos corpos para conquistar a fonte de suas atitudes e a temporalidade de um gesto único, individual em meio a um encontro com o real que pode nos ser acessível e comum. Parece que entre os “marginais” que poderiam ser retratados em tela, a cineasta mulher, por sua (ainda) condição marginal, parece se juntar ao engajamento que seu próprio filme retrata. Além disso, muitos personagens ditos marginais também terão voz própria e afirmarão um discurso sobre si mesmos nessas narrativas.

Mais amplamente, o cineasta virá nos dizer que aquele “outro” também pertence a ele e é esta abertura para falar em nome de si sobre algo que pertence ao outro e ao mundo que fará da narração em off um recurso tão singular e potente ao filme-ensaio. Portanto, é um determinado modo de pensar o off que será o fio condutor do pensamento sobre o ensaio no cinema. Por conta desta relevância é que lembramos que muitos dos documentários com os quais nos encontramos aqui manifestam uma

¹⁴³ Tal afirmação de Lejeune é trabalhada mais longamente no primeiro capítulo, em que buscamos pensar “como falar de um filme que diz ‘eu’”.

potência especial em evidenciar que o cinema, sim, é feito de imagem e som¹⁴⁴. Apenas um uso muito particular da narração em off é capaz de redimensionar um filme como um cinema ensaístico e o que tal abordagem traz de singular é a necessidade por parte do cineasta de pensar a narração em off como uma manifestação e questão singular aos seus “eus”, que desejam fazer cinema também discutindo o seu papel como cineastas em meio ao filme, através de uma experimentação do off que busca uma singularidade para a voz do cineasta e, claro, para o seu papel junto à arte cinematográfica.



Mas apesar de ressaltarmos aproximações essenciais entre Varda e documentaristas como Rouch para discutir um cineasta e um testemunho evidenciados nesses encontros, Consuelo Lins lembra um detalhe importante em relação a eles: o fato de que o “Cinema Verdade” e o “Cinema Direto” (e nós incluiríamos aí também a própria Nouvelle Vague) são apenas os nomes mais célebres para uma prática que se tornou muito mais ampla e representativa a este momento e que aponta para a necessidade de traçar uma escrita do outro que se dê “através de si”, dos encontros e deste “outro” que passam a ser evidenciados através do cineasta. Mas como outros cineastas, Varda não se posicionará contra uma determinada tradição de cinema ou documentário. É por isso que muitos anos depois, quando Bill Nichols cria os seus “modos de representação” para pensar o documentário¹⁴⁵, ele não poderá negar um modo de representação através de outro, mas trabalhará sobretudo com uma ideia das dominantes ali expressas, sendo justamente uma dimensão para além dos movimentos cinematográficos que ambicionará alcançar com as tipologias que propõe para pensar o formato: não estar limitado a um determinado cineasta ou movimento (e até mesmo contexto), mas poder se colocar diante de um “tom” que se manifestaria em diferentes obras¹⁴⁶. E já que estamos falando de base, “movimentos”, opiniões ou no fundo

¹⁴⁴ Isto também foi trabalhado aqui através de Jonas Mekas. Seus filmes revelam como esta potência pode colocar as relações entre as imagens e os sons diante de um desafio cuja inflexão se dá em seu inverso, quando uma obra passa a ser analisada quase que exclusivamente a partir do que o seu cineasta diz no filme, o que não deixa de ser um desafio que a obra de Mekas coloca àqueles que desejam analisá-la.

¹⁴⁵ Segundo o autor, seu objetivo ao criar tais “representações” em jogo nos documentários, se dá “mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila”. (NICHOLS, 2005:47)

¹⁴⁶ Ao propor os seus “modos de representação”, Nichols parece desejar se prender a uma relação com o filme que possa afirmar-se por um tom geral presente nele, responsável até mesmo pela criação da obra. Assim, apesar de criar suas modalidades a partir de tons que identifica a partir de contexto de cada filme, não será tal divisão que fará de uma obra característica do modo de representação relativo ao seu

identificações que estariam para além de um contexto ou de um movimento cinematográfico, é importante perceber que entre os dois modos de representação que Nichols atribui ao período da década de 1960, o observacional e o participativo, o modo como o cineasta pensará o seu papel será decisivo a esses movimentos. Entre uma modalidade e outra, percebe-se quase um antagonismo da intenção do cineasta em relação ao seu papel e participação em seu filme: o observativo que “evita o comentário e a encenação e observa as coisas como elas acontecem”, enquanto o participativo “entrevista os participantes e interage com eles” (2005:177). A abordagem de Nichols nos faz pensar que esta evidência se reflete no pensamento de um dos principais pensadores e teóricos do documentário, presente no imbróglio do cineasta que percebe o seu potencial estético em meio a sua narrativa como um movimento a ser definido, negado ou evidenciado no filme.

Como também já era possível perceber nas definições para cada uma das modalidades de representação anteriores¹⁴⁷, sua classificação se detém principalmente no mundo e no que é externo ao cineasta, mesmo no caso do modo poético. Mas a partir daí o cineasta será decisivo às classificações que Nichols pensa para os tipos de documentário¹⁴⁸. Já na década de 1960, tanto o modo observacional quanto o modo

contexto. Ironicamente, a principal fraqueza dos modos de representação de Nichols é que, no fundo, eles propõem um modo objetivo de recepção de um filme quando a própria escolha destes modos não deixa de apontar para uma classificação primeira que deveria ser pessoal, assim como induzem a uma visão reducionista e totalizante para a recepção da obra. Assim, os modos de representação induzem a uma classificação da obra antes mesmo de uma reflexão sobre ela. Por isso os modos de representação parecem muitas vezes reducionistas: porque de certo modo somos obrigados a concordar com o outro sobre o tom de uma mesma obra, levados inclusive a concordar com o próprio autor (Nichols). Mais amplamente, somos levados a classificar os documentários, ao invés de, justamente, ter junto a eles um movimento como é inclusive o que o ensaio propõe: estar livre para discordar, criar novamente, apresentar sempre um novo e outro olhar ao objeto e ter este movimento como princípio. Mas apesar de ser alvo de diversas críticas, Nichols ainda é principal referência para um estudo do documentário no Brasil, o que não deixa de ser um curioso aspecto para um olhar que demanda do documentário uma formulação de “gênero”. No entanto, é certo que Nichols classifica e organiza uma imagem capaz de refletir o caos do mundo e o nosso desejo por organizá-la.

¹⁴⁷ Referimo-nos aos modos de representação que Nichols pensa a partir dos anos 1920, o poético e o expositivo.

¹⁴⁸ No capítulo *Que tipos de documentários existem?* em *Introdução ao documentário*, Nichols conclui sua reflexão sobre essas modalidades com um quadro geral com as características que considera as fundamentais em cada um dos modos de representação (neste quadro ele aponta também, curiosamente, as “principais deficiências” de cada modo). Citamos aqui essas breves classificações, com o objetivo de destacar como a própria base da formulação do teórico se transforma a partir da década de 1960, já que antes ela se detinha em uma variação do cineasta diante do seu objetivo de retratar o “mundo” (enquanto lugar externo ao cineasta), o que passa a não estar mais presente em sua definição, mas sim a evidência de um papel que o cineasta ocupará diante de seu objeto, como pode ser percebido em suas definições para cada um dos “modos do documentário”: 1) Poético (anos 1920): reúne fragmentos do mundo de modo poético; 2) Expositivo (anos 1920): trata diretamente de questões do mundo histórico; 3) Observativo (anos 1960): evita o comentário e a encenação; observa as coisas conforme elas acontecem; 4) Participativo (anos 1960): entrevista os participantes ou interage com eles; usa imagens de arquivo para recuperar a história; 5) Reflexivo (anos 1980): questiona a forma do documentário, tira a familiaridade

participativo apontam para uma tendência maior em tensão nos filmes: o que o cineasta fará de si ao perceber que pode fazer parte da narrativa? Conforme inclusive conseguimos enxergar o movimento geral do pensamento de Nichols, o autor parece refletir sobre como o papel de um cineasta se tornará cada vez mais presente no documentário.

Por isso é que o principal ponto que desejamos destacar a partir de sua reflexão para pensarmos sobre este cineasta que buscará dizer “eu”, é que os dois modelos seguintes que apresenta para o documentário – os modos reflexivo e performático, a partir da década de 1980 – refletirão ainda com maior evidência o papel do cineasta em seu filme, seja através de um processo metalinguístico criado pelo cineasta para “questionar a forma do documentário”, (e que será bastante representativo para a ideia de um “filme-dispositivo”), seja através de um retorno e de uma evidência que fará a si mesmo para enfatizar aspectos subjetivos que podem dar origem a um novo discurso e estética. A abordagem de Nichols, encarada então de modo mais amplo, nos faz estar diante da indagação sobre até que ponto a evidência do cineasta em seu filme é um processo que aponta para um movimento progressivo diante da história do próprio documentário. O cinema propõe este movimento, desde a década de 1960 em especial e, cada vez mais, de trazer um cineasta que faz de si um personagem que será o próprio protagonista de suas narrativas? Quando olhamos para as dimensões que o cineasta ganha em seus filmes atualmente, somos brevemente tentados a responder que sim (e nos dedicaremos a pensar sobre este regime contemporâneo no próximo capítulo). Contudo, esta presença “progressiva” e crescente do cineasta não parece suficiente para uma reflexão sobre o movimento da autorreferência no cinema. Ela parece simplista demais para abordar um cinema que enfrenta um desejo de constituir um movimento autorreferente. Ao mesmo tempo, não deixa de ser um desafio escapar desta abordagem. Não esperamos apostar neste caminho lógico do progresso da presença do cineasta em seu filme, apesar de tal processo ainda ser pouco compreendido para além desta abordagem. Mas quando Agnès Varda opta por um caminho diferente dos cineastas que lhes eram contemporâneos, ela indica que a questão talvez não seja dar evidência – “e cada vez mais” – a si mesmo, mas sim procurar novos caminhos para encontrar uma

dos outros modos; 6) Performático (anos 1980): enfatiza os aspectos subjetivos de um discurso classicamente objetivo. (2005:177)

“estética de si” e criar um cinema que possa ser feito através dos atalhos de um mundo particular¹⁴⁹.

Embora Varda represente aqui este importante momento do cinema que ao longo da década de 1960 tentará transformar a imagem tradicional do documentário, animando-se em ser “participativo” junto ao seu tema e à formulação de suas imagens, por outro lado a evidência que o seu mundo pessoal assume em seus filmes faz com que a cineasta coloque seu movimento para além de uma discussão em tensão entre os tons participativos e observacionais das imagens documentais deste cinema moderno. Tal evidência é base para este estudo, dimensionado a partir de uma tentativa de reflexão sobre uma “estética de si”. Sua aposta, em meio à de Marker, Rouch e outros, sempre construindo um espaço de marginalidade inclusive por não se filiar especificamente a um movimento cinematográfico, aponta para uma singularidade em relação a este retorno que se faz ao próprio cineasta diante de outros trabalhos que lhes eram contemporâneos. Mas apesar de se inserirem nelas, eles não optam necessariamente por “falar de si”.

Parece que a inserção do realizador na obra levou alguns anos para alcançar uma prática em que ela também incluiria um falar sobre si. Varda parece ter percebido que entre seu objeto de interesse, o se inserir no processo e o retorno da câmera para si mesma, ela poderia buscar algo a mais com o seu cinema. Tal evidência começa a se fazer presente e ser problematizada neste momento e é aí que encontraremos, por exemplo, as bases para um olhar para o documentário como será mais tarde o olhar do teórico americano Michael Renov, centrado no sujeito do documentário (*The subject of the documentary*, 2004). Renov baseará a sua “nova subjetividade” principalmente naqueles filmes que Nichols classifica como “reflexivos” e principalmente aqueles definidos como “performáticos”. Ainda que Varda não faça nem filmes metalinguísticos (porque revelar uma “magia” sempre a interessará mais do que problematizar uma espécie de técnica ou processo do filme), nem filmes sobre si (tais como Nichols classifica os performáticos quando afirma que “um tom autobiográfico compõe esses filmes” (2005:170)), a cineasta radicaliza sua presença em seus trabalhos e assume a

¹⁴⁹ Até mesmo porque se esta ênfase do cineasta como personagem de seus próprios filmes for uma questão progressiva, nos encontramos no momento de pensar o que virá a partir de uma evidência do indivíduo que pode filmar a sua própria intimidade de modo explícito (como veremos no próximo capítulo). Uma das respostas que o cinema da atualidade deu a esta questão parte de estradas que agora podem ser buscadas coletivamente, em nome de “eus” reunidos por um sentido de amizade, uma harmonia entre variadas subjetividades que se unem para ir em busca de uma determinada imagem.

força e o poder do seu papel junto ao outro. Assim, apesar de uma documentarista “essencialmente moderna” poderíamos pensá-la também como uma cineasta que antecipa o que Nichols formulará sobre os outros dois modos de representação que cria para o documentário contemporâneo (principalmente a partir de filmes feitos na década de 1990), a partir de um desenvolvimento associado a um tom “reflexivo” e mais tarde a um tom “performático” junto a esses documentários. Depois que o cineasta decidiu entrar em cena para mostrar que o retrato sobre uma determinada realidade dependia do seu papel nela – assim como para revelar a natureza da criação do seu próprio processo, dando ao cinema um véu capaz de aproximar em muito o processo de um documentário do de uma ficção – alguns cineastas colocarão em cena um mundo que parecerá quase todo seu. Mesmo que não o seja, será nas singularidades deste percurso que o filme se fortalecerá. Portanto, é esta prática e necessidade de se colocar continuamente na imagem a partir de suas impressões que fará com que o cinema de Varda se expresse como um cinema pessoal e ultrapasse o sentido de um cinema participativo ou característico de uma reflexividade, tornando-se uma obra essencialmente “autorreflexiva”, pessoal. Até mesmo porque se a inserção no processo fosse uma motivação de fato para estes cineastas conhecidos hoje como “participativos” ou “reflexivos”, isso seria também o que de mais óbvio eles poderiam fazer para ressaltar uma metalinguagem existente no filme da qual eles são a principal parte.

“Se inserir” nesses casos é mais um meio para o alcance de um outro fim do que uma vontade ou uma espécie de necessidade de falar sobre si junto ao mundo ou colocar-se em risco a partir da constituição de uma imagem que se colocará em confronto com as imagens padrão que o próprio mundo nos apresenta. Por isso, Varda está aqui, tanto para representar este momento do cinema, quanto para colocar uma radicalização em torno da feitura de uma “estética de si” que possa abrir uma discussão de como esta prática autorreflexiva pode se diferenciar das demais, quando expor os pontos de vistas e sentimentos do cineasta parece uma necessidade mais urgente junto à experiência do seu cinema e da sua vida. Mas o que esta diferenciação coloca? A cineasta fala da chegada da morte, das experiências que lhe foram marcantes em suas viagens, evidencia sua pele envelhecida, as raízes brancas dos seus cabelos. Busca os vestígios de si mesma em meio às suas imagens, mostrando aos seus espectadores como ela sempre foi uma “glaneuse” – de si mesma –; uma aventureira que busca se redescobrir, recriar e renovar-se através do cinema. Por isso é que Jean-Claude Bernardet conclui seu texto sobre a cineasta afirmando um “retorno a si mesmo” que é

tanto da cineasta, como também do próprio espectador, afinal, depois de ver um filme de Varda, uma viagem será necessária a todos nós:

*Os catadores se torna uma grande aventura de incorporações – de caminhões, de cartões postais, de alimentos, de geladeiras, de filmes. Num movimento necessariamente ambíguo, essas incorporações nos constroem pela inserção do outro em nós. Mas o movimento inverso é indispensável: devemos dar ao outro a possibilidade de nos incorporar. (...) Assim se abolem as delimitações entre o eu e o outro, nós mesmos virando outro para outros eus. Incorporem *Os catadores e eu* de Agnès Varda como quiserem ou puderem. (BERNARDET, 2006:27)*

Nesses filmes, nós, espectadores, nos encontramos com Varda. Encontramo-nos com seu entusiasmo com uma nova maneira de fazer cinema, como, por exemplo, através de uma mágica e discreta imagem digital com a qual se depara, a partir da qual poderá encontrar, finalmente, uma maneira mais cotidiana de ser uma pequena-grande catadora do curioso e apaixonado ofício de fazer imagens. Tudo isso de modo bastante performático.

5) Performances ao redor dos mundos, para uma “performance de si”.

O mundo já está no cinema e é só através dele que poderemos imaginar quem é Varda, cineasta que parece muito com o mágico que acompanha seus *Daguerreótipos*: como um bom mágico, ela nunca nos mostrará seus segredos ou revelará seus truques, mas sim os efeitos de suas obras. Não importa se o universo explorado partirá do seu cotidiano (como é com a rua Daguerre), de muitas estradas (*Os catadores e eu*) ou ainda se estará bem longe de casa (*Saudações, cubanos!*, *Os panteras negras*, entre outros) mas Varda manifesta em diferentes obras que grande parte da sua motivação por fazer cinema baseia-se em um desejo de encontrar um pouco de si mesma ao redor do mundo, através de um “eu” que irá fabular-se a partir de oportunidades que seu filme lhe fornece. Assim, seja diante de um filme feito por encomenda, seja por motivação pessoal, seu cinema apostará no desafio de fazer do filme um lugar de privilégio para um encontro com seus objetos e para uma reformulação da *encenação* do seu olhar junto a eles: o que a une a esses objetos e como eles lhe impressionam. Seu cinema será como uma reunião de fragmentos de impressões de suas experiências, alinhavadas em

uma narrativa de encontros inesperados, cuja conexão só se completará através de um retorno ao seu olhar.

Ao buscar construir um cinema pessoal entre si mesma e o outro, Varda revela-se uma diretora não tão dependente de seu cotidiano como é o caso dos outros dois principais diretores presentes neste trabalho. Neste sentido (e sem empregar a estas palavras um sentido valorativo), o “pessoal” de Varda é ativo, imagem-movimento, busca de experiências e situações que possam trazer à cineasta algo a *representar* o seu olhar. Como lembra Bernardet sobre os *Catadores e eu*, “o filme *representa* – isso mesmo, é uma representação – a deriva de um espírito solto, que trabalha com associações e deslocamentos” (2006:25). Assim, o terreno da pessoalidade do seu cinema estará atrelado a uma representação do seu imprevisível movimento; a direção que irá tomar diante dos encontros que a vida (e as imagens) lhe proporciona e que Varda estará a postos com sua câmera para registrar. Assim, percorre os caminhos e estradas que forem precisos e que se colocam diante do destino de sua objetiva. Aposta em sua intuição para lidar com todos os acasos que se abrem como oportunidades diante de si e, depois, opta por uma direção a tomar, talvez o cenário que lhe parecer mais rico em descobertas e possibilidades para um belo encontro e, claro, esperando que dali surjam riscos com os quais terá que apostar em qual foco ou enquadramento realizar. Mas, fundamentalmente, Varda se coloca em busca de situações que lhe proporcionem representar o que é ser uma eterna *glaneuse* em suas andanças pelo mundo. E se a cineasta vai à praia no seu mais recente filme é porque sabe que lá encontrará algo do que procura com o seu cinema.

As praias de Agnès começa com uma breve cena da diretora caminhando para trás numa praia, junto a um melancólico pôr-do-sol. Parece ser outono (ou poderia ser mesmo inverno) e Varda, em quadro, vestida com cores tão cinzentas quanto a praia que vemos, introduz seu filme mais ou menos assim: “Farei aqui o papel de uma agradável e velha senhora, curiosa e muito falante, que falará sobre sua vida. Ainda é pelos outros que continuo interessada, aquele outro que tanto me motiva a filmar. O outro que me intriga, que me instiga, que me faz querer indagar, que me desconcerta e por quem me apaixono ao filmar. Desta vez, para falar de mim, pensei: se quando abro as pessoas encontro paisagens, se me abrisse, encontraria praias”. Corte. Na cena seguinte, Varda já está em uma praia muito mais ensolarada, como serão as outras praias com as quais nos encontraremos ao longo do filme, carregando espelhos de um lado para outro com sua equipe de filmagem.

Voltaremos a esta primeira cena deste que Varda diz ser seu último filme, uma imagem fundamental para refletirmos sobre as características do seu cinema autorreferencial. Mas já que estamos diante de um filme em que a própria diretora decide interpretar sua obra, é importante destacar que é já em sua primeira fala que Varda nos dirá como este filme se difere dos anteriores. Ela o fará não apenas através de suas palavras e de sua narração, mas a partir de uma espécie de modo performático destas: ao mesmo tempo que nos conta como a natureza do seu cinema sempre se deu a partir de um encontro com o outro que estivesse baseado em suas memórias e percepções, a diretora caminha, discretamente, para trás. Logo depois estaremos conscientes de que este movimento busca um gesto que seja simbólico ao próprio movimento do filme (e de certo modo a toda a sua obra). Se, como vimos anteriormente, o documentário tradicionalmente propõe investigar um outro com o qual se depara, o teor performático deste caminhar de Varda expressa como seus encontros são essencialmente encenados, marcados por uma habilidade da cineasta em trabalhá-los através do encanto que seus objetos lhe provocam e como encenará este encanto que enxerga em seu contato com o outro. Seu caminhar “em retrospectiva” expressa um movimento performático diante do qual a cineasta retornará ao longo de todo o filme: uma volta a um conjunto de imagens selecionadas para formar a sua própria história, mais diretamente, um movimento que se refere tanto a sua memória, quanto, mais amplamente, a um gesto característico a diversos dos seus filmes: elaborar uma memória do outro de modo que este gesto reflita a sua própria memória perante o objeto investigado. Portanto, a cena inicial de *As praias de Agnès* coloca, sutilmente, um desafio que faz menção a toda sua obra: depois de fazer tantos retratos, fazer agora o seu próprio, um autorretrato que possa contar a história de sua vida através dos seus filmes.

Para Raymond Bellour, o autorretrato no cinema remete sobretudo a uma “entre-imagem”, que são imagens que responderam à influência do surgimento do vídeo¹⁵⁰. Para Bellour, o autorretrato é uma dessas respostas ou efeitos que o vídeo trouxe à sétima arte, entre outros aspectos que ressaltam uma imagem a ser *experienciada* pelo

¹⁵⁰ Bellour desenvolve cerca de vinte relações que as entre-imagens trazem ao cinema (representadas pelos capítulos de *Entre-imagens* (1997). Destacamos aqui algumas delas: a “análise queimada”; o “vídeo utopia”; “quando se escreve a foto no cinema”; “o espectador pensativo”; um “tributo ao fantasma”; “a duração cristal”; um cineasta que diz “eu sou uma imagem”; “a interrupção; o instante”; um filme que se localiza nas “bordas da ficção” e “dentro os corpos”; a elaboração de uma “memória em chamadas”; uma “arte da demonstração”; uma forma filmica que afirma que “a carta diz mais”; além, claro, daqueles a que nos dedicamos aqui a pensar sobre, os “autorretratos”.

cineasta como não acontecera antes. Ainda que muitos dos filmes de Varda não tenham sido feitos em vídeo, as múltiplas associações do seu cinema são apenas um dos exemplos de como a influência do vídeo se expressa em seu trabalho. Além disso, fazer (auto)retratos foi uma das consequências dessa busca por criar “uma nova imagem que se desvencilha da transparência fotográfica para descortinar outras matérias e introduzir uma nova fisicalidade” (BELLOUR,1997:17). Esta “nova fisicalidade” será representada por uma dimensão de intervenção dada à imagem na qual o cineasta buscará referir-se a si mesmo.

Antes de se deter nos autorretratos, mas ainda quando aborda sua forma maior (que é a própria entre-imagem como um todo), Bellour a caracteriza como uma manifestação cinematográfica que se aproxima muito da técnica e de uma relação com outras artes, entre elas as artes plásticas (pois a estética do vídeo “claro, se nutre da pintura”), a literatura (“pelas posições de enunciação, a natureza do gesto criador, a indeterminação das obras, sua capacidade reflexiva”), e a própria noção de linguagem (“no sentido em que as palavras se incorporam cada vez mais às imagens”) (1997:17). Ou seja: para o autor, a própria entre-imagem já nasce de um forte poder de encenação de uma potência de “reflexão” que parece materializada na imagem. Quando se detém especificamente nos “autorretratos”, Bellour parte de uma análise de *Vie de Henry Brulard* (1890), de Stendhal, para investigar como o autor busca construir uma maneira de dizer “eu” em seu livro e, paralelamente, como uma ficção (no sentido de uma linguagem a ser construída) consegue formular isso. Bellour mostra que para dar forma a um autorretrato, Stendhal construirá um escalonamento entre palavras e imagens capaz de manifestar uma operação dos estágios da imagem mental de um personagem. Segundo Bellour, Stendhal se vê diante do seguinte questionamento: “sim, mas como dar conta dos movimentos interiores da alma?”(1997:314). Dar conta aqui é sobretudo torná-los visíveis, não exatamente criar metáforas ou metonímias para uma história do sujeito que se indaga diante de uma determinada questão, mas colocar o seu próprio “eu” em evidência na obra. Bellour lembra que Stendhal está tão fascinado pelo valor das cenas de sua imaginação de um “eu”, que desconfia de si mesmo e de todas as narrativas auxiliares de que faz uso. Por isso, ele prefere “pegar um atalho que lhe permita pintar *acertadamente*” (idem). Este atalho, este “pintar acertadamente” será uma função de determinadas imagens que acompanharão sua narrativa, desenhos que o autor faz dos seus próprios pensamentos. Assim, a partir de uma breve análise desses desenhos, Bellour enfatiza o autorretrato fundamentalmente como uma imagem que

desenhará um determinado pensamento do seu autor¹⁵¹. É essa função de “desenhar um eu” que os desenhos de Stendhal se encarregam de suprir. A partir disso, Bellour afirma algo que lhe é essencial para pensar uma estética do autorretrato:

Se [Stendhal] não narra realmente sua vida, mas procura capturá-la, é porque queria capturar a si mesmo no instante em que, para escrever, é assaltado por imagens (...) É da imaginação ligada à apreensão de si mesmo que Stendhal nos fala; é isso que ele literalmente *põe em cena*. (grifo nosso) (BELLOUR, 1997:317)

Portanto, como havíamos apontado aqui anteriormente através da autobiografia de Roland Barthes, as imagens parecem ser, ao mesmo tempo, um último e primeiro recurso do homem que deseja fazer o seu autorretrato, mesmo que através das palavras. É justamente este teor da encenação de uma imagem “imaginada” presente no Henry Brullard de Stendhal que Bellour sublinha como um movimento central para a apresentação de um autorretrato.



Quando dissemos que grande parte da obra de Varda coloca em cena personagens ou circunstâncias que a encantam (e que daí surge o forte teor pessoal de seus filmes) isto se dá justamente porque Varda se coloca perante seus objetos de modo a expressar – e fundamentalmente encenar – como tais encontros são especiais para ela, ou até mesmo como eles podem vir a ser, como no caso de *Oh, estações! Oh, castelos!*¹⁵². Assim, mesmo que esses encontros não sejam tão especiais em princípio, sua obra expressa um movimento de busca para que esses objetos se tornem “seus”. Seu cinema parte desta busca como princípio, esforço e atenção, ao mesmo tempo que expressa isto com naturalidade, o que aponta para uma ambiguidade que Varda sem dúvida é especialista em provocar. Mesmo que não possua uma relação pessoal com seu objeto, Varda fará que assim seja e para isso buscará um modo de fabular a sua relação com ele. Por conta disso é que tão importante quanto revelar o seu olhar para seus encontros através de um plano detalhe (como se apenas ela pudesse vê-los daquela maneira), do uso de um zoom ou um foco subjetivo sobre o seu objeto, será a

¹⁵¹ Bellour finaliza sua discussão sobre essa natureza ficcional dos autorretratos, citando a imagem-pensamento de Alexandre Astruc.

¹⁵² Ainda que a filmagem parta de uma encomenda que em princípio seria desinteressante à cineasta, como no caso de *Oh, estações! Oh, castelos!*, seu cinema apostará em uma encenação dos laços ali estabelecidos, o que também apontará para um modo mais prazeroso e divertido para Varda lidar com seu próprio trabalho.

construção das suas impressões em relação a eles. Numa entrevista, por exemplo, há de se narrar, revelar e encenar como chegou até aquele “outro”, quem ele é, porque foi escolhido para fazer parte do filme, como foi parar dentro do seu processo de criação – e isto tudo ocorre sempre com muitas interjeições e (re)ações da cineasta diante de suas descobertas. Estas interjeições expressam afecções que Varda sempre foi muito habilidosa em (re)criar junto às múltiplas associações expostas a partir das suas interferências nas imagens, através das quais expressa sua reação de modo a performatizá-las, revelando como aqueles “imprevisíveis” encontros se apresentaram a ela, colocando em cena a sua própria reação e improviso diante da formulação de uma imagem. Por isso é comum nos surpreendemos com suas aparições em seus filmes; e assim sua palavra e discurso assumirão um importante relevo em sua narrativa, utilizadas como ferramentas de afecção de um recurso mediado pela encenação da cineasta junto ao seu objeto, ao lado dele, junto a ele, fisicamente, como o início de *Os catadores e eu* evidencia ao revelar que Varda será uma das catadoras do título¹⁵³. Assim, estas imagens e sons chegam a uma resultante que só poderia ser alcançada pela cineasta porque são expressas através da encenação do seu olhar, em que tanto o detalhe torna-se fundamental para recortá-lo de um modo “Varda”, quanto suas narrações dão um tom pessoal a ele, como vimos anteriormente. Assim os seus filmes manifestam-se por um teor performático como um modo de fabulação de si.

Se uma parte representativa do documentário moderno já faz uso da noção de performance como base fundamental de seus filmes, isto acontece em nome do próprio objeto em discussão, de modo que este passe a estar atrelado ao cineasta. Exemplo disso é Jean Rouch, que foi um dos cineastas mais representativos nesse sentido: junto aos negros de *Eu, um negro* (*Moi, un noir*, França, 1958), ele não apenas vai “à praia” e se insere entre eles, mas dá a autoridade da própria locução em off aos seus personagens, ferramenta esta que passa a ser uma instância fundamental para questionar um uso e sentido tradicionais para o documentário¹⁵⁴. Já Varda aposta em um caminho sutilmente

¹⁵³ Este efeito é alcançado com mais veemência no nome original do filme – *Les glaneurs et la glaneuse* – título que permite que Varda faça esta referência a si mesma como a outra catadora que se expressa já no título do filme. Este efeito se perde um pouco nas traduções do título (inglês e português) pelo seu uso do pronome referente à primeira pessoa do singular, pronome fundamental a esta pesquisa, o “eu” – *Os catadores e eu* ou *The gleaners and I*. Mas talvez pela pouca familiaridade da palavra “catadores” no português, a expressão “Os catadores e eu” tenha sido mais apropriada para a tradução, visto que o título do filme parece prezar por uma certa coloquialidade que, no caso da opção pelo pronome “eu”, fica garantida à expressão.

¹⁵⁴ Parte do cinema brasileiro desejou radicalizar ainda mais esta estratégia, quando por exemplo Paulo Sacramento entrega não apenas o som a este “outro” que investiga com o seu filme, mas a própria câmera

diferente desse quando, justamente, coloca-se como principal personagem de muitos dos seus documentários e passeia entre seus objetos e personagens. Além de se misturar às reações que seu filme provoca junto ao outro, sua motivação não deixará de falar mais alto do que as outras problemáticas e relações colocadas ali em jogo. Assim constrói um caminho pessoal para a constituição dos seus documentários e por isso insistimos em diferenças importantes entre estas propostas consideradas aqui: Varda espera ressaltar e produzir uma subjetividade que lhe é própria, sua impressão sobre as imagens ou mesmo como essas imagens lhe afetam. Cria uma narração a favor de si mesma, que está lá para que a personagem Varda possa ressignificar seus sentimentos em relação ao mundo e ao que encontra nele. Para além da narração em primeira pessoa ou até mesmo da evidência de participação de um cineasta no processo do filme – estratégias que, como vimos, são bastante comuns tanto ao cinema de ficção da época, como ao cinema documentário –, seus filmes propõem uma radicalização da construção do modo como a cineasta olharia para tais objetos, como ela os vê, recorta e fotografa coisas e relações que já estão no mundo de modo que possa revelar suas singularidades. No caso, as singularidades e imagens que estão no próprio objeto (sempre infinitas porque virtuais, como nos lembra a filosofia de Bérgrson e o cinema de Varda parece concretizar) precisam de um olhar atento para ressaltá-las, expressas através das poesias, rimas e recortes, em um tom muito particular do seu modo de costurar a realidade. Alguns pesquisadores¹⁵⁵ olharão para este aspecto de modo a justificá-lo a partir, justamente, de um dado pessoal correspondente a um hábito da cineasta (que, além de ser “hábito”, também é um “amor”, “vício” e profissão), já que Varda nunca deixará de lado sua primeira profissão, a fotografia. Apesar de concordarmos com tal abordagem, preferimos olhar para este aspecto como uma dimensão que dará sustentação àquela marca que, para nós, é responsável pelo principal caminho que o seu cinema se constituirá como um cinema pessoal: a formulação de um olhar com uma caracterização sobretudo de natureza performática.

Assim, se as narrativas de Varda muitas vezes tomam relevo já no primeiro momento dos seus filmes, como se viessem “na frente” (ou anteriormente) às imagens, isto acontece em uma narrativa que já nasce de modo performático. Vimos como a narração em off se torna uma dimensão fundamental para a criação de uma nova

e, além disso, o faz em um ambiente em que a condição de marginalidade do outro está concretizada no próprio local de filmagem (*Prisioneiro da grade de ferro*, Paulo Sacramento, Brasil, 2004).

¹⁵⁵ Como, por exemplo, é o caso da abordagem de Claudine Delvaux em *Agnès Varda cinefotógrafa* (in Catálogo *Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar*).

imagem documental, mas o que nos interessa neste momento é compreender, então, de que modo isto se dá especificamente no seu cinema, que se expressa de um modo a criar uma outra performance no documentário, mais especificamente uma “performance de si”. Antes de tudo, esta narrativa usada de modo performático se expressa desde um simples uso de uma cartela, que aparece irônica e impetuosamente na *Opera Mouffe*¹⁵⁶, até o uso que a cineasta faz de sua voz em seus filmes, desde o peso e singularidade que busca fornecer a esta voz, que é a sua própria, como em isolados momentos no filme *Daguerreótipos*, até a predominância que ela ganha em *Os catadores e eu*, onde Varda faz uso de sua voz quase em recitação, para expressar sua consciência e emoção diante da percepção de um tempo que passa lhe deixando marcas, inevitavelmente, e ao mesmo tempo que as andanças e aventuras do filme. Assim, sutil e trágica, Varda fala quase cantando uma poesia sobre este tempo que deixa seus vestígios nela e em seus personagens. Por conta deste tom pessoal de sua narração é que depois que Ruy Gardnier lembra, não à toa, que o cinema de Varda expressa uma “dramaturgia do afeto” ou um cinema que “dramatiza as utopias” (2006:12), o crítico aponta que uma das principais características do seu cinema vem de uma busca por “carnalizar o corpo fantasma da narração” (idem). Portanto, mais do que um afeto ou uma utopia colocados por eles mesmos – ou através da força e sentido que estes termos poderiam apresentar como campos de natureza estética – falamos aqui de *dramas* pessoais da cineasta que ela busca *performatizar* a partir de sutis ou mais evidentes “performances de si”.



Definimos a “estética de si” de Varda como uma “performance de si”. Mas como seria esta performance que se afirma em redundância, pela insistência de um sujeito já em evidência?

Retorno a uma observação feita anteriormente. Penso que, se olho para Varda e me coloco por um momento ao lado da cineasta e, ao mesmo tempo volto meu olhar para os outros cineastas presentes neste estudo (se isso puder ser temporariamente possível em torno de uma estética que busca se afirmar individualmente), parece-me

¹⁵⁶ Filme musicado sobre o bairro da rua Mouffetard, sem falas ou narração, que traz uma cartela de apresentação aparentemente sem relação maior com a temática do filme, que nos “informa” como subtítulo do filme que estaremos diante de um “diário de uma mulher grávida”. Segundo Consuelo Lins (2006), a mulher que aparece grávida no início do filme é a própria cineasta (vemos apenas fragmentos do seu corpo).

que Varda é uma cineasta bastante “ativa” junto aos seus objetos ou mesmo junto ao desafio de fazer o seu autorretrato a partir de um filme. “Ativa” no sentido que Jean-Claude Bernardet formulou em *Os catadores e eu*¹⁵⁷, ao lembrar que a obra da cineasta caracteriza-se não exatamente por uma deriva ao acaso (apesar de recorrer frequentemente a ele; e um dos seus lemas será dizer que o “acaso é o meu principal assistente de direção”¹⁵⁸), mas expressa uma espécie de deriva planejada, o que leva Bernardet a afirmar que “essa espontaneidade é construída (...) uma significação (...) que não leva à desordem” e que “a deriva é controlada e sempre volta a um eixo principal” (2006:25). Assim, encontramos-nos diante de uma obra que vai atrás das situações que busca encontrar, por mais que não as encontre da maneira que espera ou ainda que encontre em seu percurso fatos, acasos ou coincidências a mais – e parece que será através deles que Varda encontra oportunidades para se redescobrir – colocando-se atenta e aberta para esta possibilidade, de modo que ambos os movimentos – o do acaso e o do planejamento do filme – permitam que exercite este “retorno a um eixo principal” representado pela ação da própria cineasta¹⁵⁹ em seus filmes, a partir de subjetividade que *coloca em cena*.

As praias de Agnès exemplificará de modo ainda mais direto como a cineasta assume a estética de si de um modo performático, como por exemplo, a partir das diversas cenas em que Varda encena as memórias que possui dos seus próprios filmes, ou por ela mesma, ou através de uma atriz que a *interprete*. “Dramas de si mesma”: para isso será preciso radicalizar o processo de evidência do cineasta que já era colocado em cena pelo documentário moderno. Varda abre mão de fazer um cinema que Bill Nichols classificou como “participativo” para buscar a si como uma personagem cuja identidade será sempre nomeada Varda, uma personagem de vários dos seus documentários, por mais que esta identidade seja pensada em multiplicidade ou como uma “célula em profusão”, como lembra Bernardet a partir dos pensamentos de Noel Burch para o que

¹⁵⁷ Este também é o título do artigo do autor sobre a cineasta. (Cf BERNARDET, 2006)

¹⁵⁸ Afirmação que Varda fez diversas vezes sobre o seu cinema no encontro, palestras e entrevistas que forneceu em Fortaleza, em setembro de 2009. A diretora também faz esta afirmação brevemente em *As praias de Agnès*.

¹⁵⁹ Para Bernardet, este “eixo principal” refere-se às constantes voltas que Varda faz aos catadores ao longo do filme – que ele diz que se manifesta também como a temática da obra, sobre a qual diz: “a deriva é controlada e sempre volta a um eixo principal, temática que sensibiliza muita gente: os dejetos da sociedade de consumo, o desperdício dessa sociedade que marginaliza boa parte da população” (2006:25). Fazemos aqui portanto um deslocamento no sentido das palavras que o autor faz uso para enfatizar um retorno que se refere à face “glauneuse” da cineasta.

constituiria este “cinema moderno” (*Práxis do cinema*, 1969)¹⁶⁰, dando singularidade a questões que se referem essencialmente ao cineasta. Assim, é através de sua *intervenção* como personagem em meio ao filme que Varda instaurará a “atualização” de seus movimentos junto ao mundo, fazendo com que suas percepções deixem de existir como “virtualizações” e sejam “atualizadas” ao ganharem forma em seus filmes. Não por acaso, o termo *intervenção* sempre esteve ao lado da noção de performance e ele aponta para os diálogos que a cineasta trará de modo cada vez mais forte com o universo das artes plásticas.

Ultimamente, a noção de performance tem sido pensada por alguns teóricos junto ao documentário. Como vimos, talvez o caminho mais óbvio para nos referirmos ao termo seria através da abordagem de Bill Nichols, que chama atenção para ele através do último modo de representação que propõe para pensar o documentário, definindo-o como “performático”. No Brasil, a pesquisadora Mariana Baltar vem reivindicar um uso menos específico e mais teórico da noção de performance e aposta na própria radicalização do drama para pensá-la, através da estética do melodrama e de outras que fazem uso de relações que um personagem manifesta “em excesso”¹⁶¹. Em contraste com uma abordagem que poderia destacar a performance apenas como uma instância que se manifesta como um dado presente no filme, Baltar reivindica a performance como uma dimensão *fundamental* para pensar relações que considera *centrais* a alguns documentários contemporâneos que, em maior ou menor medida,

¹⁶⁰ Bernardet associa o cinema de Varda ao pensamento de Noel Burch: “Nos anos 1960, em *Práxis do cinema*, Noel Burch apontava para o que considerava uma nova forma narrativa no cinema e que ele designava como uma narrativa proliferante a partir de uma célula base. *Os catadores* é um filme que prolifera. A proliferação se dá por deslocamentos e associações que nos fazem passar de uma informação a outra, de uma ideia a outra”. (2006:25)

¹⁶¹ Nos baseamos principalmente no texto *A performance da cena negociada* (2007), que nos parece representativo para a reflexão que Baltar reivindica para o documentário. Baltar não faz esta reivindicação em confronto a Nichols, mas sua indagação parte principalmente de um questionamento às interpretações da obra de Eduardo Coutinho como feitas por Ismail Xavier e Consuelo Lins, sobre as quais coloca sua discordância em relação à abordagens desses autores no que se refere à relevância da performance do cineasta. Para Baltar, a noção de performance não está apenas presente no filme, mas é central a ele, pois seria ela que permitiria considerar os mecanismos de fabulação da obra. No entanto, nos parece que a pesquisadora busca questionar não apenas Lins e Xavier, mas toda uma tradição da reflexão do documentário que trabalha noções e características de um modo específico ou delimitado, sem exercer um conceito ou ideia de modo operativo ou teórico. Percebe-se então o seu esforço por elaborar um pensamento que possa ser abrangente e operativo e é deste modo que introduz sua reivindicação da performance como ponto fundamental à discussão do cinema documental. Já em *A nova velha dramaturgia da performance do documentarista* (2010) uma das maneiras como Baltar manifestará a operatividade que busca dar à performance do “eu” se dá, por exemplo, através de uma nota que insere em destaque no fim do texto – intitulando-a de “nota autorreflexiva sobre o uso do termo performance” – o que expressa tanto sua preocupação com uma reflexão sobre um eu “social” fabulado que deve se manifestar junto à abordagem do filme, mas também aponta como inserir esta teoria em meio a uma reflexão não deixa de ser um desafio para o pesquisador.

destacam o papel do cineasta no filme, como um personagem decisivo a ele. Para basear sua reflexão, Baltar inspira-se no pensamento de Ervin Goffman, que escreve *A representação do eu na vida cotidiana* (1959) quando Varda e outros cineastas abordados aqui estão fazendo seus primeiros filmes. Goffman pensaria a performance imersa no próprio cotidiano e dia a dia, a partir de relações que cada indivíduo cria com outra pessoa de modo a constituir um “palco social” imerso à própria vida desses “atores sociais”.

Mas voltando ao documentário (e a sua relação com a performance), ao recorrer fundamentalmente a Goffman como inspiração para pensar o gênero, Mariana Baltar manifesta tanto sua preocupação por buscar as bases de um movimento performático que começou a ressaltar-se nas artes na década de 1960 e 1970, como também indica um retorno e interesse à obras que façam um uso dominante da performance. Para Baltar, esta performance do documentarista será característica de uma *negociação* que “problematiza os regimes das falas e fabulações de si” (2008:2) em jogo nas imagens do documentário. Com alguns diálogos que apontam para a abordagem que Consuelo Lins fornece sobretudo à voz deste documentarista, a abordagem de Baltar também parte de Jean Rouch para pensar uma posição performática do cineasta que começa a ser delineada junto ao documentário moderno. Sua intenção é discutir “toda uma performance do documentarista”, representada através de “cenas negociadas” entre o documentarista e o outro, o que mais tarde a autora classificará como típica de uma “dramaturgia da intervenção”¹⁶². É interessante perceber que Baltar faz aí um pequeno deslocamento em sua relação com a noção de performance para a noção de dramaturgia, além de recorrer à adjetivação “intervencionista” para a ação da “nova performance”. Isto acontece justamente a partir do seu encontro com o teórico Jean-Claude Bernardet, que além de ter sido um dos primeiros a ter pensado sobre a voz deste documentarista (em *Cineastas e Imagens do Povo*¹⁶³, 1985) também é um dos teóricos brasileiros que mais se destaca por seu interesse por filmes cujos personagens principais são seus

¹⁶² Inspirada por Jean-Claude Bernardet, Baltar faz uso da ideia de uma “dramaturgia da intervenção” no texto que escreve sobre ele no catálogo da mostra *Cineastas e imagens do povo* (2010) – intitulado *A nova velha dramaturgia da performance do documentarista*. A pesquisadora já houvera feito uso da expressão “intervenção” anteriormente no texto *A evidência do audível: o som documental e a tradição intervencionista no documentário brasileiro* (2008).

¹⁶³ Em *Cineastas e imagens do povo* Bernardet focará seu olhar no documentarista brasileiro, desenvolvendo suas tradições autorreflexivas em dois capítulos principais: *Em busca de uma nova dramaturgia documental* e *A voz do documentarista*, textos em que analisa filmes de João Batista de Andrade, Arthur Omar, Paulo Rufino e Ana Carolina Teixeira Soares.

próprios realizadores¹⁶⁴. Começa a pensá-los mais especificamente como “documentários de busca”¹⁶⁵ para enfatizar este eu-cineasta que se coloca em risco em muitos destes filmes hoje nomeados como manifestações de uma “nova subjetividade”. Assim, parece significativo ressaltar que, junto ao deslocamento de termos e expressões que Bernardet induz Baltar a realizar diante do uso da noção de performance, existirá aí uma sutil transformação da performance que deixa de ser pensada como uma “cena negociada” para ser proposta como uma “dramaturgia da intervenção”¹⁶⁶, passagem que nos parece relevante para a consideração de um realizador que buscará se fazer cada vez mais parte essencial do filme. Contudo Baltar nos lembrará como a performance deste cineasta do *cinema verité* se baseará sobretudo em uma negociação com o outro e, ao recorrer a Goffman, deixa como sugestão uma reflexão sobre até que ponto a própria performance já nasce de modo central junto ao documentário (moderno e contemporâneo), sem precisar, no entanto, como o papel que este cineasta ocupa em seus filmes muda na questão.

A performance em cena aí ainda é a performance de um diretor qualquer – não de qualquer diretor, mas um diretor que ainda não se coloca na cena como “si mesmo”, em sua pessoalidade –; um diretor que não nos dirá seu nome ou explorará seus sentimentos, mas que se fará presente principalmente através do seu papel de cineasta e de suas atribuições e decisões junto à formulação de sua imagem. No entanto, este uso e

¹⁶⁴ O texto de Baltar tanto é uma abordagem desta presença do cineasta como uma dimensão estética no documentário brasileiro, como também aponta para uma reflexão mais ampla da influência de Bernardet na própria formação de uma reflexão em torno deste documentarista ao qual nos detemos aqui. Bernardet é um dos teóricos brasileiros que mais se interessa por refletir sobre este documentarista autorreferente, apesar de sua reflexão sobre esta temática não se encontrar publicada de modo organizado. Documentarista este que começa a ser discutido por ele em *Cineastas e Imagens do Povo* (nos capítulos citados acima) e que buscará, um dia, a performance de si mesmo. Um dos grandes objetivos da reflexão atual de Bernardet, inclusive, parece ser o de discutir uma base a ser pensada para como a voz do documentarista ganhará ares de uma encenação autoficcional. Este é um ponto importante para este estudo e que mereceria maiores investigações em relação ao cinema brasileiro: encontrar o papel e a influência do pensamento de Bernardet – tanto na produção cinematográfica, quanto em sua teoria – para a instauração de um movimento que faz do seu documentarista o próprio personagem a ser investigado no filme.

¹⁶⁵ Título do texto de Bernardet a partir dos filmes 33, de Kiko Goifman e *Passaporte húngaro*, de Sandra Kogut (in *O cinema do real*).

¹⁶⁶ A título de esclarecimento, nos referimos aos textos citados anteriormente: *A performance da cena negociada* (2007) e *A nova velha dramaturgia da performance do documentarista* (2010). Em relação à esta comparação entre expressões (“performance da cena negociada” e “dramaturgia da intervenção”), não é possível afirmar se a mudança das classificações refere-se a uma transformação semântica/conceitual que Mariana Baltar tenha buscado em sua abordagem (e que portanto proponha alguma mudança operativa em sua reflexão). No entanto parece que para além dos objetos em causa em cada um desses textos, o segundo traz um movimento mais consciente ou interessado por buscar algumas definições em torno de um documentarista que de fato se expõe em seu filme. É importante apontar tanto que a autora faz isso junto a Bernardet, como também que ela evidencia a noção de “dramaturgia da intervenção” justamente quando faz um texto cujo objetivo mais direto é refletir sobre este documentarista que fará da sua voz uma manifestação de sua própria subjetividade.

exposição da performance do cineasta através “uma cena negociada” será essencial para que Varda possa, mesmo após negociar sua performance com a dos seus personagens durante uma entrevista, deixar de lado esta negociação para fazer dos seus filmes uma manifestação sobretudo da sua própria performance, pois mesmo que esteja em uma disputa minimamente negociada com os seus personagens, ainda assim não fará uso desta ferramenta como um meio de concluir seus filmes. Nesse sentido, não é exatamente na negociação da cena que seus filmes investem (e por isso também a entrevista não será tão decisiva a eles e, apesar de presente, não nos parece central), mas sua performance busca concluir o movimento que seus filmes apresentam, junto a um retorno à própria cineasta. Assim, Varda conclui uma cena a partir de si e não exatamente a partir de uma negociação com o outro, apesar deste outro e desta “cena negociada” serem fundamentais para a formulação do seu cinema. Sua mão domina a cena, como deixa evidente com a repetição de sua direção em “ação” em *Tio Yanco* e mais metaforicamente em *Os catadores e eu*, quando diz, segurando cartões postais com autorretratos de Rembrandt, que o projeto do seu cinema é esse: “filmar uma mão com a outra”. Nestes casos, não falamos mais de uma performance negociada, mas de uma própria “performance de si”¹⁶⁷.

Isso também revela que ainda são raros os estudos que se voltam para as especificidades de uma abordagem teórica que parta fundamentalmente da performance deste personagem a que nos voltamos aqui: este personagem tão essencial e em evidência que, além de ser o protagonista do filme, virará também, em maior ou menor medida, a própria temática, argumento e justificativa da obra (além de poder reunir diversas funções no filme, como é hoje evidente nas muitas obras de “um homem só”). Apesar de todas essas abordagens enriquecerem uma discussão em relação à performance do documentarista, nos dedicaremos a seguir a desenvolver livremente algumas últimas ideias sobre a performance que consideramos importantes a este cineasta. Deter-nos-emos no modo como essas características se desenvolvem e nas relações que elas despertam para além do próprio cinema, para depois ressaltar porque nos parece que a categoria da performance é o caminho em jogo para retirar o fruto principal da manifestação da personalidade presente neste cinema autorreflexivo. Uma performance que se volta para o próprio personagem, um personagem-cineasta, dando

¹⁶⁷ Neste sentido, fazemos uso da noção de uma “performance de si” diferentemente de como o faz Baltar no texto *A performance da cena negociada*, já que ela faz uso da expressão para abordar documentários em que a presença do cineasta não existe necessariamente de modo central ao filme e cuja performance dos realizadores encontram-se em diálogo – ou talvez em “disputa” – entre eles e os seus personagens.

origem a “performance de si”, que apostamos aqui como uma segunda forma para se pensar uma cinema autorreferente.



Tradicionalmente e em seu uso coloquial, a noção de “performance” coloca como um dos seus princípios uma proposta de um desempenho referente a uma determinada estética que se dá em *ato ou atuação*: ação que busca um sentido expresso iconicamente¹⁶⁸, de modo que este ícone seja estruturado com precisão, apesar de poder ser recebido através de múltiplas interpretações. No geral, a performance visa a uma conclusão enquanto efeito, ainda que o seu sentido seja sempre indefinido, mas o próprio ícone serve em alguma medida a um alcance de um determinado efeito que o artista espera que sua obra alcance. Portanto, a performance coloca em cena de modo explícito ações que possuem um sentido e que visam a um objetivo em suas variantes repletas de possibilidades, entre um extremo do que lhe é planejado e outro do que pode decorrer do acaso, cuja resultante se revelará a partir da intervenção estética em um determinado ambiente.

Deste modo, a performance fala também sobre o desempenho de um corpo, o do *performer*, que em tempos remotos lembraria a figura de um mímico, a partir de uma das mais tradicionais e milenares artes: o circo. O mímico, que talvez seja o *performer* original, aquele que leva ao extremo seus gestos, como se elaborasse com o seu próprio corpo um desenho vivo de uma caricatura, e que não por acaso é o ícone que Varda escolhe para representar a si mesma de modo cômico e bem-humorado nas peças de divulgação de *As praias de Agnès*¹⁶⁹. Ao recorrer à caricatura para divulgar o seu filme, como uma imagem de destaque para elaborar o seu autorretrato, Varda sugere que este também é uma “brincadeira”, um traço; e nosso encontro com ele também nos possibilita receber tal caricatura como uma expressão de uma motivação maior da cineasta: afirmar um determinado efeito para sua performance. Assim, tanto a noção de performance, como suas variantes, colocam uma certa individualização e *persona* em jogo na obra, desenvolvidas paralelamente à uma ideia de um personagem que poderá

¹⁶⁸ Consideramos também a ideia da performance como um ato simbólico; no entanto, a ideia do ícone nos parece mais adequada, visto que a dimensão estética de uma performance geralmente visa a um efeito que parte de uma dimensão estética proposta de modo preciso, apesar de poder variar em suas interpretações desta dimensão icônica.

¹⁶⁹ Ver figura 6 no anexo I.

ser singularizado desde um uso de um complexo figurino, até através de modernos cenários redimensionados em espaços estritamente demarcados, como se aquele antigo mímico de um “drama só” pudesse assumir múltiplas personalidades, ações e propostas, além de inesperados sentidos e direções para os seus atos.

Assim também a performance ressurgiu nos anos 1960, travestida de *body art*: através de uma arte que se afirmará por uma radicalização da singularidade que um corpo pode tomar, nele mesmo, sem nem mesmo recorrer à dimensão espacial que uma obra sugere. Na verdade, a dimensão espacial da performance torna-se aí o uso do próprio corpo como uma imagem fundamental ao *performer*. Nos referirmos à *body art* principalmente para lembrar a veemência que a representatividade de um corpo assume neste momento para uma elaboração artística e principalmente para uma arte que irá se propor como uma imagem autorreferencial. Por outro lado, para se fazer realmente presente como uma instância a ser investigada pelo artista, o corpo não deve ser trabalhado apenas como ícone extremo de sua total singularidade, mas precisará assumir o seu papel em meio ao cotidiano: a performance atrelada ao cotidiano de todos e de cada um, como o próprio Goffman nos faz pensar a partir de sua abordagem, onde ela já se manifesta no “mundo” social e em cada gesto. Como vimos anteriormente, Gilles Deleuze nos mostrou, de um modo paralelo, que o cinema responderá a esta demanda de um corpo que reconhece e precisa assumir um determinado papel na cena começando a se manifestar em seu cotidiano de modo veemente e singular. Neste sentido, tanto a obra de Varda manifesta seu diferencial, como o cinema de uma admiradora de Varda manifestará em potencial. Belga radicada na França como ela, Chantal Akerman leva ao extremo uma performance que tanto se manifesta através do papel (ou corpo) do cineasta, quanto através da dimensão do cotidiano. Tanto pelo uso do seu próprio corpo em *Exploda minha cidade*, (*Saute ma ville*, Bélgica, 1968) quanto através de um filme que nada possui de autorreflexivo, mas que talvez seja o principal filme sobre a performance de um personagem (*Jeanne Dielman, 23, Quai de Commerce, 1080, Bruxelles*, Bélgica/França, 1975) Akerman revela como a performance, como Goffman também acreditava, pode estar intensamente presente em nosso dia a dia através dos mais simples gestos. Mas a este trabalho, a obra de Akerman revela que a força de uma performance pode chegar a um ponto dramático extremo no que se refere a sua encenação “pura e simples”, a partir de uma variação de um gesto *comum e diário* em sua repetição. Akerman também revela que quando este personagem é o próprio cineasta, apesar do objetivo autorreferente da obra diferenciá-la inevitavelmente, a força

do real se manifestará junto à força do encenado, como um terreno de disputa sem vencedores – o do real *em contraste* com o encenado deste “eu” cineasta. Eles se manifestam de modo ambíguo e complementar. O real disputará com o encenado e a força da obra também, inevitavelmente, surgirá daí. Assim também acontece a partir da voz da cineasta em *News from home* (Alemanha Ocidental/Bélgica/França, 1976), quando ela vai viver por um tempo em Nova Iorque e lembrará uma estratégia típica do cinema de Marker realizando um filme a partir da leitura de cartas, enviadas por sua mãe do seu país natal. Essas cartas, lidas por Akerman em inglês, expressarão e enfatizarão sua condição de estrangeira evidenciando uma encenação que será da ordem de uma relação íntima vivida (ou encenada) à distância pela cineasta. E mesmo quando Akerman decide interpretar um papel que não seja exatamente o seu como em *Exploda minha cidade*, ela parece colocar a si mesma em discussão ou evidência a partir de uma potência quase máxima de encenação a que se dispõe a atravessar ou “ser atravessada” por.

As voltas e comparações são complexas, duvidosas e difíceis de precisar porque quando o cineasta decide se inserir em sua narrativa, ele também provoca um nó na realidade com o qual entra em contato e que só poderá ser desatado até determinado ponto. Mas apesar da performance de Akerman poder dar luz a de Varda,¹⁷⁰ esta última não colocará em cena uma performance cujo efeito principal ressalte o cotidiano, nem o corpo em seu extremo excepcionalidade, mas fará de sua performance, mais do que uma referência a um gesto ou corpo em meio a um cotidiano, sobretudo uma volta a uma performance de si, um retorno a um modo de pensar a si mesma diante de um contato com o mundo, em um tempo marcado pelo presente e pela encenação de uma nova temporalidade. Esta diz respeito a sua subjetividade, tanto através do outro – quando, por exemplo, provoca que uma catadora “aposentada” repita o gesto que há tanto tempo não executava (o que faz com que a mulher fique confusa ao se perceber fazendo um gesto que marcou a sua vida e história) –, como através de gestos que vários catadores induzirão a própria cineasta a realizar, para buscar a sua maneira de se tornar uma “glaunese”. Uma dimensão junto ao real que só pode ser alcançada pela própria

¹⁷⁰ Além de serem diretoras cujas imagens são discutidas através do potencial de resistência de suas imagens – ambas consideradas representativas de um cinema profundamente político – além das duas fazerem tanto ficção, como documentários (além de outras obras cuja “classificação” entre essas opções torna-se uma tarefa difícil de se precisar ou mesmo com pouco sentido de fazê-lo) – é possível identificar algumas curiosas semelhanças entre os argumentos dos filmes das duas cineastas.

cineasta, pois a encenação colocada em jogo refere-se a movimentos que Varda descobre junto ao outro.

Por esta dramatização de uma intervenção junto a uma outra realidade, é que dissemos que a inserções de Varda geralmente provocam uma surpresa ou um choque junto ao seu espectador, uma presença inesperada, curiosa e até mesmo algumas vezes engraçada. Essa comicidade ocorre mesmo no autorretrato de Varda e por isso também é que o próprio filme surpreende por si mesmo, pois nele ela parte em encontro de si mesma, como não esperávamos mais, após fazer tantos retratos ou filmes em que sua presença era muito evidente, mas que se expressava a partir do outro, de um modo tangente, como uma forma de um “ensaio” e não como uma forma autobiográfica no sentido mais estrito que o termo poderia possibilitar a um cineasta. Acreditamos que *As praias de Agnès* também representa isso: um exemplo da maior expressão do que poderia ser uma autobiografia cinematográfica “clássica”, em que o cineasta decide comentar, com cuidado, esmero e certo distanciamento uma análise de sua própria vida, junto a um “estranho poder de se comentar” e de criar a sua própria história, uma proposta ambiciosa em seu princípio, pois exige uma capacidade de síntese diante de toda uma vida, o que não se faz presente no caso de nenhum filme dos outros dois cineastas a que nos voltamos aqui. Por saber que se coloca diante de uma tarefa impossível – ou no mínimo diante de um grande desafio – os espelhos que Varda traz no início do seu filme não vêm exatamente revelar seus reflexos, mas sim uma multiplicidade de fragmentos sempre em movimento, como imagens ao vento diante de um vasto mar.

Bem humorada e muitas vezes irônica, Varda sempre nos disse de algum modo que não deveríamos apenas nos encantar com sua presença em seus filmes, mas que era preciso que desconfiássemos dela, como se em um piscar de olhos ela pudesse não estar mais lá. Por se colocar diante de uma tarefa estranha, quase impossível (mas que pode ser concretizada, como lembrou Lejeune) Varda faz uma inusitada e pouco comum autobiografia cinematográfica. Uma obra sobre sua história a partir de um retorno a sua própria obra. Ainda assim, se colocará o desafio de fazer sua autobiografia tentando continuar a estabelecer o lugar do inusitado para sua fala, seja colocando um circo diante de um mar ou uma praia no meio de uma cidade. Para falar de si e contar a sua história a partir de um filme, é preciso colocar a si mesma nos inusitados lugares em que sempre procurou se encontrar com os seus personagens. Seu cinema pessoal nos revela que é possível não se expor mas falar de si apostando na fantasia: através de

intervenções misturadas com magia, para que num passe de mágica, ela simplesmente possa não estar mais lá a não ser pelo cinema e pelas imagens, a não ser através da representação do seu próprio papel, “Varda”.



Por fim, o “eu”, a performance, a fantasia. Mais do que evidenciar o papel do realizador no processo do filme, e mesmo se inserir nele, Varda sempre se enfeitou toda com o próprio processo, mergulhando em seus universos e usando os adereços e fantasias que fossem necessários para isso. Talvez quisesse sugerir que não apenas poderia mergulhar nos mundos que filma, mas como o próprio processo do filme e do fazer cinematográfico interferem em sua vida e nela mesma. Em seus filmes, Varda não só atravessa diferentes mundos, mas deixa-se contaminar profundamente por eles, demonstrando como é possível a um realizador, mais do que estar presente no filme ou fazer uma interferência no processo, vir a se tornar parte de um outro universo, em que o drama e a performance serão os principais caminhos para sua criação. Assim acontece, por exemplo, na primeira vez que a cineasta aparece em *Os catadores e eu*: estávamos junto dela desde a primeira imagem, acompanhados por sua narração, mas nos encontramos com ela efetivamente pela primeira vez em uma cena em que Varda segura algumas espigas de milho, *assim como* os catadores tradicionais seguravam sua colheita¹⁷¹. Varda está ao lado da famosa catadora de Millet, fazendo uma pose muito parecida com a dela. Já que filmará uma determinada situação no mundo, por que não se colocar diante dela e buscar perceber como pode se tornar, ela mesma, uma catadora perante a “realidade” daquela situação, mesmo que esta se expresse a partir de uma pintura, para ver qual imagem e experiência consegue extrair deste mundo com o qual se confronta?

Esta imagem inclusive lembra uma outra feita por Varda anos antes, que é contracapa de sua autobiografia *Varda par Agnès*¹⁷². Na introdução do livro, Varda parece sugerir que esta imagem seria a essência do seu autorretrato. Nele, se baseia nos mesmos princípios presentes na cena do filme a que nos referimos anteriormente: Varda posiciona-se perante uma pintura diante da qual faz o mesmo gesto e coloca-se na mesma posição dos personagens que estão no quadro. Estas imagens são

¹⁷¹ Ver figura 7, no anexo 1.

¹⁷² Ver figura 8, no anexo 1.

representativas de como sua obra aposta no efeito de fazer da vida uma manifestação semelhante à arte e como baseará a criação do seu autorretrato a partir desta motivação. Ao mesmo tempo, elas também ressaltam a impossibilidade e os limites de Varda se inserir completamente em meio aos universos que filma. O papel que encenará será o seu próprio, o papel de uma cineasta chamada “Agnès Varda”. Mas como levar a sério e atuar como uma cineasta que se investiga no seu filme? Uma tarefa repleta de armadilhas, e diante dessas impossibilidades, resta-lhe ironizar e problematizar as potências e limitações deste papel.

Assim, a dimensão performática, responsável por grande parte do teor pessoal de sua obra, desenvolve-se em um espaço a se concretizar através de um corpo Varda, uma dimensão estruturada sobretudo pela presença física (e contato) da cineasta junto ao seu objeto. Esta manifestação da performance está presente desde uma brincadeira em *O Leão Volátil* (*Le Lion Volatil*, França, 2003), no qual aparece como uma leitora-poeta em uma praça; até em *Tio Yanco*, pela própria encenação de sua direção e pelo questionamento dos limites desta, assim como pela potência de encenação presente até mesmo junto a objetos inanimados que ganharão “sentido e alma”, como acontece com os broches ou o grande coração de celofane que acompanham Varda para expressar a fabulação de seus sentimentos por tio Yanco. Outro exemplo seriam os espelhos que abrem *As praias de Agnès*, elementos cenográficos que evidenciarão mais do que seus reflexos, mas um “eu fugidio” feito de um jogo de fragmentos que sugerem uma grande instalação ao ar livre e em meio à natureza, uma praia em sua amplitude da qual Varda faz parte, entre outras imagens. A partir desses diferentes exemplos, é possível perceber que sua performance se dá principalmente através dos movimentos da própria cineasta, como o discreto gesto que faz com sua mão em *Os catadores e eu*, ao tentar “pegar” caminhões em uma estrada ou, mais evidentemente, no seu andar “em retrospectiva” que será emblemático ao movimento de toda uma obra: olhar para sua história ao lado da história dos seus filmes e buscar um movimento presente que a possibilite se reencontrar com eles. Podemos sugerir, inclusive, que *As praias de Agnès*, volta ao ponto zero do que um reflexo pode dizer de um cineasta, do que o cinema pode dizer de si mesmo.

Desdobramos então um questionamento que fizemos anteriormente: diante de um autorretrato, por que não colocar a si mesmo perante uma imagem e reproduzir o mesmo gesto que os personagens desta imagem evocam, para investigar o que daí pode surgir de original junto à própria existência e a de suas imagens? Por que não buscar a

experiência que o próprio cineasta se desafia a registrar e se propor a ser uma “glauneuse”, como a glauneuse de Millet ou como os outros personagens com os quais Varda se depara, já que sua obra se propõe a ser um retrato sobre o comum, tradicional e antigo gesto de catar? A partir destas perguntas, compreendo porque Agnès Varda aceitou cantar, mesmo diante das câmeras que registravam um momento íntimo em Fortaleza, a mais *dramática* canção do seu cinema e de praticamente toda a Nouvelle Vague¹⁷³. Mas apesar dos dramas e alegrias de ser Varda, como um artista de circo faria, ela colocará diante de si e de sua obra a possibilidade que os riscos e acasos da vida apresentam ao seu processo. Varda diz que o acaso é seu assistente de direção porque ele permite que ela busque, diante da força do drama de suas narrativas, a intuição necessária para dar forma aos seus caminhos e a si. Por outro lado, um pouco de ironia será necessária neste percurso porque Varda sabe que a formulação de um retrato como um todo sempre lhe será impossível, e assim, falamos sempre de um fragmento, um detalhe, uma encenação ou uma fantasia que ele poderá recortar. Por isso tudo, Varda nos pede discretamente que desconfiemos de suas performances em seus filmes, inclusive as de “si mesma”, aquelas que esboçam nebulosamente e com muitas cores quem *poderá ser* Agnès Varda.



Por tudo o que dissemos aqui, é que defendemos a “estética de si” de Varda a partir de três ideias principais que tocam em uma busca autorreferente: um modo fundamentalmente ensaístico, a ideia de um autorretrato e a proposta de uma “performance de si”.

Sua narrativa constrói seu potencial em dizer “eu” através dos retratos que exercita junto aos seus personagens, assim como através daqueles que constrói mais especificadamente ao redor de si. Assim, se o movimento de um “autorretrato” pode ser aplicado neste estudo, ele o seria principalmente em relação a sua obra. A presença de fundamentações criadoras de um (auto)retrato se reflete em um trabalho baseado em uma forte ligação e referência a outras manifestações artísticas e culturais, entre elas uma relação que sempre deu destaque às artes plásticas, e, no caso de Varda

¹⁷³ Refiro-me aqui a um fato que ocorreu durante a estadia da cineasta em Fortaleza (em outubro de 2009), quando durante um almoço-homenagem feito para a cineasta, Varda cantou algumas canções francesas clássicas. Entre elas, a pedido de uma pessoa presente, Varda entoou a canção que expressa o ápice do drama de sua personagem Cléo (“Sans toi”, de Michel Legrand).

especialmente, a partir de variadas referências a pintores (inclusive aos seus autorretratos). Paralelamente a esta referência temática ao autorretrato clássico (como objeto, o pintado pelo artista), seus filmes quase sempre se constroem junto a uma relação com as artes tradicionais e mambembes como o circo, o mágico e outras manifestações artísticas mais “artesaniais”, apesar de ser um tanto imprevisível saber em quais destes caminhos Varda apostará. Mas como uma Alice digna da narrativa fantástica criada por Lewis Carroll, a cineasta não se contentará apenas com uma maneira de pensar uma determinada viagem. Por isso, quando parte do seu interesse por autorretratos para fazer um filme a partir deles – e precisa agora pensar uma forma para construir o seu próprio –, este toma forma em meio ao símbolo mais clássico do “eu”, o espelho de Narciso, e ao seu interesse pela pintura, fotografias, instalações, vídeo-arte e outras artes e técnicas, além, claro, do próprio cinema; um mosaico de técnicas e referências que falam dos seus gostos e interesses. Pois quando decide efetivamente filmar o seu autorretrato, Varda o faz de modo a se colocar em conflito com o que seria uma forma clássica de contar a sua própria história, apostando em uma convivência que passeia entre técnicas e estilos, como para formar uma *bricolage* capaz de dar forma ao seu retrato, de modo que este se manifeste sobretudo pela potência da imaginação e fantasia que há em todo o processo artístico.

É importante ter em mente este interesse especial que seus filmes sempre trouxeram pelos retratos; por sua técnica, por sua estética, como se eles pudessem tanto fazer parte de sua diegese (e *Ulisses* é o caso mais óbvio disso, além de *Um minuto por uma imagem*), como também de sua fundamentação e base, como em *Saudações, cubanos!*, *Tio Yanco*, e o próprio *As praias de Agnès*. Os retratos são formas em que Varda concretizará o seu olhar e com eles poderá fixar a si mesma, ir atrás de reflexos que não exatamente apontarão para a sua interioridade, mas para um movimento que identifica como próprio. Por isso também seu retrato só poderá ser feito através de espelhos em fragmentos que não se detém em um determinado lugar, mas que apontam para um espaço indeterminado que há entre esses reflexos, entre seus filmes, *entre as imagens*. A presença do autorretrato em sua obra vem radicalizar e evidenciar esta formulação de um “eu” que se dará entre um lugar e outro, e não como uma mera aparição nos filmes, como expresso a partir do autorretrato de Rembrandt em *Os*

*catadores e eu*¹⁷⁴. Assim também se darão cenas dos seus outros filmes, como o fim de *Tio Yanco*: entrevista-alegre, que vira uma espécie de *quiz* pessoal com o seu tio, perguntas que apontam tanto para Varda como para Yanco. As perguntas e as respostas são tanto de Yanco como dela, mas, apesar dele estar em cena, é a presença de Varda que sentimos ali. Tais cenas destacam como uma “estética de si” pode apresentar mais do que tudo uma dimensão de fabulação, encenação e uma dimensão performática capaz de dar forma a um “eu” que se sustenta em tensão com sua realidade.

Por isso é que dissemos anteriormente que embora decida ser uma catadora e intitule seu filme *The glaneurs et la glaneuse* (ou *The gleaners and I*; ou *Os catadores e eu*), sua encenação parte da sua própria condição de cineasta, e este é o papel que ela, no fundo, deseja investigar. Ao se colocar perante uma experiência que seus filmes lhe possibilitam testemunhar e viver, Varda retorna a eles a partir de sua condição, a partir de quem *pode ser*: não uma catadora clássica, não os possíveis modos variantes desta atividade tão tradicional, mas sim, uma “catadora de imagens”, uma cineasta e uma mulher que ama criar as suas próprias imagens das coisas do mundo e que parece se divertir muito ao fazê-lo. Toda a personalidade de sua obra virá daí e Varda nos mostra que isso não é pouco; se dá pela própria força do drama e da encenação do “eu” e do singular. Assim também é que em determinado momento do filme assumirá sua felicidade ao largar as espigas de milho para pegar o seu adereço predileto: sua câmera, no caso a recém-descoberta câmera digital, pois com ela poderá exercitar como nunca o seu papel de uma legítima catadora de imagens. É com ela que buscará encontrar os vestígios que lhe interessam ao redor do mundo e assim encontrará meios para criar semelhanças e diferenças entre o seu processo e o dos catadores com os quais se encontra. Deste modo, estamos diante de uma catadora de imagens e uma das cenas já citadas de *Tio Yanco* já partia de um movimento semelhante: ressaltar o poder de encenação que pode estar envolvido no seu papel de cineasta, não exatamente para discutir sua interferência no filme, mas sim para ressaltar um prazer e uma emoção diante do próprio ofício de ser uma produtora de imagens. Assim, “conhece” o seu tio, enquanto nós nos encontramos repetidas vezes com Yanco, que pergunta “espontaneamente” a sua sobrinha: “*are you the daughter of Eugene Varda?*”¹⁷⁵. A cena, marcante e bela, sinaliza seu efeito tanto pela encenação de Yanco, como pela

¹⁷⁴ Cena citada anteriormente no texto, quando Varda, ao mesmo tempo que segura o autorretrato de Rembrandt, afirma que o objetivo do seu cinema é “filmar uma mão com a outra” e daí buscar o que consegue criar a partir desse espaço entre si mesma e o seu objeto.

¹⁷⁵ No português, “você é a filha de Eugene Varda?”

encenação de Varda em seu papel de cineasta. É uma cena que nos emociona justamente porque percebemos que diante de uma fabulação, há muito a se contar: um carinho e um encanto por um parente recém-conhecido e é este sentimento e esta completude em relação a uma outra pessoa ou circunstância que estarão na base dos seus retratos e ensaios. Assim, para virar uma “verdadeira cineasta” (no sentido “performático” da expressão), Varda fará o que for necessário a este papel: colocar-se-á como uma cineasta que filma, entrevista, interfere, fotografa, tornando-se uma cineasta performática através de suas próprias experiências, uma diretora que se propõe como temática de investigação daquilo que filma. Por isso é que quando finalmente faz um filme que poderia ser, de fato, autobiográfico ou pessoal, Varda não “se filma” (ou faz desta autobiografia uma forma de indagação de si mesma), mas pensa e retrata o que pode apreender com cada uma de suas obras. Os espelhos de *As Praias de Agnès* também são o reflexo do que cada um dos seus filmes causam na cineasta, a partir de uma pergunta que faz para eles, publicamente, pela primeira vez¹⁷⁶: o que eles falam sobre Varda e como será capaz de olhar para as imagens que criou?

Por fim, o que será que Varda pretende com esta encenação de si, chegando até a um modelo fortemente “autobiográfico”? No geral, muitos cineastas negam o termo “autobiografia” para os seus filmes, mas parece difícil acreditar, a partir de *As Praias de Agnès*, que Varda faria o mesmo, ainda que faça uso da encenação o tempo todo em seu filme. Não saberíamos responder esta pergunta de um modo único – e nem mesmo se ela existe para ser respondida – mas tentemos ao menos esboçá-la.

Voltemos às “praias”. Varda, cineasta de tão doces e tristes filmes, vai à praia para fazer sua autobiografia, depois de fazer tantos ensaios e “retratos pessoais”. Entre ausências, algo em especial lhe faltava. Uma autobiografia filmada, que partisse do sentido do que uma praia pode lhe despertar; como expressa uma das falas que dá início ao seu filme, já citada aqui: “se quando abrimos as pessoas encontramos paisagens, se abrirem a mim, encontrariam praias”, propõe Agnès. Uma paisagem, que Varda remete aos seus encontros, é algo que vemos e que podemos até mesmo construir, está sempre “para além de nós”; uma praia, no geral, é um lugar onde nós estamos, que nós atravessamos: ou simplesmente para nos divertir ou quem sabe para nos “reencontrar”.

¹⁷⁶ É importante lembrar que o processo a que Varda se propõe em *As praias de Agnès* é bastante parecido com o de *Varda par Agnès*. No entanto, por falarmos de meios e artes diferentes, é claro que as relações instauradas serão outras, que poderiam, inclusive, ser investigadas.

Assim, a praia de Varda não é exatamente uma paisagem, mas lugares onde a cineasta estará, ou melhor, que ela atravessará. Um lugar onde poderemos ver a paisagem passar, assim como os surfistas que passam diante de uma tela improvisada nos créditos iniciais do filme. Mas a praia também fala de um ambiente que, além de característico de dias alegres e joviais, também remete a dias sombrios, lembranças com as quais, mesmo que se queira evitá-las, estarão ali, dentro e diante de nós. Assim, a praia nos coloca em encontro com a vida e com a morte e a linha do horizonte que se impõe diante dos que ali estão, independente de onde esta praia esteja, nos lembra que esta linha infinita “após” o mar fala de um lugar inacessível ao sujeito, como de certo modo serão as próprias memórias. Um lugar que traz lembranças de alegria e de melancolia ou tristeza, como serão as memórias de Varda. Um lugar que, na vida e em parte de sua representação no cinema, parece nos induzir a um encontro com pensamentos e reflexões sobre a vida. Mas a praia, em princípio, será sempre um lugar de solidão, pois é lá que nos deparamos com a infinitude do encontro do céu com o mar. Praia e paisagem nem sempre estão juntas e Varda busca dizer com seu filme algo sobre uma possível diferenciação entre elas, talvez porque falar sobre si não é o mesmo que falar sobre o outro. Tais espaços apresentam-se como locações em potencial para a formulação do “eu” da cineasta.

Quando nos deparamos com o vazio, e mesmo com a solidão de nossa existência, podemos preenchê-lo com o que pudermos recriar em um momento presente e, quem sabe daí, algo criar. Varda decide preencher suas praias com mise en scène, encenação e magia e radicalizar isso tudo colocando um circo à beira mar. Como já trazia em *Cléo*, a cineasta sempre recorreu à máscara e à performance como artifícios capazes tanto de esconder o sujeito, como deste recorrer a uma fabulação de si mesmo e se recriar. Cléo percebe que se escondia atrás dos seus chapéus, vestidos e perucas, e por isso se desfaz dos seus adereços para poder partir em busca de si mesma e colocar-se diante de novas descobertas e de uma realidade que desejara enfrentar. Varda não chega a retirar a sua fantasia ou se liberar do seu papel de diretora em *As Praias de Agnès*, mas constrói o seu autorretrato expondo as limitações e potências de como é ser Agnès Varda. Com o autorretrato, pode falar de si mesma sem deixar intimidades ou segredos descobertos, explícitos ou em evidência. Mas ao autorretrato, que origina-se da pintura, das cores e dos pincéis, quase tudo se torna possível, todas as viagens que não foram feitas e um retorno àqueles amores e lembranças quase que perdidas no tempo. Por isso, se performatizar, se dissimular. E também não voltar mais à melancólica praia

do início do filme. Por isso fazer o papel de uma senhora feliz, inclusive, quando possível, na própria vida. Afinal, a felicidade também está nos meandros, circunstâncias e atalhos que estabelecemos para um determinado papel em nossos encontros.

Mesmo nos terrenos de um sujeito obscuro e misterioso, a arte parece ser capaz de torná-lo visível, de modo que ele possa compartilhar o que é ser um sujeito, o que é ser um *ser*, ou mesmo, o que é se propor como um determinado personagem, aquele que nos for possível para nos oferecer possibilidades de criação de modos de subjetividades junto ao mundo. Assim como Alice volta outra do País dos Espelhos ou do País das Maravilhas, Varda também retornará outra mulher das suas fantasias e de seus filmes. Dizem que a cineasta fez seu primeiro longa-metragem quando conhecia apenas cinco filmes, entre eles *A Branca de Neve e os sete anões* e um documentário sobre elefantes¹⁷⁷. Depois disso, parece que Varda pegou os seus amados gatos como ícones de sua Cine-Tamaris¹⁷⁸ e decidiu que o papel da sua vida seria o de uma cineasta. Através dele ela irá buscar, sempre, se redescobrir e intervir na realidade. Como nos jardins impressionistas e de cores saturadas de *As duas faces da felicidade* e nos musicais fantásticos que Jacques Demy lhe ensinou a ver e a apreciar, Varda estava com o seu olhar atento para aprender como a vida realmente pode ser feita de fantasias, inclusive quando se quer falar sobre si.

¹⁷⁷ (Snow White and the Seven Dwarfs, David Hand, EUA, 1937). Em relação ao documentário sobre elefantes, não encontramos referências. Informação que retiramos do texto de Simplicio Neto sobre a cineasta, *A política e os penteados* (Catálogo *O movimento perpétuo do olhar*, 2006).

¹⁷⁸ Nome da produtora de Varda, fundada na década de 1960.

Capítulo 4

*ABCDEFGF...Tell me what you think of me...*¹⁷⁹

O “EU” NO FILME CASEIRO OU DE FAMÍLIA **a partir de Naomi Kawase**

O realismo pessoal visto através do amador: intimidades e afetos das estéticas de si contemporâneas

O propósito ou intenção de realizar um filme que fale sobre nossa experiência no mundo e que se constitua como uma dimensão estética de ordem pessoal parece uma necessidade inerente ao sujeito contemporâneo. Se a arte é necessária ao homem, reformulá-la como uma experiência pessoal é hoje um interesse comum e recorrente tanto a alguns artistas e cineastas já experientes com as imagens, como a produções amadoras que desejam formular suas experiências artísticas ou midiáticas a partir de um ponto de vista assumidamente “pessoal”. O escritor francês Michel de Montaigne¹⁸⁰ (1533-1592) foi um dos primeiros a reivindicar um lugar de direito para o terreno das histórias e narrativas pessoais que garantisse aos indivíduos a possibilidade de colocar-se a partir de sua narrativa pessoal e particular – em um lugar a partir do qual poderia “falar em nome próprio” sem ter que recorrer necessariamente a um conhecimento científico ou histórico sobre o objeto de interesse – mas hoje a reivindicação para este lugar já não é a principal motivação desses artistas. Eles lidam, mais do que isso, com a

¹⁷⁹ Su Friedrich em *Sink or Swim* (1990).

¹⁸⁰ Cf: MONTAIGNE. *Ensaaios*. (Essais, 1580-1588).

própria valorização do “pessoal” como forma a ser pensada; um formato ou uma estética de si, mais precisamente. Falar em nome próprio e fazer um filme autorreferente baseado em experiências pessoais coloca-se ao artista contemporâneo como um objetivo que já nasce como forma e conteúdo, ou seja: uma forma que, ao ser escolhida, manifesta um conteúdo semelhante a ser considerado que é a própria fala sobre si e a estética escolhida para tal. No capítulo sobre o filme-ensaio também apostamos neste diálogo essencial entre forma e conteúdo a partir das reflexões de Theodor Adorno para o ensaio. Mas a singularidade contemporânea sobre o processo autorreferente parece colocar uma forma de “dizer eu” que muitas vezes chega a ser anterior ao próprio conteúdo, até mesmo ao próprio “eu”. Diferentemente das cenas modernas que originaram estéticas elaboradas como um olhar sobre o mundo (mesmo que este olhar estivesse entremeado pelo próprio processo artístico), a cena contemporânea nos coloca diante de imagens em que o formato nasce junto – ou supomos até mesmo que anteriormente – ao conteúdo da obra, que é o próprio “eu”. Inserir-se no filme deixa de ser assim primordialmente um estado “poético” ou uma provocação de uma “intervenção” na imagem, para tornar-se o próprio objetivo e a forma a se assumir na imagem.

Mas então, o que as narrativas e formas de si contemporâneas colocam em jogo sobre seus processos artísticos? É difícil acreditar que alguém faça um filme pessoal hoje ignorando a própria tendência que tal prática assume na atualidade, inclusive como elaboração estética. Fazer um filme baseado em experiências pessoais deixa assim de apontar para uma maneira original de se fazer cinema, e passa a indicar principalmente uma forma instigante a muitos dos que se sentem atraídos pelas imagens hoje. Originam obras feitas com vigor e que apresentam novas perspectivas, outras que são meros registros caseiros. Mas o interesse sobre elas, tanto no que se refere a um desejo por sua produção, como a variações de suas teorias¹⁸¹, apresenta uma situação particular para todos. Os “amadores” das imagens hoje, sejam eles “teóricos” ou cineastas, mais ou menos experientes, possuem um duplo desafio: primeiro o de responder como uma atitude amadora e experimental diante das imagens junta-se a uma experiência de ordem pessoal para com elas; e, em segundo lugar, um desafio que é como o lado avesso deste

¹⁸¹ Poderíamos citar: a tese *Experimental e documentário: os diários de viagem dos artistas sul-americanos na França*, de Andrea Molfetta; as dissertações *Documentário e Subjetividade*, de Juliano Gomes (sobre o cinema de Jonas Mekas), *Documentários performáticos*, de Patricia Rebello, *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente*, de Ligia Diogo, além da pesquisa de Rubia Mercia sobre vídeo-cartas, intitulada *Partida, deslocamento e exílio: o processo de subjetivação e estética nos filmes ensaios, autobiográficos, filmes diários e filmes cartas*.

primeiro: o de refletir sobre este gesto autorreferente como um traço característico e recorrente às imagens contemporâneas. Isto parece fundamental para que esta tendência não venha a se tornar um modismo atribuído nem à teoria e à reflexão cinematográfica, nem à produção cinematográfica em si.

Buscam-se construir novos espaços para este diálogo entre um gesto amador e experimental a partir de um cinema de cunho pessoal nos terrenos da arte, a partir de novas possibilidades para esta arte, nos quais os espaços pessoais de cada indivíduo revelam-se essenciais para um desenvolvimento de um possível sentido para um cinema amador ou um cinema experimental contemporâneos. Assim, o percurso de uma fala sobre si caminha hoje especialmente junto a uma intenção de formulação de um gesto amador e de descobertas em torno das imagens na atualidade. Mas nem sempre é possível distinguir onde começa o gesto amador e onde começa a vontade de falar sobre si, pois esses terrenos assumem profundos diálogos, dentre os quais ressaltaremos alguns deles, assim como buscaremos delimitar os desafios que nos parecem mais aguçados para as estéticas de si contemporâneas.

A obra da diretora japonesa Naomi Kawase (Nara, Japão, 1969) nos acompanhará em grande parte deste percurso, para além de algumas referências a outros diretores contemporâneos que trazem uma discussão em torno dessas estéticas como uma problemática presente em suas imagens. A discussão dessas problemáticas coloca o desafio de tentarmos compreender o filmar-se a si mesmo como uma prática pensada dentro do que pode vir a ser um regime contemporâneo de produção de imagens. Assim, se nos capítulos anteriores a noção de “cinema moderno” foi fundamental para se chegar a um “eu-lírico” e poético constituído pelo cinema – assim como conceitos como o “filme-poema” e o “filme-lírico” por um lado, e por outro, o “autorretrato” e a proposta de uma performance do cineasta – refletir sobre a obra de Naomi Kawase nos fornece a oportunidade de pensar como a prática da inserção do cineasta se coloca no início do século XXI e quais relações esta inserção instaura tanto com o cinema como com a atualidade, cinquenta anos após Agnès Varda e Jonas Mekas proporem suas pioneiras “narrativas de si”.

Diretora que circula entre documentários e ficções, Naomi Kawase tornou-se mais conhecida mundialmente a partir de suas ficções – principalmente a partir de *Shara* (Sharasoju, Japão, 2003) e *Floresta dos Lamentos* (Mogari no Mori,

França/Japão, 2007)¹⁸² – mas Kawase começou a fazer seus filmes caseiros muito antes, quando adolescente, apresentando uma expressiva produção de documentários nos quais investiga um universo caseiro e familiar. Kawase possui cerca de dez curtas que fez a partir dos seus dezessete anos e que chama de “schooltime works”, além de outros tantos documentários¹⁸³ que poderiam ser resumidos em três temáticas principais: o registro do seu cotidiano e de sua família; o registro de outras famílias e relações pelas quais a cineasta venha a se interessar; e variações de seus encontros em modalidades biográficas com homens ordinários.

Ao mesmo tempo que ressalta a fluidez entre os terrenos da ficção e do documentário (não apenas a partir deste último, como é mais comum, mas também a partir de suas ficções, que se baseiam profundamente em um realismo que sustentará a imagem produzida), o cinema caseiro e familiar de Kawase assume com alguma dificuldade e, talvez, com algum reducionismo, o termo “documentário”. Optamos por chamá-lo brevemente assim para introduzir as estratégias com as quais Kawase constrói suas “práticas de si”. Mas apesar de “documentários”, optaremos por pensar parte de sua obra¹⁸⁴ a partir das ideias de “filmes caseiros” e, principalmente, a do “filme de família”, pois além destas denominações dialogarem com grande parte dos seus filmes, elas também indicam um importante movimento de como as “estéticas de si” se dão hoje. Afinal, é justamente através da sua família e de sua casa – de lugares e tempos que fazem parte de sua vida – que Kawase fará estes filmes e falará sobre si. Como se o fato

¹⁸² Ambas as ficções participaram dos principais festivais de cinema, entre eles, o Festival de Cannes. No caso de *Floresta dos Lamentos*, Kawase foi premiada com o Grand Prix, principal prêmio do festival, dezessete anos depois que o Japão conquistara o prêmio, com *Shi no toge* (The Sting of Death, 1990), de Kohei Oguri. Kawase também foi a primeira diretora mulher a ser premiada nesta categoria. Ela já havia sido premiada em Cannes com seu primeiro longa-metragem (*Suzako*, Japão, 1996) com o “Camera D’Or”, na época a mais jovem diretora a ganhar este prêmio. Tanto o fato de ter sido a primeira mulher a ser premiada com o grande prêmio de Cannes, como de ter sido a mais jovem premiada com o Câmera D’Or parecem dados significativos para a feitura de um cinema autorreferente contemporâneo, já que parte significativa deste filmes hoje é feito por mulheres assim como por adolescentes. Mesmo que alguns desses aspectos estejam presentes no cinema de vanguarda (como vimos a partir de Jonas Mekas, inclusive algumas das suas críticas sobre o cinema de vanguarda trata justamente deste aspecto), estes dados parecem ainda mais significativos quando se analisa as estéticas de si contemporâneas.

¹⁸³ Como presente no site oficial de Naomi Kawase (<http://www.kawasenaomi.com/>), a diretora apresenta sua obra em cinco grupos: 1) “Schooltime Works” (9 títulos, dentre os quais, pelas sinopses dos filmes, todos parecem se referir a filmes caseiros, familiares e pessoais); 2) “Documentary Films” (14 títulos, dentre os quais cerca de 10 títulos também poderiam se enquadrar como filmes caseiros ou familiares); 3) “Feature Films” (seus longas-metragens de ficção). 4) “CM/PV/TV” (filmes para TV); 5) “Writings”.

¹⁸⁴ Os trabalhos de Kawase que nos serviram como base para escrever este texto são, principalmente: 1) *Embracing* (Ni tsutsumarete 1992, Japão, 40 min); 2) *Seen the heaven* (Ten, Mitake, Japão, 1995, 10 min); 3) *Kya Ka Ra Ba a* (Sky, Wind, Fire, Water, Earth, Japão, 2001, 55 min); 4) *Letter from a yellow cherry blossom* (Tsuioku no dansu, Japão, 2002, 65 min) e 5) *Tarachime* (França/Japão, 2006, 43 min). (ver filmografia em anexo).

de se inserir neles fizesse deles “documentários”, mas ao mesmo tempo dificultasse o uso do termo por estarmos diante de imagens elaboradas para dar forma a um cinema que também busca construir a todo momento clímax e dramas a partir de imagens de uma “realidade” pessoal e de um encontro com a vida real e as intimidades da cineasta. O termo também parece um tanto inapropriado porque Kawase parece fazer desses filmes, mais do que tudo, espaços para criar outras temporalidades e encontros que só serão possíveis a partir de um encontro com a própria imagem. A obra de Naomi Kawase apresenta esta discussão a partir de imagens familiares e caseiras com as quais ela provoca não só uma exposição de algumas de suas intimidades, mas também recupera uma intimidade que se refere aos seus familiares ou a uma pessoa particular com a qual indagará com a sua câmera. Portanto, voltamos nosso olhar a Kawase para investigarmos como um documento pessoal que possa constituir-se como uma estética de si de modo cinematográfico apresenta-se como importante motivação para alguns cineastas hoje e quais perguntas tal gesto coloca.

Também refletiremos sobre o modo como sua obra aponta para um teor de realismo investigado hoje através de um sentido “afetivo” que o realizador tem junto a suas imagens, presentes não apenas nas artes, mas em todo campo midiático – e talvez também para além deles. Esta forma ou até mesmo impacto do afeto parece começar a se constituir através de um desejo de uso intenso ou “máximo” que é dado atualmente a diferentes recursos midiáticos, muitos deles presentes desde o interior de nossas casas, onde os indivíduos já desfrutam desses recursos e fazem imagens de si mesmos, de sua família e amigos, quase inconscientemente. Entre esses meios e mídias a presença de câmeras podem se tornar “aliadas” ao nosso cotidiano e até mesmo complementares a nossa existência. Kawase demonstra com seus filmes que as imagens tanto podem ser usadas para exibir intimidades de nosso cotidiano como também podem, essencialmente, se tornar veículos para que alguns momentos surjam e sejam compartilhados.

Mas em que pontos o seu cinema investe para construir suas “estéticas de si”? Gostaríamos de destacar alguns deles e refletir sobre quais questões se colocam para essas imagens.

1) As imagens contemporâneas por trás das estéticas de si

Apesar de Naomi Kawase nunca deixar muito claro sobre o que será seu filme ou o que pretende alcançar em relação àqueles que filma, o espectador vai percebendo aos poucos as relações que unem aquelas imagens pelas quais nos mostra um núcleo familiar bastante específico: assim vemos em *Embracing* (1992), *Seen the heaven* (1995), *Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (Kya Ka Ra Ba A, 2001), *Tarachime* (2006) e mesmo no não-familiar *Letter from a Yellow Cherry Blossom* (2002). Percebemos nesses filmes duas características mais evidentes e que são semelhantes entre si, mas que não são coincidentes: primeiramente, todos eles trazem imagens feitas por Kawase, como se ela estivesse “por trás” de cada uma delas; e, num segundo momento, temos a sensação de que estamos, literalmente, diante de “suas imagens”: imagens de sua infância, imagens de sua adolescência, imagens de sua família. Muitas imagens, sobretudo, “feitas por Kawase”. Assim, diversos dos seus filmes caseiros introduzem seu teor autorreferente a partir da própria formulação de uma imagem e exposição desta. Estas imagens trazem a exibição de um universo bastante pessoal à cineasta, formuladas em espaços que lhe são bastante íntimos: sua casa, seu corpo, sua fala, suas relações familiares. Quando filmadas em externas, os espaços continuam pessoais: um jardim no qual Kawase passou sua infância, lugares em que esteve em outro tempo e em outras circunstâncias de sua vida; o quintal de sua avó; espaços típicos da sua história e de sua família, pelos quais foi criada e construiu sua vida. Então, onde quer que estejamos e junto a quem a cineasta nos colocar, estamos com *as imagens de Kawase*. Neste sentido, mais especificadamente do que nas obras de Jonas Mekas e Agnès Varda analisadas anteriormente, seu universo autorreferente concentra-se em ambientes que são essencialmente “seus” porque são espaços que dizem respeito às suas próprias intimidades.

Portanto, Kawase introduz aqui uma relação com o cinema que traz como um de seus desafios iniciais um encontro com as imagens que se dá em múltiplos campos e esferas: a diretora está o tempo todo relacionando-se com elas, revisitando-as, tentando encontrar novos meios de acessá-las e provocar encontros com aqueles que já estão presentes em sua vida – ou que se tornarão ainda mais presentes por causa das imagens que formula – e mesmo que apenas por imagens, longe de qualquer relação mais objetiva com o mundo, o mundo dos mortos, inclusive. A relação que a cineasta estabelece com as imagens são então da ordem da intimidade, como se a diretora construísse realmente uma relação íntima com elas através da imagem, tanto com aquelas poucas pessoas que estão presentes em seu cotidiano, quanto com alguém que

pode não mais reencontrar e sente saudades. Essa relação não acontece apenas através de imagens propriamente ditas, como aquelas que traz através de suas fotografias ou vídeos familiares capturados em VHS, mas também é criada com diferentes dispositivos como, por exemplo, através de um telefonema ou um recado deixado em sua secretária eletrônica, que serão dotados de uma potência estética ou artística. Assim, o cinema de Naomi Kawase leva-nos a pensar em como grande parte da discussão atual sobre um cinema que toma corpo voltado para a intimidade e pessoalidade do seu cineasta acontece através da formulação das suas próprias imagens, como se elas pudessem se constituir em um terreno de aprendizado diante da vida (afinal, ele já as formulava anteriormente). Isto em meio a uma profusão tecnológica que é experimentada constantemente pelos sujeitos contemporâneos, deslocando a discussão da formulação de um cinema de caráter pessoal hoje para uma discussão cuja natureza é sobretudo tecnológica e midiática.

Por conta da profusão destas estéticas de um “eu” anônimo, encontramos hoje diferentes estudos que buscam dar conta de um amplo “espaço biográfico”, conforme proposto por Leonor Arfuch¹⁸⁵, a partir de interesses despertados, por exemplo, por retóricas que valorizam a experiência pessoal ou, por manifestações em que a experiência se revela em seu extremo, caso das “retóricas de testemunho”, conforme conceituado por Beatriz Sarlo em relação ao contexto latino-americano, onde passaram a ser comuns visões paralelas e pessoais sobre um determinado evento histórico após a queda dos regimes totalitários¹⁸⁶. O objetivo comum desses trabalhos é responder à profusão que essas imagens de si ocupam hoje, seja nas artes, seja na comunicação, sem muita distinção. Esta multiplicação faz parte de um caráter autobiográfico que se constrói através de imagens de um espaço midiático que Paula Sibília chama, neste sentido, muito apropriadamente de *O show do eu* (2008). Sibília relaciona o “eu” narrador midiático da contemporaneidade com aquele que Philippe Lejeune já identificou nos anos 1970:

¹⁸⁵ Apesar de Leonor Arfuch retirar a expressão “espaço biográfico” de Phillipe Lejeune, a autora faz questão de estabelecer diferenças entre sua abordagem e a do autor francês, como discutimos no primeiro capítulo. Ela procura formular uma gênese para a formação deste espaço característico da contemporaneidade, a partir da leitura de autores importantes para o desenvolvimento de um terreno biográfico que se constituiria como um modo de discurso valorizado para o indivíduo e para a sociedade em sua constituição de uma interioridade. Neste sentido, seu trabalho lembra o do teórico Richard Sennet, que fez uma análise semelhante da questão anos antes, a partir da instauração da modernidade.

¹⁸⁶ Sarlo também trabalhará com o cinema em sua discussão, a partir do filme *Los Rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003). (SARLO, 2007).

Embora bastante ambígua, ainda persiste uma distinção entre as narrativas de ficção e as outras, aquelas que se apoiam na garantia de uma existência real. Essa diferenciação inscreve tais práticas em outro regime de verdade e suscita outro horizonte de expectativas, apesar da sofisticação das artimanhas retóricas acumuladas e apesar dos vários séculos de treinamento dos leitores. E superando, inclusive os abalos sofridos pela confiança em uma identidade fixa e estável do eu que narra. Por tais motivos a especificidade autobiográfica deve ser procurada fora dos textos: no mundo real, nas relações entre autores e leitores. Foi isso que descobriu o crítico literário Philippe Lejeune em 1975: as obras autobiográficas se diferenciam de todas as demais por que estabelecem um “pacto de leitura” que as consagra como tais. (SIBÍLIA, 2008:30)

O trabalho de Paula Sibília se difere do trabalho de Arfuch fundamentalmente em um aspecto que parecerá muito significativo no cinema de Kawase: diferentemente de Arfuch, que deseja estabelecer genealogias para seu amplo “espaço biográfico” (e como se dão as constituições de interioridades neles) o interesse de Sibília pelo que chamamos aqui de “estéticas de si” é formado sobretudo por esta natureza midiática, construtora de uma nova intimidade, parâmetro possível para o regime de verdade mais atual. Assim, Sibília aposta em uma vertente diferente da de Leonor Arfuch para investigar fundamentalmente as formas “visíveis” de manifestação de um “eu” nas obras contemporâneas não exatamente *como* elas se formam e quais suas origens (como parece ser a intenção de Arfuch), mas sobretudo como esses “eus” se tornarão visíveis, em regimes de visibilidade nos quais a autora assume a influência de Michel Foucault e Gilles Deleuze em seu trabalho¹⁸⁷. Sibília parte justamente de perguntas que apontam para a natureza filosófica da questão do “eu”, a partir de uma frase com que Friedrich Nietzsche introduz sua autobiografia – “como alguém se torna o que é?”. Parte de perguntas que formula a partir de imagens que falam deste “show do eu” da atualidade e questiona: “mas o que são exatamente essas subjetividades? Como e por que alguém se torna o que é, aqui e agora?” (2008:15), através de imagens, isto é, através de aparatos tecnológicos acrescentaríamos. Sibília irá afirmar essas imagens “tanto como um processo *embodied*, encarnado em um corpo, como também *embedded*, embebida em uma cultura intersubjetiva”, ou seja, “um processo cultural que permite examinar os “modos de ser” que se desenvolvem junto às novas práticas de expressão e comunicação” (2008:16).

Voltando a Kawase, seu cinema representa aqui um grupo de artistas contemporâneos que nos fazem pensar que se estamos hoje na era da globalização e valorização das imagens, uma das consequências desta evidência no cinema é a

¹⁸⁷ Através dos *Mecanismos disciplinares*, no caso do primeiro e das *Sociedades de controle*, no caso do segundo.

elaboração de obras artísticas que se formam em (e a partir de) diferentes campos de criação, como se o cinema desejasse também dar respostas à ênfase que a imagem ganha hoje na vida de cada um de nós. O cinema contemporâneo vem querendo ser imagem que se encontra tanto em salas de exibição tradicionais, como experimentações constituídas em outros espaços, como as galerias ou museus, ou mesmo em um terreno distante tanto dos espaços de exibição mais tradicionais ou outros mais recentes que atendem às aproximações feitas entre a arte, a tecnologia e as artes plásticas hoje: em nossos espaços privados e de intimidade, através de um envolvimento com a imagem que se inicia a partir de diferentes recursos midiáticos que estão a nossa disposição e alcance já dentro de nossas casas, através de espaços virtuais que a informática e a tecnologia nos dispõe. Ou seja, esta parece ser mesmo a era da imagem – como aposta o trabalho de diferentes teóricos culturais que parecem preocupados com as consequências disso em termos “culturais” e sociais como Fredric Jameson, Stuart Hall e Andreas Huyssen, e outros que buscaram refletir sobre tal poder voltados para as consequências ao sujeito e para as formulações estéticas como, por exemplo, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Serge Daney e hoje o teórico literário Karl Erik Schollhammer, que dedicam-se pensar a questão a partir do terreno das artes. Parece-nos que uma das primeiras respostas que o sujeito contemporâneo dá a este poder que a imagem ocupa vem justamente da tentativa de retirar dela um “uso máximo”, às vezes imediato, que por vezes pode apresentar-se “sensível” diante da própria imediaticidade da imagem. Nessas imagens o próprio sujeito coloca-se como visualidade “a se construir”, diante de outras imagens e sons, como traz o cinema de Kawase, onde por uma situação que a câmera construirá, a imagem nascerá de um embate em meio à formulação de outros signos visuais, e Kawase colocar-se-á no meio destes processos, no meio dessas imagens. Portanto, se a imagem hoje domina o mundo e a relação entre seus sujeitos, a resposta que o homem comum vem tentando dar a esse poder é muitas vezes fazer uso dela, explorá-la ao máximo, como é possível constatar tanto através de imagens e tecnologias que se encontram muito próximas ao nosso cotidiano, dentro de nossas casas, quanto nas artes, como por exemplo nos filmes de Naomi Kawase, em que apesar de todas as características particulares de sua vida ou família – que não nos cabe aqui exhibir, apesar do tema do presente capítulo – a “cineasta” expõe ali como uma mulher comum.

Mas por que fazemos tantas imagens? Por que produzimos tantos discursos de nossas experiências pessoais na atualidade? Algumas dessas imagens parecem feitas

para que sejam capazes de ultrapassar nossas próprias experiências com o mundo e com as coisas. Ver ou passar por uma experiência de ordem pessoal não nos parece mais suficiente, é preciso fazer a própria imagem de uma visibilidade ou de nossa subjetividade. Kawase, uma mulher habituada ao uso das tecnologias de comunicação e mídias contemporâneas, como indicam seus “*schooltime works*” – e Agnès Varda não pôde deixar de lembrar, docemente, que, junto ao seu filho, Kawase está sempre carregando sua câmera; “um numa mão, outro na outra”¹⁸⁸ – parece sempre ter precisado fazer suas imagens desde muito cedo. Esta é a sensação que temos de um modo surpreendente diante de seus filmes. Junto a eles nos encontramos perante imagens formuladas a partir de narrativas que não só trazem espaços em que o íntimo é elaborado junto a uma exibição da cineasta, mas que essa intimidade se dá a partir de situações tão “pessoais” que muitos dos ávidos por exhibir suas confissões teriam pouca coragem e disponibilidade em expor. Com maior ou menor coragem, parece que nós, sujeitos “contemporâneos” à era das imagens, necessitamos fazer as nossas próprias porque acreditamos que elas poderão nos proporcionar uma vivência após um evento já passado e experimentado. E a intenção não parece mais apenas a de experimentar situações através da arte, como por exemplo foram as propostas neo-concretistas na década de 1970, mas sim a de criar imagens que nos proporcionem reviver uma experiência, ou até mesmo vivê-la, assim, midiaticamente, pela primeira vez.

Paradoxalmente a este privilégio que a imagem ganha na atualidade, há, ao mesmo tempo, um declínio da instituição cinema como um lugar privilegiado para o nosso encontro com ela. Os cineastas contemporâneos sentem e reagem a esta perda de um espaço privilegiado e específico ao cinema e muitos se colocam diante desta transformação de um modo investigativo, a exemplo de Kawase, que faz da sua casa, dos seus amigos e de famílias que lhe interessam o lugar privilegiado para sua elaboração. Assim, dão ao cinema contemporâneo novas configurações de espaço e de tempos característicos de um regime que não elege exatamente o que busca para seus preceitos artísticos e que não prioriza um rigor formal para sua proposta artística, tal como o modernismo que acreditou no “poder da forma” em expressar determinados sentidos. Até mesmo porque, se não há ideal a ser compartilhado, dificilmente um preceito estético será construído.

¹⁸⁸ Varda fez esta afirmação sobre Kawase em uma “conversa-entrevista” que tive com a cineasta em Fortaleza, em outubro de 2009. Varda veio ao Brasil lançar seu último filme – *As praias de Agnès* (2009) – e foi convidada para dar um curso na Escola de Audiovisual de Fortaleza.

Neste âmbito de grandes indefinições e questionamentos ao redor das imagens, os riscos para sua construção precisam ser assumidos pelo próprio realizador, muitas vezes na primeira pessoa. É em seu espaço próprio – singular, único e pessoal, seu espaço legítimo de manifestação e construção de um “eu” – que as imagens revelarão enquanto potência o modo como o cinema pode ser pensado através do papel do próprio cineasta, inclusive como o processo cinematográfico se dá sobre ele, instância que antes não deixava de estar “protegida” por seus próprios personagens. Mas o cineasta se assume hoje diretamente como personagem para colocar-se com toda intensidade diante de seu próprio experimentalismo e amadorismo, principalmente se se propõe a fazer a “sua própria imagem”, em meio a tantas outras que o rodeiam e pelas quais poderia optar. Para poder ter, assim, uma certa atitude diante da imagem.

No caso de obras que desejam demarcar com mais força seus poderes políticos ou revolucionários, algumas chegam a se colocar o desafio de como continuar ou não a serem vistas enquanto cinema, quais os limites para esta arte hoje e como irão responder à excitação e motivação de posicionarem-se perante este desafio. Isso dá origem a uma pergunta simples mas que parece bastante recorrente hoje e que é evidente nas estéticas de si contemporâneas: “como continuar, então, a fazer uma imagem?” ou, simplesmente, “como fazer uma imagem hoje?”. É curioso perceber como esta indagação é pertinente na atualidade, o que não deixa de ser surpreendente e mobilizador para a arte cinematográfica, após tantos anos de diversificadas doutrinas. Assim, a imagem passa a ocupar o lugar central no processo autorreferente da atualidade e é necessário ao sujeito contemporâneo criar a partir deste desafio. Um espaço de risco torna-se ponto de partida e nada mais arriscado a esses cineastas do que eles próprios se colocarem em questão no filme. Junto ao terreno do documentário, este desafio parece ganhar ainda maior visibilidade. A que espaços e estéticas se relacionam esta delimitação?

A discussão em torno da definição e delimitação do papel artístico do documentário e, mais amplamente, do da imagem, não limita-se apenas ao cinema contemporâneo, mas está presente em diversos terrenos artísticos, além de midiáticos ou em outros terrenos do conhecimento. Por outro lado, muitas imagens produzidas em outros campos da comunicação (sejam ele publicitários, jornalísticos, virtuais ou audiovisuais) desejam se aproximar cada vez mais do que seria uma função natural e talvez específica ao cinema – querendo ser “cinematográficas” – com sua característica de construir uma narrativa temporal capaz de nos emocionar baseada em seu poder de

movimento. Mas o que queremos ressaltar aqui, lembrando por exemplo os filmes familiares dos Irmãos Lumière, é a força dessa imagem em dar movimento às imagens cotidianas. Parte do cinema da atualidade corresponde a isso, problematizando a questão através de imagens que insistem em estar presentes ali “como imagens”, de variadas formas e através de diferentes apostas, como ressaltamos no caso do cinema de Naomi Kawase. Este cinema cuja imagem se faz presente e que tem uma potência “metalinguística” já havia sido discutido enquanto poder “de falar sobre si mesmo” ou por uma “potência de escrita” que a presença da imagem forneceria a ele, como trouxe o olhar de Philippe Dubois em relação tanto a vídeo-arte como ao cinema de Jean-Luc Godard, em *Cinema, vídeo, Godard*. Dubois lembra como o papel do vídeo será fundamental para que a imagem contemporânea se faça presente como tal, a partir de uma técnica de inserções e mesclas de imagens que já favoreciam no vídeo como um todo, a sensação de multiplicação e presença do artista em sua obra de arte. A potência de escrita desses cineastas que se colocam em seus vídeos experimentais acontece a partir de uma evidência que é tanto da imagem por si mesma, como da imagem do próprio artista, e torna-se bastante significativo o que falamos sobre a imagem de um sujeito que também é uma imagem, e não apenas um personagem: este vira, assim, uma imagem a ser investigada e de modo revolucionário. Se ressaltamos anteriormente a afirmação de Lejeune que Raymond Bellour sublinhou em *Entre-imagens* como uma das mais relevantes em relação aos autorretratos filmados – onde Lejeune demarcava que o cinema estaria, finalmente, “depois de ter sido mudo, falado” aprendendo a dizer “eu” – constata-se então como esse cineasta parece ter virado hoje um discurso cuja forma busca uma imagem.

A imagem hoje parece desafiar o tempo todo – e cada vez mais – o cinema. Isto coloca uma série de consequências e novos desafios ao cinema contemporâneo e se reflete, por exemplo, no estudo de um dos principais pensadores do cinema da atualidade, Jacques Aumont. O pensamento deste autor é característico de uma reflexão sobre as constituições básicas às imagens – entre elas fundamentalmente as do cinema, a partir de questionamentos cujos princípios são simples apesar de resultarem em caminhos complexos – como, por exemplo, o que seria “a imagem” ou “a estética do filme”¹⁸⁹. Mas em um dos seus últimos estudos, Aumont vem lançar a pergunta *Moderno?* (2008) ao cinema. O autor faz uma pergunta que parecia inesperada à teoria

¹⁸⁹ Nos referimos a duas obras homônimas do autor (ver bibliografia).

cinematográfica contemporânea, e que, por outro lado, só poderia ser feita na atualidade, a partir de uma busca (ou identificação?) de uma instabilização de um terreno que parecia bastante seguro a nós. Aumont lembra que se o cinema foi tomado infinitas vezes como “moderno” por grande parte dos teóricos das imagens-movimentos (e não deixamos aqui de concordar com eles, como foi visto nos capítulos anteriores), algo acontece quando este cinema torna-se, para além disso, “contemporâneo”. A indagação parece tornar-se algumas vezes ainda maior e não é por pouco que Aumont a faz, já que o contemporâneo não quer mais ser moderno¹⁹⁰. É preciso, portanto, retornar às próprias motivações da realização cinematográfica para que se possa refletir sobre tal arte na atualidade.

Levando em conta os filmes que temos diante de nós aqui, não poderíamos deixar de pensar sobre o que faz essas pessoas quererem filmar suas próprias vidas. Ainda que tenhamos algumas teorias que parecem buscar responder a esta questão como, por exemplo, o trabalho citado da autora Leonor Arfuch – que nos ajuda a compreender tais obras a partir de uma ânsia biográfica instituída culturalmente em nossa sociedade oriunda de uma educação para as formas discursivas que vem nos alimentando desde séculos atrás – a imagem cinematográfica parece colocar uma indagação incômoda, imprevisível, estranha a uma imagem que insiste em, justamente, se libertar de teorias que poderiam analisá-las. Como olhar, então, como elaborar, uma narrativa a partir de si? Se Aumont tenta questionar algo que tomamos como certo – a visão de que o cinema, sim, é moderno – o questionamento do autor também nos faz olhar para as imagens de hoje de modo que, antes de classificá-las como “contemporâneas” e tentar compreender o que faz delas índices de um tempo específico, voltemos nossos olhos às próprias instâncias formadoras dessas imagens, o que torna a pergunta do teórico francês tão provocativa como a intensidade das certezas dos poderes “subjetivos” que muitas vezes são atrelados às imagens hoje, principalmente se estas são associadas ao documentário. Mas se é possível questionar se o cinema é moderno, uma das poucas certezas que se tinha sobre ele, esta pergunta pode vir a questionar também todas as outras garantias que temos a respeito dessas imagens. Assim, fazer o

¹⁹⁰ Aumont desenvolve tal ideia na primeira parte de *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. O autor apresenta assim sua questão: “A questão do moderno não é, em si, uma questão muito moderna. A palavra foi tão triturada, prensada, atropelada, brandida por tantas causas, está tão gasta que não é vista com bons olhos, e nem tem muito conteúdo. Para os críticos da arte contemporânea, e para os primeiros historiadores da arte do século XX, a razão é clara: a modernidade acabou. Era bom para Rimbaud querer ser ‘absolutamente moderno’; ser moderno hoje é ser absolutamente cafona. [...] A noção de ‘moderno’, há alguns anos desencoraja; é considerada confusa, um estorvo mais do que qualquer outra coisa; fazem de tudo para se livrar dela”. (2008:11)

be-a-bá do cinema hoje é também retornar a um período em que a descoberta do cinema como processo (e como imagem em movimento) gerou uma possibilidade de criação de imagens feitas de pequenos gestos, mínimos, familiares, sutis, enfim, o próprio movimento dos corpos em meio às imagens, como nos trouxe tantas vezes o cinema dos irmãos Lumière, através de imagens de seu cotidiano e de seus familiares. Assim, a pergunta de como fazer as nossas imagens hoje parece se relacionar também a um gesto inicial e quase puro de se colocar diante das *nossas* imagens, aquelas que estão bem perto de nós. Nossas imagens cotidianas, disponíveis, acessíveis, mas com novos desafios: para além de caseiras, inconscientes e inconsequentes, a ambição de se tornarem “arte”. Assim, nos encontramos com muitos filmes que se localizam entre estas duas direções, ainda que seus cineastas acabem por escolher uma delas: o poder de enfrentar o próprio poder da imagem por um lado e, por outro, o de fornecer a ela um dado ou índice que faça desta imagem que poderia ser apenas um mero registro ou uma espécie de mercadoria, entre tantas outras, vir a se tornar uma manifestação que lhe constitua de uma potência própria e única: a imagem de um indivíduo ou a imagem de um de nós.

Portanto, embora Aumont faça uma pergunta que parece fundamental ao cinema contemporâneo, já que provoca a reflexão sobre uma identificação/transformação que lhe é essencial, não podemos deixar de identificar uma mudança entre o sentido do que chamamos aqui para o “Cinema Moderno” – através dos pontos discutidos a partir das obras de Jonas Mekas e de Agnès Varda – e a presença de Naomi Kawase na investigação deste trabalho. Sua obra estabelece outra demarcação para a reflexão das estéticas de si no cinema, curva acentuada em relação aos movimentos anteriores: uma nova cena documental passa a ser disputada, outro cinema vem à tona e surge um realizador que parte de lugares muito diferentes daqueles pensados anteriormente em relação a Mekas e Varda.

Assim, nossa ambição por analisar diretores tão díspares vem também da tentativa de compreender um itinerário que há entre os dois primeiros movimentos do cinema moderno e este terceiro, “contemporâneo”. Neste novo momento, o gesto de filmar a si mesmo se estabelece em terrenos íntimos e familiares, a partir de uma relação com uma câmera cujo discurso não visa apenas organizar um olhar pessoal para o mundo, mas fundamentalmente organizar a si mesmo a partir de uma imagem que está presente no cotidiano do cineasta e que poderá ser formulada e capturada a partir de seus inusitados espaços.

2) Uma revisitação particular ao filme de família

As imagens caseiras ou familiares não são mais armazenadas nos velhos e grandes baús que se revelavam quase mágicos a nós¹⁹¹, mas passam a ocupar principalmente os invisíveis lugares de um espaço virtual e tecnológico, espaços estes que funcionam em nome de uma individualidade ou da criação de uma *persona* a ser exibida e praticada nestes espaços, mesmo que essas personas venham a se constituir como comunidades produzidas a partir de suas individualidades, conforme alguns pesquisadores buscam discutir o papel político destas novas tecnologias. Muitos dos sujeitos contemporâneos armazenam hoje a narrativa de suas vidas, de seus gostos e de suas histórias nas variadas máquinas virtuais que a tecnologia nos oferece.

Esta mudança do lugar de ocupação dos terrenos privados que Richard Sennet já houvera identificado em *O declínio do homem público* manifesta-se hoje em diferentes territórios da intimidade, entre eles na constituição que as imagens familiares possuem para o sujeito contemporâneo e como ele se relaciona com elas, o que instaura novas circunstâncias para a formulação dessas imagens. Primeiramente, vemos como elas passam a ser praticadas de modo mais livre, menos solene, exigindo de nós uma certa espontaneidade que faz com que estejamos alertas a como e quando “fazer uma pose”, imediata e com naturalidade, a partir de uma encenação de uma postura espontânea diante da imagem, por força até mesmo de uma aceitação diante delas, como “nos diz” com ironia a imagem onipresente de vigilância, “sorria, você está sendo filmado”. No entanto, esses encontros mais constantes com as imagens, característicos da atualidade, nos oferecem possibilidades de fazermos uso destas tecnologias através de uma maior intimidade. Paralelamente, estas transformações fazem com que muitos artistas contemporâneos recorram a imagens do cotidiano para formular e conceber suas obras,

¹⁹¹ Partimos do título da dissertação de Ligia Diogo sobre filmes de família *Videos de família: entre os baús do passado e as telas do presente* (UFF, 2010).

dentre as quais as imagens caseiras e familiares passam a ocupar importante papel em sua formulação. Mais especificamente no caso cinematográfico, nos deparamos com diversas obras, entre ficções e documentários, que exploram estes espaços caseiros. Mas parece importante perceber que se a obra de arte contemporânea recorre constantemente ao cotidiano, não é necessário nem mesmo chegarmos aos “artistas propriamente ditos” para falarmos desta ambição estética junto à formulação de uma imagem caseira, pois muitos dos sujeitos contemporâneos parecem influenciados por esses dispositivos que nos rodeiam em nosso dia a dia e ambicionam realizar suas formulações estéticas a partir de uma prática diante dessas imagens.

Chamamos essas imagens caseiras aqui de “filmes de família” porque elas hoje partem sobretudo destes espaços cotidianos; mas não é de hoje que ela passou a ser necessária aos cineastas. Como ressaltamos anteriormente, a família começa a ser filmada junto à própria criação da imagem em movimento, através das primeiras obras dos Irmãos Lumière, que já faziam uso das imagens em movimento para registrar momentos familiares e outros do seu cotidiano. Mas a intenção desses cineastas estava vinculada ao seu próprio encantamento com a possibilidade da imagem ter movimento, seja esta uma imagem de um trem, seja esta uma imagem de um sutil gesto familiar. A motivação aí em jogo poderia ser resumida em reter o movimento do cotidiano do homem moderno. Por isso é que um dos principais pesquisadores dos estudos das imagens caseiras, amadoras e de família, Roger Odin, relaciona o filme de família ao que chama de “jornal filmado” referindo-se principalmente ao cinema dos Lumière e à “invenção da vida moderna”¹⁹² característica deste momento inicial do século XX e também do início da prática cinematográfica, a partir dos quais seus filmes tornaram-se conhecidos como obras que ansiavam por documentar “o movimento do mundo”, tanto através de imagens de máquinas típicas do modernismo que permitissem “revelar” esses movimentos, como também através de imagens que pudessem expressar os sutis gestos cotidianos, o gesto de um homem, um sorriso, a duração de um olhar, o vento sobre os corpos e próprio movimento da natureza. Falamos, portanto, da prática de uma imagem “familiar” e cotidiana que nasce enquanto motivação inicial junto à formulação da imagem e nascimento do próprio cinema, seja através de uma fotografia, seja através dos registros filmados que os irmãos Lumière buscaram junto a um movimento tão essencial como o das próprias imagens. Assim, o desejo por um registro de

¹⁹² Retiro a expressão de Leo Charney e Vanessa Schwartz em *O cinema e a invenção da vida moderna*.

personagens, locais e eventos que são familiares e que marcam cada uma das vidas ali retratadas surge junto à própria imagem ou ao ato de filmar o mundo. Isso acontece justamente porque o próprio gesto de aprender a fazer uma imagem também nasce comumente em meio aos espaços cotidianos, caseiros, sejam eles exatamente “familiares”, sejam feitos por afeto, amizade ou afinidade por outrem – além do interesse em torno do que será a imagem e como esta se constituirá. Assim, adquire-se uma câmera, aprende-se a manuseá-la e os sujeitos presentes no ambiente que é natural a estes cineastas serão intuitivamente ou imediatamente registrados, quase como um impulso natural diante da formulação de uma imagem. Portanto, uma marca presente em muitos dos “filmes familiares” é que eles surgem quase inconscientemente, conjuntamente à própria imagem, pois se há um interesse por ela, este interesse sempre estará, de um modo ou de outro, atrelado àqueles que nos rodeiam: amigos, amores, família e momentos que nos sentimos impelidos a registrar. Neste sentido, a formulação de uma imagem caseira ou de família está associada a uma atitude essencialmente “prática” diante da imagem ou, como dissemos antes, a uma atitude que corresponde a uma ânsia em relação ao que “fazer com esta imagem”, em nome de uma aprendizagem que dirá respeito ao próprio cineasta.

No que se refere à teoria sobre estas imagens, ela começa a ser balizada por volta dos anos 1990 – quase cem anos após o início de sua prática (já que o filme caseiro nasceu junto ao cinema) e principalmente a partir das apostas teóricas de Roger Odin. Considerando a longa trajetória que o cinema fez em seus poucos anos de vida, fica um questionamento sobre as razões pelas quais se levou tanto tempo para que tais imagens começassem a ganhar uma teoria e para que a reflexão cinematográfica viesse a valorizar e reivindicar um pensar sobre a imagem caseira ou familiar. Odin é um pensador essencial neste sentido, pois ele introduz a discussão sobre o caseiro e o familiar com maior precisão, discussão esta que alguns cineastas já haviam introduzido ao cinema, principalmente a partir da qualidade “de vanguarda” e “experimental” que tais imagens traziam¹⁹³. Portanto, se alguns cineastas já haviam reivindicado um olhar para tais imagens enquanto prática amadora e experimental, Odin introduz uma reflexão para que o cinema assuma a imagem de família como tal, e não exatamente por causa de uma qualidade que tais imagens podem vir a ter. Assim, a imagem familiar poderia ser pensada independente de ter sido feita junto a intenções de se tornarem “obras

¹⁹³ Como buscamos demonstrar no capítulo sobre Jonas Mekas e como demonstra o texto-manifesto de Stan Brakhage.

cinematográficas”. Se o caseiro e o amador já haviam sido reivindicados anteriormente, agora eles passam a falar em nome de uma “família”, em nome de um cinema que parece não ter tanto a ambição de se tornar uma arte de vanguarda ou autoral, mas que passa a falar justamente em nome do homem comum. Os estudos de Odin mostram-se essenciais para esta formulação da imagem caseira e familiar como uma modalidade da arte cinematográfica e uma imagem dotada de potenciais estéticos que lhes são específicos. E a busca do autor é resumidamente essa: dizer porque, apesar de “mal feito” ou mesmo feito inconscientemente e inconsequentemente, o filme caseiro ou familiar possui suas potencialidades estéticas.

Responsável por publicações clássicas sobre o assunto, Odin preocupou-se em fornecer, para além de suas contribuições para a reflexão em torno do filme caseiro ou de família, uma visão diversificada sobre essas imagens, a partir de um estudo que traz diversos olhares para os filmes de família¹⁹⁴ em *Le film de famille: usage prive usage public*, de 1995 (entre outros estudos). Esta visão diversificada, com textos de especialistas de diferentes campos do conhecimento, talvez reflita a ausência de uma valorização da imagem de família como um campo merecedor de “estudos” ao longo do século XX pelos próprios teóricos das imagens, mas ela deixa ver, principalmente, uma necessidade de pensar a imagem familiar a partir de suas diversas abordagens, visto que seus “personagens” são a instância que realmente importa no filme, personagens esses universais: mãe, pai, filho, irmão, tia, tio, avós. Odin chegará a afirmar que o espaço e o tempo não importam ao filme de família, mas que são as ânsias e os interesses do cineasta em relação ao seu tema que virão a determinar a instância a ser valorizada, nos quais apesar do interesse particular de cada família e de suas especificidades, seus realizadores não abandonarão o uso de clichês da linguagem audiovisual para alcançar o efeito desejado.

¹⁹⁴ O livro de Odin é uma reunião de artigos de diversas áreas sobre os filmes de família. Os artigos tratam do assunto da seguinte forma: *Sobre a origem do cinema e o filme de família**, por E. de Kuypers; *Sobre o filme de família na instituição familiar*, por Roger Odin; *Sobre o impacto do filme de família para a psicanálise*, por P. Lacoste; *Sobre como um estranho pode ver um filme de família**, por K. Sierck. *Sobre um filme de viagem, um filme amador**, por J.K. Ruoff; *O filme de família como um documento histórico*, por S. Aasman; *Um encontro entre o filme de família e o filme experimental: o filme pessoal**, por L. Allard; *Um estudo sobre a estética do filme de família**, por M. Ferniot; *O filme de família no filme de ficção*, por M-Th.Journot; *Televisão e amadores: o vídeo de pegadinha e a televisão de aproximação**, L. Allard.; *Do privado ao publicitário*, por M-Th.Journot, Ch. Duchet; *O mercado de câmeras. Inovação e lógica de desenvolvimento*; por L. Creton; *O efeito “filme de família”**, por J.P. Esquenazi. (marcados com asterisco os textos que nos parecem mais significativos para os estudos de uma “estética do si”). Todas as citações que faremos a esses artigos serão traduções livres.

Um desses olhares presentes no estudo organizado por Odin é o de Marie-Thérèse Journot em *Le film de famille dans l'institution familiale*, onde Journot tenta compreender as funções mais comuns presentes no uso do filme de família a partir do seu caráter representativo, já que a autora desenvolve sua análise a partir de sua presença em “filmes de ficção”¹⁹⁵. Parece importante voltar nosso olhar para o filme de família através da visão de Journot porque ela o pensa através de suas funções representativas, o que significa que a autora considera as funções que seriam classicamente associadas a esses filmes. O aspecto que mais nos interessa ressaltar em seu texto é a compreensão de Journot em relação à motivação pelo registros de tais imagens, que a autora relaciona a uma construção de momentos “ideais” em nossas vidas, que desejaremos imortalizar através dessas imagens. Assim, após se perguntar a que serve o filme de família¹⁹⁶, Journot recorre a uma reflexão de Pierre Bourdieu como fio condutor do seu pensamento: “se a gente se fotografa, se a gente se filma, é frequentemente para mais tarde, poder compartilhar os momentos passados” (apud JOURNOT, 1995:150). Journot lembra como essas imagens vem atender a um desejo comum que é colocado tanto para o cineasta, como para sua família, acerca de um compartilhamento de lembranças pessoais:

O filme de família serve como memória ao filme, se torna discurso sobre ele, sobre o cinema, sobre a imagem (...) Olhar o filme para se lembrar, filmar para se constituir e para se constituir lembranças, é, na ficção, como na vida, tentar se tornar mestre do tempo e se apropriar da narrativa da sua própria vida. Assim os personagens do filme filmam e olham para as imagens do passado a partir do mesmo objetivo que nós: para imortalizar um momento ideal ou para o imortalizar como tal¹⁹⁷. (JOURNOT, 1995:150)

Quase todos os estudiosos que se aventuram por entre filmes de família que possuem uma ênfase em um teor pessoal se concentram neste aspecto memorialista que Journot evidencia como uma motivação essencial a estes filmes. Esta intenção aparece junto às imagens, envoltas por este desejo de reter algo de um momento que seja especial em meio ao cotidiano de histórias pessoais. Odin lembra que esses filmes

¹⁹⁵ Sobre este tópico, Journot nos lembra que o filme de família no filme de ficção nos coloca “um duplo problema de representação: 1) Representação da família no cinema; 2) Autorrepresentação do cinema através do seu estado primitivo (...) duplo dispositivo que nos ensina sobre nós mesmos, nossos medos, desejos, sobre nosso futuro, compreendendo nosso futuro como cinéfilos” (1995:148).

¹⁹⁶ Fazemos aqui uma digressão da pergunta de Journot que é “a que serve o filme de família no filme?” (1995:150)

¹⁹⁷ Percebe-se nesta citação as circunstâncias a que nos referimos na citação anterior: Journot se refere aos efeitos do filme de família como são geralmente usados no filme de ficção. No entanto, apesar de estarmos nos referindo aqui ao filme de família mais no estrito senso do termo, a reflexão de Journot não deixa de se adequar ao tema e inclusive a motivação que se estabelece a partir da intenção de formular tais imagens.

funcionam como “lugar da memória”, enquanto Journot aprofunda esta afirmação e enfatiza ainda mais o papel da memória nestes filmes, espaço no qual grande parte das obras aqui trabalhadas parecem balizar seu entendimento e recepção de uma possível estética de autorrepresentação. Mas além disso, a reflexão de Journot tem a preocupação de tentar compreender algumas das especificidades desta memória em jogo no filme familiar: pensa como ela é “feita de imagens” e não evidencia um espaço ou uma temporalidade no sentido clássico de ambos os termos, mas estes parecem direcionados para a expressão de um sentimento e afeto daquele que faz a imagem, cineasta que não pretende exatamente “contar” uma história, mas sim “mostrar” situações e relações do seu cotidiano. Ou seja, a memória em jogo aqui não busca exatamente fazer relações com o “passado” do realizador, mas tem sua função localizada principalmente numa relação com a imagem que se dá fundamentalmente no presente, tanto no que se refere à relação desta imagem com o seu espaço, como com sua temporalidade, como um presente imediato a partir de relações que também se expressam enquanto tais, como a partir de uma família e amigos que estão ali, “diante de nós”, em um momento essencialmente presente. É por estarmos diante de uma imagem que parece trazer consigo uma potência de falar com o outro em seu momento imediato que o filme de família constitui-se também como uma “estética de si”; ou se não fala exatamente em nome de um sujeito, sem dúvida apresenta uma insistente potência em fazê-lo. Como acontece a partir do cinema de Kawase, que expõe uma imagem em que o eu será da ordem do presente imediato.

Neste sentido, outro importante estudo em torno do filme de família como uma imagem que, ao mesmo tempo que ressalta uma memória pessoal, estabelece que esta memória só pode se colocar no centro do processo enquanto uma “prática de si” da ordem de um tempo presente é o artigo *O Eu à Câmera: o ‘Eu’ filmado* de Yann Beauvais e Jean-Michel Bouhours, presente na publicação *Le je filmé*¹⁹⁸. Beauvais e Bouhours também buscam pensar sobre as especificidades desta memória presente no

¹⁹⁸ As publicações e catálogos de festivais e mostras mostram-se muito relevantes para uma reflexão em torno das estéticas de si no cinema, tanto porque não há tantas referências bibliográficas sobre o assunto, quanto porque é através dessas mostras que alguns desses estudos têm surgido, talvez porque, como lembrou Lejeune, a dificuldade da teoria dos mesmos mostra-se em profusão no que se refere a mostras e abordagens sobre o assunto (mais timidamente no Brasil do que na França). No caso do Brasil, poderíamos citar, por exemplo, algumas edições do *É Tudo Verdade* (com destaque para sua 3ª Conferência), assim como a mostra *Eu é um outro* (ver cap 1). Sobre esta relação entre a teoria e as mostras, é importante perceber um movimento de mão dupla entre elas, ainda que com poucos contatos: no lado da teoria, uma grande evidência em torno de uma reflexão de variações conceituais em torno do conceito de subjetividade junto ao documentário; e no caso das mostras e exposições, textos breves que tentam dar conta em fragmentos da profusão desta produção.

filme familiar. E para compreendê-la, recorrem a um diálogo com filmes que partem de uma ênfase em torno de um autobiografado e das memórias “solicitadas” por este realizador. O artigo se destaca por ser um olhar que busca fortalecer os laços entre uma obra que é tanto originada pela “família” como pelo desejo de se filmar. Junto a este aspecto memorialista, Beauvais e Bouhours associam este “eu” construído em relação ao filme de família a uma “necessidade ontológica de anamnese” característica a este realizador, para logo depois especificarem esta necessidade a partir de um olhar para este “eu” que acontece no tempo em que se formula a imagem. A memória manifesta-se, portanto, como uma temporalidade na qual sua presentificação está ali o tempo todo em jogo.

Esta memória, cuja temporalidade essencial é do presente, se dará sobretudo pela constituição de um afeto expresso nessas imagens, dando a elas um sentido de pessoalidade. Esses afetos e sentimentos vêm de uma relação com uma imagem cujas bases científicas e históricas são postas de lado, para que se encontre uma potência que não estruturará o tempo desta imagem como um tempo passado, narrativo, discursivo – que, por fim precisaria ser organizado –, mas estes cineastas parecem abrir mão de uma narrativa, para investir nas relações afetivas e emocionais que temos com as (nossas) imagens, relações essas que ocupam o primeiro plano desses filmes que dizem “eu” através de imagens disformes, muitas vezes inconsequentes, neuróticas, exibicionistas, tanto cruéis como amorosas. O que importa a esses cineastas é afirmar uma relação com a imagem que seja da ordem “presente” e, como traz o cinema de Kawase, um registro que *fale sobre laços* e até mesmo *clichês* ali criados.



O cinema de Naomi Kawase levantará questões particulares em relação à formulação de uma imagem de natureza pessoal que também está em jogo no trabalho de outros diretores contemporâneos que apostam em seus ambientes familiares para criarem suas próprias concepções de um cinema pessoal. Quase todas as imagens de Kawase partem do seu universo íntimo – que antes de serem formuladas como “estéticas de si”, já são, por si mesmas, pessoais – já que a diretora faz muitos dos seus documentários a partir de imagens de família, arquivos pessoais a partir dos quais não expõe apenas a si mesma, mas também muitos dos seus familiares. Assim,

diferentemente dos diretores a que nos dedicamos anteriormente¹⁹⁹, os filmes de família não exigem um esforço ou formulação para que se tornem “pessoais”: eles já nascem com esta potência, que pode ser usada com maior ou menor evidência pelo cineasta, mesmo que este não tenha uma intenção poética ou artística junto à formulação de suas obras, como analisaremos melhor adiante.

Mas, como vimos, a prática de um cinema caseiro e familiar coloca os realizadores contemporâneos constantemente diante do questionamento em torno de como fazer suas próprias imagens. Este questionamento traz uma pergunta que além de atual – refletindo o poder que esta imagem passa a ter na vida do indivíduo – também se volta para uma formulação imagética cuja natureza será, apesar de sua complexidade, uma dimensão básica ao homem: poder formular a sua própria imagem e a de suas origens, família, para uma “constituição de si”. Portanto, se por um lado a tão falada democratização digital traz facilidades para cada um de nós colocarmos em prática a feitura de nossas próprias imagens, tornando mais recorrente e prática a ideia de fazer pequenos (ainda que ambiciosos) registros de nossas realidades cotidianas, por outro lado esses registros, ao mesmo tempo que já nascem com um sentido de pessoalidade, fazem com que seus diretores precisem encontrar meios para que tal inserção torne-se significativa e revele-se para além de um modismo, o que coloca em discussão a própria banalidade que essas imagens ocupam hoje. Como então afirmar tal imagem do cotidiano junto a sua banalidade ou mesmo sem afirmar o banal como uma imagem qualquer?

Estamos hoje diante de outros desafios, já que fazer imagens de si mesmo tornou-se uma prática tão recorrente, movimento comum entre espaços usados em alguns momentos de modo quase opostos – os midiáticos e os artísticos. Mas, potência ou modismo, o gesto de fazer uma imagem hoje está atrelado ao desejo de fazer uma imagem de si. De se colocar em meio a este processo de criação de um ambiente comum e cotidiano a partir de um questionamento de como podemos nos descobrir

¹⁹⁹ No caso de Jonas Mekas, não podemos deixar de nos referir a muitos dos filmes que exploram o universo familiar do diretor, com destaque para *Reminiscências de uma viagem a Lithuania* e *As I was moving ahead I saw glimpses of beauty*. No entanto, levando em consideração a diferenciação que fizemos entre a imagem de família e a imagem caseira, as imagens de Mekas parecem se sustentar mais como imagens caseiras do que exatamente como imagens de família, talvez porque Mekas enfatize o seu trabalho de intervenção e edição dessas imagens, retirando-as de sua significação mais imediata (além de não trabalhar com o som direto dos personagens que filma, mesmo quando os entrevista). No caso de Agnès Varda, o único filme que se sustentaria em uma classificação em relação à imagem caseira/ou de família é o *O universo de Jacques Demy*. Mas a ideia de criar um filme de família não é uma prioridade nem ao trabalho de Mekas e menos ainda ao trabalho de Varda, apesar de Mekas ter filmado bastante a sua família e *As I was moving ahead...* ser uma exceção neste sentido.

através deles. Isso nos faz perceber tanto como o gesto de fazer uma imagem hoje está atrelado à produção da imagem de si, como também faz pensar como este processo acontece de modo ainda mais radical: o desejo de produção de um registro autorreferente gerando o próprio gesto de fazer imagens, um novo contexto para a imagem caseira, amadora e familiar.

3) Uma presentificação “de si” através de imagens e sons: uma fala que enfrenta o poder narrativo de um “eu”

Os formatos propostos nos capítulos anteriores como reflexão e compreensão de modalidades de narrativas de si no cinema – o diário e o ensaio – trazem junto a eles a manifestação de um caráter literário que acaba sendo responsável pelo que associamos no primeiro capítulo deste estudo como uma “potência de escrita” presente nessas imagens. Apesar das fragmentações características aos formatos do diário ou do processo ensaístico – no caso do primeiro, mais violentas e evidentes – tais formatos, manifestam-se essencialmente pela força de suas narrativas, por mais fragmentadas que estas sejam, como se suas imagens se tornassem palavras e empregassem uma ênfase em um aspecto confessional ou memorialístico. Isto também se reflete no fato desses filmes muitas vezes serem formulados pela força de seu pronome, filmes “em primeira pessoa” que manifestam-se como “escritas de si”. Grande parte dos filmes citados anteriormente acessam muito fortemente esta “potência de escrita” que reflete uma consciência e formulação de uma prática que, como ressaltou Michel Foucault em *As escritas de si* nasceu justamente através de um processo literário e a partir de um esforço do sujeito por uma compreensão e um “cuidar de si”²⁰⁰. Este paralelismo entre a escrita e a imagem será ressaltado em alguns casos pelos próprios cineastas, como vimos tanto no diário de Jonas Mekas – que, para o diretor, não traz tantas diferenças em relação a um processo literário – assim como nos ensaios de Agnès Varda, que ao começar a fazer cinema, declarou que iria fazer um filme exatamente como se escrevesse um livro.

A obra de Naomi Kawase, para além de nos colocar em um terreno com mais armadilhas e incertezas diante da nossa própria contemporaneidade em relação a suas imagens, traz outro desafio a uma reflexão sobre os formatos a serem investigados em

²⁰⁰ Ver primeiro capítulo.

torno das “estéticas do si”: ao associarmos sua obra à ideia do “filme de família”, é necessário lembrar que esta prática, diferentemente das formas fílmicas do “diário” e do “ensaio”, não possui seus “antecedentes literários” evidentes, pelo menos não se pensarmos em um tempo em que estes antecedentes pareciam aspectos fundamentais a uma formulação de tais práticas, já que estas pareciam mostrar que a força da palavra seria um traço essencial em uma organização do “eu”, resultando em, um *discurso pessoal* sobre a vida feito de imagens. Mas, se a palavra para Mekas é sempre uma imagem e assim o diretor criará sua “escrita visual de si” – daí suas inserções de cartelas, que colocam “em imagem” o que poderia ser trazido por uma fala –, enquanto para Varda a palavra será um discurso poético sobre o mundo, Kawase parece virar esta estratégia do eu ao avesso: a palavra não se assumirá como um discurso acabado, mas quase como um acidente cheio de vida e imprevisibilidade; ela coloca no som o que poderia ser uma imagem qualquer a ser explicada verbalmente. E assim sugere, metonimicamente, a imagem que poderia fazer de si.

É verdade que o filme de família pode trazer um peso da escrita ou até mesmo um teor “literário” quando visto através da denominação de “jornal/diário filmado” que Roger Odin deu a ele. Mas quando Odin recorre a esta denominação que traz uma comparação entre formatos, seu objetivo parece ser o de responder a uma intenção de documentação das transformações cotidianas presentes nestas duas formas, trouxessem elas o movimento e a velocidade de uma máquina, como em *Chegada do trem à estação*, o dos homens em *A Saída dos homens da fábrica*, ou ainda, o movimento da própria natureza, como em *O almoço do bebê*. Portanto, o filme de família, visto como um “jornal/diário filmado” que se refere a um cotidiano, não parece expressar exatamente um caráter de escrita (de si) desta imagem – e menos ainda uma escrita “literária” como evidente no caso dos filmes-ensaio e sugerida no caso do filmes-diário – mas sugere uma temporalidade presente no cotidiano e no acontecimento diário. Um tempo presente da notícia e do dia a dia do indivíduo. Deste desafio esboça-se uma das características das narrativas de si contemporâneas: estamos diante de “imagens de família” que se revelam estéticas de si em seu tempo essencialmente presente por uma aparente ausência de aspectos narrativos ou literários nesta nova prática autorreferente. Isto reflete uma estética que apostará nas potências do seu caráter midiático, mas que buscará não se reduzir às funcionalidades desta.

A ideia do “filme de família”, portanto, parece nos oferecer aberturas importantes para pensar aspectos hoje em jogo na formação das estéticas de si, nos

quais a casa, o cotidiano e o gesto amoroso lhe serão essenciais. Além disso, os integrantes dessa imagem são “indispensáveis” a ela, sem contar o seu “cineasta”, aquele que decide ligar a câmera em ambientes tão habituais, íntimos e pessoais, sustentando seu interesse por fazer essas imagens em ambientes que lhes são tão comuns, mas que ao mesmo tempo poderão ser redescobertos. Independente do quanto estejam “em foco”, todos ali presentes parecem ocupar um papel essencial na imagem familiar e expressam algo que muitas vezes pertence a um outro sujeito, no caso, este novo cineasta “amador”, que tem agora os ambientes de suas intimidades como aqueles potentes para suas criações cinematográficas. Portanto, o amador e o caseiro dialogam nesses filmes o tempo todo em “nome próprio” e continuam a assumir seus terrenos múltiplos e imprecisos, mas parecem o assumir agora mediante aventuras e buscas para um cineasta específico, um indivíduo, inclusive muitas vezes anônimo.

Portanto, sejam chamadas “caseiras”, sejam chamadas “familiares”, é curioso notar que muitas das práticas audiovisuais pessoais da atualidade não parecem comportar em suas definições tantos diálogos com uma base narrativa ou literária. Isso indica que tais práticas colocam-se de um modo diferente na contemporaneidade: em um terreno presente, aventura para este cineasta que busca repensar o seu cotidiano e estabelecer um limite para sua banalidade. Por isso também a instituição familiar acaba sendo escolhida para ser revisitada. É claro que este cineasta poderia também ir atrás de aventuras mais garantidas, como colocar em seu “destino-dispositivo” estradas que lhes são desconhecidas – e alguns deles irão em busca dessas estradas, como demonstra obras tão diversas como o cearense *Estrada para Yhatca* (2010), ou diferentes diários de viagem a partir dos quais Andréa Molfetta elaborou a pesquisa *Experimental e documentário: os diários de viagem dos artistas sul-americanos na França*²⁰¹, assim como algumas ficções que dialogam hoje com a estética do *road movie* também chegam a sugerir. Mas como nos trazem as imagens de Naomi Kawase, o universo familiar pode ser tão misterioso e imprevisível como uma viagem a um lugar desconhecido. A partir do fato de que uma família nunca será uma instância escolhida pelo seu sujeito, este introduz em seu próprio cotidiano um importante espaço de descoberta para si e para aventuras e descobertas que podem surgir deste conflito.

²⁰¹ Entre os diários sul-americanos (1984-1995), Molfetta trabalha com os seguintes filmes: *J'attendrai*, de Francisco Vargas; *Son oiel plongeait dans la ville*, de Marcela Poch; *Miradas desviadas*, de Claudia Aravena; *Discours sur le peu de réalité*, de Patrício Pereira; e *En Français*, de Sandra Kogut. Entre os diários franceses, Molfetta trabalhará com os filmes *Sans T*, *Santiago*, de Michel Jaffrennau, *Chili Moya*, *Chili Moyo*, de Jean-Paul Fargier; e *Chili Impressions*, de Robert Cahen.

Portanto, Kawase representa um grupo de cineastas que assume seus conflitos diante de amigos e familiares em seus filmes, em contraposição a uma narrativa que poderia adequá-los “ao mundo”. Neste terreno de antagonismos, a palavra solicitada para a elaboração de si torna-se-á outra – mais imediata, direta e até mesmo mais inconseqüente; não mais a palavra da narrativa, mas sobretudo uma palavra que pertencerá ao presente: a da própria fala. Uma fala que afirma seus embates, seja por diferentes individualidades – como se dá através de um dar “a ver e a ouvir” que possibilita aos seus familiares a partir de questões que são explicitamente suas (mas com as quais eles também são envolvidos e assim dirão “o que precisa ser dito”) – seja através de uma voz isolada do mundo que falará sobre um território quase todo íntimo, como, por exemplo, acontece em filmes como *Kroppen Min* (*Meu corpo*, Noruega, 2002), de Margreth Olin, ou em *Sink or Swim* (*Afogar ou nadar*, EUA, 1990), de Su Friedrich.

A opção de Kawase pela fala em vez da narrativa parece responder a um tempo próprio que a fala assumirá diante desta imagem familiar. Um tempo que além de “interior” (embora organizado, como na narrativa do diário ou do ensaio, mesmo com suas diferentes fragmentações), desejará constituir-se como um tempo presente junto à imagem, referente sobretudo a ele mesmo. Mas, o que isso significa ou altera? Independente de época ou contexto, um sujeito “em busca de si” encontra-se constantemente diante de experiências com as quais ele precisará se posicionar, queira ele fazer de suas experiências uma forma de se relacionar com o passado, com o presente ou com o futuro. Diante deste aspecto, em muitos momentos deste trabalho fomos levados a pensar sobre como essas estéticas são definidas mediante sua relação com o tempo, já que ele torna-se o do próprio sujeito que é tema de investigação do filme, um tempo que é dele antes de ser de qualquer outro objeto ou instância da imagem, antes de ser histórico, sociológico ou científico.

Sobre isto, alguns exemplos esclarecem o que só as imagens e sons de Kawase deixam ver, já que sua estética de si é quase toda feita de “entre-imagens”; como em *Ni tsutsumarete* (*Embrancing*), onde ouvimos sua voz quase sempre ao fundo, discreta, e, em geral, para demonstrar uma reação às falas em destaque no filme, a dos seus familiares. A fala de Kawase existe como um contraponto a deles, como um som inusitado que surgirá repentinamente e de modo discreto na imagem, como um riso que escapa de algo que sua avó fala, como um “eu” inesperado que surge sem pedir licença, pois parece estar para além de um controle ou vontade do próprio realizador. Uma fala,

uma voz e uma manifestação de si que existem como um contraponto às outras falas predominantes na imagem, dimensão que escapa, presente, não elaborada. A voz de Kawase pode até chegar a assumir um papel mais narrativo em seus filmes, mas logo retorna a uma instabilidade que a cineasta parece precisar sustentar. Portanto, Kawase se “mostra” muito mais pelo som do que necessariamente pela imagem porque parece reconhecer aí um terreno mais apropriado para a manifestação de si, tanto porque o som é recebido no cinema de modo muito menos evidente (exibicionista, espetacular) do que a imagem, como porque este é um dos meios com os quais Kawase parece assegurar uma imediaticidade em relação a estas imagens. Sua voz adoça um fluxo do eu que passa entre sentimentos de felicidade, autoritarismo e fragilidade, a partir desta presença em fluxo, como por exemplo através das fotografias antigas e de polaroids presentes em *Embrancing*²⁰². Como na cena inicial de *Sky, Wind, Fire, Water, Earth*, onde Kawase cantará suas canções, enquanto mostra um ângulo inusitado e particular da Torre Eiffel, vista a partir de um ponto de vista subjetivo, enquanto ouvimos ao fundo sons de pássaros em meio a outras manifestações da natureza, diante do monumento francês mais conhecido mundialmente. Uma imagem que é sobretudo um símbolo de uma cidade, mas de uma cidade que não é a dela. Ao longo desta cena, Kawase cantará “sua canção” (que lhe parece muito íntima, como uma canção infantil), imitará um bode, fará rima e poesia. Ao buscar relações que se dão no presente da imagem (ou seja, no momento que a imagem *acontece*), sua fala estabelecerá um terreno marcado pela intimidade com estas imagens e por uma prática junto a elas, como se sua voz retornasse à própria imagem, para lhe dizer algo sobre si: Kawase fala consigo mesma, baixinho, para se investigar a partir daí. Mesmo se sua voz se tornar mais imponente, agressiva ou cruel, como vemos em *Tarachime*, Kawase questiona uma possibilidade deste choque se tornar fechado ou preciso porque o desloca para os outros integrantes da imagem: divide com eles sua dor e agressividade e assim consegue estabelecer uma distância preciosa em relação aos seus “espectadores” e preservar um espaço que apenas pode pertencer a ela mesma. Assim, preserva um espaço de descobertas para si no interior de cada imagem, acessível principalmente a ela, diferentemente de outros cineastas contemporâneos (Olin e Friedrich, por exemplo), que muitas vezes vem nos chamar para participar mais efetivamente de suas imagens, estabelecendo conosco espécies de relações de confidências. Mas em ambos os casos somos lembrados que o

²⁰² Ver figura 10 no anexo I.

cinema é feito de imagens e sons, porque esta fala chega de repente, sem pedir licença, a partir de uma relação *entre imagens* que parece essencial para a investigação do si próprio a cada um destes diretores. Quando este cineasta deseja falar sobre si mesmo, será comum que ele busque estabelecer uma relação de ambiguidade entre suas imagens e seus sons, já que sua fala assume um espaço em princípio tão evidenciado. Kawase coloca esta prática de si enquanto poder de fala e realiza um gesto radical para a constituição de sua estética, tentando fazer dela uma expressão que esteja muito além do seu discurso “natural”.

A fala, essencial meio da comunicação cujo efeito é mais imediato e geralmente mais preciso do que uma narrativa, assume na contemporaneidade seu clímax: a fala percorre o mundo e é através dela que muitas vezes estabelecemos um contato com o outro. Um amigo, um amor ou um familiar que pode estar próximo ou do outro lado do mundo; assim transmitimos nossas notícias, felicidades, tristezas, saudades e desejos, seja através de um simples telefonema, seja através de um espaço virtual. Mesmo quando este espaço se baseia na palavra escrita, a forma predominante é a fala; inclusive quando esta comunica sentimentos a partir de uma escrita, forma-se, ainda, fundamentalmente como “fala”, como acontece em diversos espaços virtuais. A fala nunca foi tão comunicativa e conquista hoje suas dimensões estéticas para poder criar meios para “falar sobre si” e sobre o mundo que nos rodeia. Su Friedrich, por exemplo, percebe isso e investe o clímax do seu volúvel *Sink or Swim* – quase todo estruturado na terceira pessoa – no momento em que assume seu desespero em relação aos sentimentos decorrentes da ausência do pai em sua vida, quando pela primeira e única vez no filme, sua voz assume a primeira pessoa e manifesta-se mais como fala imediata do que como uma narrativa estruturada. Assim, é através do poder da fala que Friedrich encena sua perda de controle sobre o discurso que vinha construindo a respeito da relação com seu pai. O cinema de Naomi Kawase também coloca em cena esta nova condição da estética de si cinematográfica, que é sua elaboração como fala estruturada como uma temporalidade presente da imagem. Uma imagem que assume a força do acontecimento de um modo às vezes surpreendente para seu espectador, frente ao personagem que está diante de nós e cuja temporalidade nasce junto a sua imagem.

4) Intimidade x espetáculo: um desafio para a “subjetividade social”

A evidência da imagem e a democratização das tecnologias passam a conviver hoje com a temática da própria banalidade destas imagens. Junto à democratização da tecnologia, a imagem também se torna tema de sua banalidade quando passa a estar em todos os lugares e começa a ser produzida por tudo e por todos. O produtor desta imagem logo passa pelo mesmo, ainda mais se faz de si mesmo e do seu universo pessoal a instância a ser investigada, pois o espaço do eu coloca em xeque um espaço a ser cuidado ou preservado. Mas esta afirmação, antes de colocar o acesso à tecnologia como justificativa maior da produção da autorreferencialidade contemporânea, está aqui principalmente para enfatizarmos uma afirmação feita anteriormente: a sugestão de que esta ênfase em torno da produção de uma imagem está amplamente em diálogo com a feitura de uma imagem de si. Por isso, muitos trabalhos contemporâneos que dialogam com a autorreferência despertam uma discussão atrelada ao sujeito-produtor desta imagem banal, que acaba por apontar para o exibicionismo deste cineasta. Tal questão se constrói como uma variante de uma teoria do espetáculo (do eu) baseado em um terreno midiático. Assim, se a inserção de si era um gesto que dava à sétima arte alguma singularidade, este gesto se torna hoje uma porta de entrada comum para as discussões em torno do espetáculo e do exibicionismo do sujeito contemporâneo.

Estamos diante de cineastas conscientes de que suas imagens serão constituídas a partir de um terreno de disputas entre a constituição de uma intimidade e o espetáculo de si, já que muitas dessas obras nascem, justamente, do risco de caírem no lugar de uma banalidade e de um exibicionismo. Assim, refletir tanto sobre a banalidade da imagem, como sobre a banalidade do próprio sujeito enquanto produtor destas estéticas do eu é uma busca que se torna objetivo comum e constante às teorias contemporâneas sobre suas imagens. O realizador, antes uma “figura singular”, coloca-se perante a exibição de sua intimidade em meio a uma formulação de imagens pessoais.

No entanto, a problematização da feitura das imagens é uma forma que o sujeito contemporâneo encontra como forma de reagir a essas questões. Isso se reflete no trabalho de Kawase, quando a cineasta expõe suas formas de se relacionar com as diversas imagens de sua família. A partir da preocupação de como diferenciar, personalizar e fazer com que seus filmes venham a se tornar mais do que registros familiares, isto é, essencialmente “filmes”, é necessário a Kawase expressar porque o seu filme torna-se um filme, um documentário ou algum outro termo que o diferencia das infinitas e diversas imagens que ocupam hoje, por exemplo, espaços como o YouTube. Isso decorre de uma operação complexa de significação em que o caráter

imediatos que os filmes caseiros têm se desfaz em favor da releitura do imediato instigada pela introdução de um novo centro de significação e de um deslocamento de ponto de vista. O filme caseiro é sempre um presente e isto Kawase respeita. O filme caseiro é em potência a apreensão de um afeto por algo ou alguém imediato e Kawase também respeita isso. Mas esse imediato não é mais totalidade, um momento acabado, em seu cinema, pelo contrário, abre-se em questões e eventuais ações, desfazendo a evidência e a unicidade natural do registro meramente caseiro. E seu ponto de inflexão para os questionamentos e a própria ordenação dos eventos (narrativa?) pela montagem, vem da intervenção de um elemento extra-contextual – em geral o passado ou o futuro em torno da cineasta – que ressignifica o imediato dentro das imagens e sons captados como em um filme caseiro.

Andy Warhol (1928-1987) é conhecido como um dos artistas que teve maior capacidade de prever questões essenciais para as imagens hoje, entre as quais está a exposição pública da intimidade dos sujeitos, célebres ou não, já que todos teriam direito na profecia warholiana aos fugazes quinze minutos de fama. Sua prática cinematográfica, porém, não encaminha completamente a apropriação do filme caseiro que vemos hoje, pois não fala de si e descontextualiza as imagens dos retratados, inclusive na dimensão imediata de “amigos”. De fato, assume uma crueldade em devassar a intimidade do retratado, expondo a lado oposto da fama (as rugas, desarranjos no vestir, decadência física e moral, etc.), mas de forma sintética, minimal, sem afeto. De certa forma Kawase também usa essa crueldade, não pelo que omite do mundo, de suas relações ou até mesmo da imagem, mas pela frieza com que expõe tudo isso em relação a si mesma. O afeto está ausente dos retratos e registros de Warhol e está ausente da personagem Kawase, mas neste caso ressurge triunfante na relação que o espectador tem com os filmes. Além disso, o pensamento de Warhol não chegou a identificar um ponto essencial em que nos detemos aqui, que é quando nós podemos estar no centro das imagens justamente porque a produção desta está em nossas próprias mãos, acessível ao ponto desta produção e inserção vir a se tornar o próprio espetáculo. É diante do risco de se tornar um “ser banal” que o realizador contemporâneo se encontra no desejo de fazer um trabalho de cunho pessoal: a partir de uma banalidade que vem sendo associada a um exibicionismo de suas “personas” e que aponta para uma espécie de “novo autor” marcado, sobretudo, por sua relação com o espetáculo de si mesmo. No caso do cinema, alguns cineastas se colocam diante do desafio de como retirar potências da função cineasta como uma das possíveis respostas a este risco do

sujeito-banal. Portanto, uma questão que é *basicamente* midiática precisará se transformar em uma questão *profundamente* cinematográfica, tornando-se um dilema para o realizador que deseja fazer uma arte que parta de si: como lidar com o risco do exibicionismo de si junto ao desejo de fazer filmes pessoais? Além de Warhol, Kawase, Margreth Olin, Su Friedrich e a artista plástica Sophie Calle podem nos dar algumas respostas a esses questionamentos. Seus trabalhos nos permitem analisar diferentes olhares para um mesmo dilema característico da estética de si contemporânea e da diversidade que tal questão assume hoje.

Vimos como Naomi Kawase explora seu universo familiar e suas relações e sentimentos com pessoas que fazem parte de sua vida e do seu cotidiano com maior ou menor constância. Entre os “personagens” de seus documentários, temos algumas variações em torno da intimidade que Kawase possui em sua vida com aqueles que filma, como o caso de *Letter from a yellow cherry blossom*, em que acompanha os últimos momentos de vida de um fotógrafo com o qual havia trabalhado anos atrás. Nishii Kazuo escreve a Kawase contando que está doente e que está em seus últimos momentos de vida e pede à cineasta que o filme. É importante lembrar que mesmo que não tenha uma relação diária (ou mesmo íntima) em sua vida com o fotógrafo – e na verdade isso não importará tanto – ela se coloca diante dele a partir da inevitabilidade de construir ali um momento de intimidade, e por uma razão principal: o pedido do fotógrafo e a vida que ainda os une. Kazuo não é um membro de sua família, como no caso da maioria dos seus documentários, mas sua postura diante dele é semelhante àquela que tem quando filma seus familiares: direta (no sentido de uma “sinceridade” ou de uma ética em relação a ele) – e ao mesmo tempo afetuosa porque assume o peso da situação e a tênue fronteira que pode haver entre a vida e da morte. Assim, ela estabelece um espaço em que parece livre para fazer a ele todas as perguntas que forem necessárias e, ao mesmo tempo, nos mostra duras imagens da condição em que ele se encontra, expondo o seu sofrimento sem pudor. Assim, Kawase parece em busca de como conseguir evidenciar a dor e a crueldade da vida através do cinema.

Mas a cineasta também é responsável por uma postura específica em torno de uma motivação para fazer uma obra baseada em sua história que a torna bastante atípica em relação às narratividades contemporâneas: apesar de trazer em princípio uma situação familiar que poderia ser bastante traumática, Kawase não a transforma em um drama e não o instaura como uma condição para a criação de sua narrativa pessoal, como é muito comum hoje. Vimos, por exemplo, como muitas vezes soará necessário

ao realizador do filme pessoal constitui-lo a partir do que Bill Nichols e Michael Renov denominaram de uma “subjetividade social” que seria característica ou ao filme performático (no caso de Nichols) ou de modo mais geral ao filme autobiográfico (no caso de Renov). Este enquadramento não deixa de ser responsável por colocar a necessidade deste cineasta de arcar com as responsabilidades ou consequências de se fazer uma narrativa em primeira pessoa: ele também refletirá uma minoria da sociedade, como se o diálogo do seu filme com outros grupos lhe fosse essencial. Assim, o sujeito em evidência constitui uma subjetividade social na medida em que dá uma voz singular a um problema cuja natureza é muito mais ampla, e que pertence a um grupo maior de indivíduos. É assim que tais diretores, se referirão, segundo esta abordagem, a uma minoria que irá expor uma condição de natureza traumática para tais grupos e a uma dimensão política com esses filmes, ao atribuir com suas subjetividades e discurso uma resistência a tal condição. Neste sentido, a subjetividade social é uma espécie de “razão mais profunda” que justifica as motivações deste filme de um homem só, mas representante de uma minoria e que decide ligar sua câmera para expor uma “injustiça social”. E se deseja se filmar, a subjetividade social é o “bom motivo” para isso. As motivações vêm hoje aos montes e poderíamos até mesmo selecionar quais são merecedoras, como faz Beatriz Sarlo em *Tempo passado*, a partir dos filmes que julga serem dignos de sua condição testemunhal²⁰³. Mas quando quase acreditávamos que era preciso constituir este discurso do “eu” perante sua subjetividade social, nos deparamos, quase que ironicamente, com a obra de Naomi Kawase, que vem nos dizer que a justificativa traumática (que aqui também poderia ser vista como “social”) não é tão necessária assim para que as estéticas de si sejam formuladas. Como vemos em *Embracing*, ela está feliz com sua vida, e não faz uso das circunstâncias dos seus sofrimentos ou traumas como a base de sua criação – no sentido de uma “justificativa” para seus filmes, a partir dos quais poderia tentar saná-los. Kawase busca afirmar sua narrativa para além da necessidade de seus dramas pessoais (ou como fruto de um trauma que fornecerá um objetivo a ser perseguido com o filme) ao ponto de não chegar nem mesmo a se sentir comprometida com o espectador de vir lhe explicar sua razão para fazer aquelas imagens tão pessoais, diferentemente da maioria dos diretores que decidem elaborar seus filmes pessoais hoje. Sabemos simplesmente que Kawase faz

²⁰³ Contudo, como vimos anteriormente, a situação dos filmes de testemunho é um pouco diferente, visto que são filmes que se referem a acontecimentos de ordem mundial, que um sujeito fornecerá sua visão do evento, a partir de algum laço que trará vestígios de uma determinada experiência do acontecimento.

seus vídeos, ainda que não saibamos exatamente os porquês, como se estivesse principalmente seguindo sua motivação e intuição junto à presença das imagens em sua vida, buscando simplesmente a possibilidade de formulá-las.

No entanto, quando olhamos para a obra de Naomi Kawase ao lado dos filmes de Su Friedrich e Margreth Olin, percebemos variações importantes para esta mesma problemática, junto ao fato de que as falas de Friedrich e Olin predominam mais nos seus filmes do que acontece na obra de Kawase, que existe quase sempre em contraponto às outras vozes que dominam a imagem. Friedrich e Olin parecem precisar afirmar mais seus traumas, fundamentais para a busca das diretoras por suas estéticas autorreferentes: o trauma as influencia diretamente, o que faz, inclusive, que estejam mais expostas do que Kawase. Neste sentido, o “eu” de Olin e de Friedrich assumirá toda a sua evidência: no caso de Olin, através da história do seu corpo e de relatos que nos dizem que a história de um sujeito pode ser contada através da própria superfície da imagem, principalmente se esta for a do seu corpo; e no caso de Friedrich, através de um retorno a imagens que possam reconstituir seu passado, repleto por confidências fragmentadas de um sentimento doloroso da cineasta. As duas diretoras representam aqui uma outra vertente para a condição de como se constituirá um exibicionismo nessas estéticas do si. Ressaltamos tais diferenças entre Kawase, Olin e Friedrich para evidenciar diferentes faces propostas acerca da constituição do eu no cinema contemporâneo.

Já em relação a Kawase, apesar da cineasta trabalhar com a exposição de sua imagem como uma problemática fundamental ao seu cinema, sentimos que temos menos acesso ao seu “eu” que ao “eu” de Jonas Mekas e Agnès Varda. Apesar dos tempos pós-modernos, Kawase parece mais “inacessível” ou distante de seus espectadores. Chegamos até mesmo a não saber o que ela pensa sobre as questões que apresenta, que na verdade parecem ser “respondidas” quando ela acua seus personagens *com suas imagens* e com sua câmera, para que eles deem a ela algum tipo de resposta que diga respeito fundamentalmente aos questionamentos existenciais que se referem essencialmente a ela. Sem querer estabelecer questões valorativas sobre o que este exibicionismo de si diz ou condena a partir das estéticas da atualidade, esta posição atípica de Kawase (não só em relação a Mekas e Varda mas, como vimos, até mesmo em relação às obras de Olin e Friedrich) propõe uma questão fundamental: a possibilidade que as imagens têm de conseguir estabelecer um equilíbrio quase raro entre as fronteiras do exibicionismo e do espetáculo e a vontade de falar sobre si. Este

sutil equilíbrio problematiza como o filme autorreferente surge hoje de um lugar em que o seu “eu” se depara com um espaço de risco entre a formação de um possível ego narcísico e a possibilidade de estar para além deste. A própria vídeo-arte introduziu isto através de uma diferente abordagem, como Rosalind Krauss identificou como uma potência do vídeo usado a favor da arte como ferramenta para criar e receber um estímulo de formular imagens a partir de um desejo de propor-se a si mesmo com uma imagem a ser investigada²⁰⁴. Esta problemática é apresentada pelo cinema contemporâneo em diferentes condições, que lança essa proposta junto a uma narrativa muito particular.

Variações em torno desta problemática indicam como esta dualidade ultrapassa o cinema e está presente em diferentes obras da atualidade. Um recente trabalho da multiartista francesa Sophie Calle – *Cuide de você* (2009)²⁰⁵ – ajuda-nos a compreender tal questão. Calle concebe *Cuide de você* a partir de um acontecimento de natureza pessoal e amorosa, que lhe é bastante íntimo: a partir de uma carta de término de um namoro, propõe a diferentes mulheres que interpretem sua carta, com especial destaque para a frase final dela, que terminava com o título que dá a obra – cuide de você. Calle entrega uma cópia da carta a cada uma delas e pede que interpretem seu conteúdo a partir de suas atividades profissionais e formulem uma obra a partir daí, jogando sempre com a atividade profissional de cada uma dessas mulheres (por exemplo, no caso de uma fotógrafa, esta dará a Calle uma fotografia; no caso de uma poeta, uma poesia; no caso de uma psicanalista, uma análise psicológica do texto, e por aí vai)²⁰⁶. Neste trabalho, Calle dá origem a um processo que marcou muitas das suas obras anteriores: faz de um acontecimento de sua vida pessoal uma possibilidade deste se transformar em um processo artístico, como uma condição transformadora que a arte lhe possibilita diante do ocorrido. A partir de uma circunstância inevitável em sua vida, Calle retira a motivação inicial para uma formulação artística e se coloca diante de um retorno a uma matéria que é pessoal. Talvez a artista tenha a intenção de se relacionar com este fato de modo diferente na própria vida, o que não será garantido, por mais que sua obra lhe forneça outras experiências do ocorrido. Mas *Cuide de você* é uma obra que joga o

²⁰⁴ Cf KRAUSS, Rosalind, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, 1976.

²⁰⁵ A data especificada se refere ao período em que a obra foi exposta no Brasil. Mas como pode ser verificado no site brasileiro da obra (www.sophiecalles.com.br), *Cuide de você* foi exibida pela primeira vez na Bienal de Veneza, em 2007.

²⁰⁶ Este é um meio em que Calle aproxima a elaboração do seu trabalho da vida de cada um dos indivíduos com os quais entra em contato, mas não é uma regra do seu trabalho. Diversos dos seus interlocutores escreveram simplesmente cartas a ela relatando como interpretariam sua experiência.

tempo todo com a exposição de temas que são bastante íntimos à artista, às vezes de um modo até mesmo constrangedor, a partir dos quais buscará definir como efeitos estéticos pessoais podem vir a construir novas propostas. Independente da qualidade ou “efeito existencial” da obra sobre o seu artista, a principal questão que desejamos ressaltar através de Sophie Calle é como tais obras buscam atribuir novos papéis e funções às artes, além de colocar na recepção e compreensão destas novos desafios: a arte parece ser usada em nome de uma função quase terapêutica à vida. Como diz Calle no texto introdutório do trabalho:

Recebi uma carta de rompimento. E não soube respondê-la. Era como se ela não me fosse destinada. Ela terminava com as seguintes palavras: ‘Cuide de você’. Levei essa recomendação ao pé da letra. Convidei 107 mulheres, escolhidas de acordo com a profissão, para interpretar a carta. Analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Esgotá-la. Entendê-la em meu lugar. Responder por mim. Era uma maneira de ganhar tempo antes de romper. Uma maneira de cuidar de mim”
(CALLE, in <http://www.sophiecalle.com.br/>).

Percebemos nestes exemplos como as “experiências pessoais” dos cineastas se fazem presentes como um processo artístico de enfrentamento consigo mesmo, o que acaba por colocar a inserção do cineasta muitas vezes junto à discussão em torno da criação de um dispositivo para que esta prática possa ser experienciada²⁰⁷, tornando ou não possível um processo de transformação para o seu cineasta. Neste sentido, a obra assume-se como o processo pelo qual o artista passará, como uma espécie de obra que também é uma prova ao cineasta.

Estas obras nos colocam diante de um dos perigos que o artista contemporâneo precisa lidar ao constituir expressões pessoais: estamos diante de formulações que se respaldam em sua base pessoal, como se esta condição de personalidade afirmasse por completo a razão para que tal iniciativa aconteça. O artista cria um dispositivo para originar uma experiência, a partir de um objetivo de descoberta de como outro sujeito reagiria a esta, que era quase exclusivamente sua, mas que pode se tornar também a de qualquer um, ao menos daqueles que se encontram com o seu trabalho. Quando Sophie Calle entrega a diferentes mulheres uma carta pessoal que diz “cuide de você” e pede que elas formulem alguma manifestação a partir daí (foto, carta, desenho, poema, análises, etc) este processo se torna também um dispositivo artístico para cada uma

²⁰⁷ Podemos encontrar na internet diversos exemplos de filmes autorreferentes cujos diretores fazem de sua obra um meio através do qual esperam sanar injustiças vividas por eles ou processos que lhe foram mais do que tudo, traumáticos. O filme torna-se assim uma espécie de veículo para uma suposta “cura” ou “resolução” de uma problemática essencialmente pessoal e íntima, da ordem do trauma e dos afetos.

delas? Mesmo que sim, onde exatamente está a arte aí? O que Sophie Calle procura com esta experiência pessoal que busca se elaborar enquanto arte e personalidade a partir de uma formulação de um dispositivo? Nestes espaços, é curioso perceber que muitas vezes não é possível distinguir se a intenção do filme se refere à vida ou à arte. E muitas vezes a sensação é que eles dizem respeito mais à vida que ao cinema, o que não deixa de ser uma problemática que muitas dessas narrativas pessoais apresentam hoje e sobre a qual parece necessário refletir. A motivação, portanto, é formulada de modo ora “artístico”, ora “pessoal”, ora “artístico e pessoal”, e é claro que saber distinguir esses terrenos objetivamente não é aqui nossa intenção, mas sim ressaltar os desafios que tal imbricamento nos apresenta. Entre tais desafios, contraditoriamente, está o fato de que muitas dessas obras parecem se constituir mais por suas motivações “pessoais” do que “artísticas”. Como nos posicionarmos diante desse desafio? Como analisar e criticar propostas tão “pessoais”? A partir do ponto de vista da arte, a pergunta poderia ser sugerida por uma indagação de até onde é possível ir ao constituirmos obras de cunho pessoal. Estas parecem perguntas comuns tanto ao lugar do artista, como ao lugar de quem o analisa, assim como se somos chamados a contribuir com essas criações, como Sophie Calle solicita. Assim, parece que nos encontramos diante de um terreno contemporâneo de personalidades intrincadas.

Como vemos através de muitos dos filmes que circulam no YouTube, a imagem realmente parece ter virado, neste sentido, uma “questão pessoal”, espaço quase indistinto em que a contemporaneidade coloca essas imagens. E isso a partir de uma intenção que é, no geral, muito digna ao cineasta: expressar um amor, lamentar uma perda, tornar pública uma ofensa, expor uma dor, desafiar outrem ou, por fim, constituir-se a si mesmo. Essas são algumas das motivações através das quais muitos desejam fazer um filme pessoal hoje e são também como os muitos cineastas dão a ver as suas próprias experiências, com as quais podemos ou não nos encantar. É interessante perceber como tais filmes continuam a se deparar com uma questão semelhante à que colocou Jonas Mekas em seus primeiros trabalhos: a quem tais filmes se destinam? Uma pergunta que ainda parece um tanto pertinente ao cineasta contemporâneo, que opta por estabelecer caminhos muitas vezes estreitos entre ele e o seu espectador. Instaurar a personalidade não redundaria automaticamente em um circuito de apreensão socialmente construído. Este só se apresenta no momento em que as obras ultrapassam justamente esse caráter pessoal irreduzível ou no momento em que o gesto, neste sentido, é posto em discussão de alguma forma. Focar o gesto implica necessariamente deslocar o discurso

de si para a própria tessitura do discurso, prerrogativa daquilo que chamamos arte. É por isso que em princípio a profusão de imagens de si coloca uma nova questão. É um fenômeno social, mas como se coloca como um fenômeno artístico? Como estas imagens pessoais da atualidade podem estar para além de sua pessoalidade e condição midiática e virem a se garantir como “arte”? O que estabelece sua própria validade (diferentemente de “veracidade”, como algumas abordagens insistem em discutir, um ponto de partida com o qual não compartilhamos), o simples fato de existirem em meio ao corpo social?

Certamente, há neste momento um fenômeno novo e o seu sentido começa a ser investigado. Richard Sennet já havia mostrado, em estudo no qual problematiza o declínio de uma vida pública e dos valores desta em nome de um espaço da intimidade que passa a ser preponderante na sociedade, que este enfrentamento entre exibicionismo e intimidade, apesar de amplamente presente nas imagens da atualidade, começa a partir de uma disputa travada entre o público e o privado, na instauração da modernidade. Sennet elabora um panorama de circunstâncias que fizeram com que os terrenos públicos fossem sendo tomados pela criação de cenários de “intimidades”. Mas tal “tirania da intimidade”, como sustenta Sennet, expressa sobretudo a imposição da vida privada no espaço público, e não é só uma inversão de prioridades mas sim de valores negociados socialmente. Mas quando o terreno público perde espaço para o terreno da intimidade, esta nova valorização não abarca mais apenas os “processos” de formação de um individualismo burguês, mas passa a estar amplamente associada a uma nova concepção de “eu”, praticado e visível nas novas imagens, como “culto à celebridade que sou eu mesmo”. Essas práticas, antes restritas a um espaço íntimo e pessoal, deixam de existir em “segredo” e de “pertencerem” unicamente ao seu núcleo pessoal (e mesmo familiar) para ir em busca de outros efeitos e espaços, agora construtores dessa nova identidade, pessoal e social. Quando Sophie Calle pede que o receptor cuide de si mesmo, reconhece a fragilidade e o perigo da operação em curso e aciona uma reflexão de ordem artística, que pode ou não dar conta de todo o processo de construção da nova intimidade. Neste sentido, o gesto de Virginia Woolf de proteger sua intimidade queimando os originais dos seus diários, é hoje cada vez mais raro.

A intenção de demonstrar sentimentos pessoais “com a maior veracidade possível”, manifesta-se como um objetivo comum tanto a filmes caseiros que circulam no YouTube, como a cineastas contemporâneos, apesar dos primeiros, mesmo que chamados de “filmes”, não trazerem no geral uma intenção de serem manifestações

artísticas, ainda que tragam suas “ambições estéticas”. Mas se lhes faltam “intenções artísticas”, não lhes faltam disposição em demonstrar todo o afeto, emoção e amor aos seus “objetos”, mesmo que venham a se encerrar nas ambições fugazes e sentimentais que são típicas às imagens de hoje. No entanto, se os afetos são quase sempre fluxos inconstantes, é natural e intrínseco que a imagem midiática esteja embebida por uma fugacidade e mesmo banalidade. É característico e funcional ao terreno midiático que, caso venha a fazer uso de imagens marcadas por um amorismo e por afetos, estes venham a propor um olhar para si sem buscar uma tentativa que possa ultrapassar sua característica amadora e fugaz, que pode se limitar tanto a um registro de um momento que pode vir a emocionar, como também pode ser rapidamente esquecido e deixado de lado. Mas, no caso das imagens que ambicionam serem experimentadas como arte, haverá nelas um desejo de reter a partir deste afeto uma proposta estética que seja formulada de modo mais concreto, ainda que “subjetivo”. Por isso, Karl Erik Schollhammer partirá delas em sua busca teórica por um “realismo afetivo” e dificilmente poderia tê-lo pensando a partir de imagens criadas em um circuito de produção de sentido adstrito ao mercado ou à indústria midiática. A lógica aqui é outra, embora se possa argumentar que a mídia tem tanto ou mais peso que a arte dentro da sociedade, especialmente hoje. É evidente que a diferenciação do que pode vir a se constituir como arte não é simples à atualidade, mas se há uma intenção de estudar “estéticas do si contemporâneas”, tal questão parece se tornar ainda mais imprecisa visto que é principalmente a partir de canais essencialmente midiáticos, isto é, em rede e multiplicadores, que o sujeito formula hoje sua obra autorreferente.

Assim, quando a obra de Naomi Kawase faz uso de imagens caseiras e familiares junto a uma prática que ultrapassa sua condição amadora, para então estabelecer sua potência para construir uma estética que busca constituir um “eu”, Kawase reflete uma problemática importante aos demais processos artísticos da atualidade: como uma imagem caseira, pessoal e midiática pode vir a se manifestar como arte e, para além disso, contribuir para a própria constituição do seu sujeito-artista. Mas qual a possibilidade destas obras virem a se constituir a partir desta intenção que existe em três dimensões – a de ser arte, a de constituir o próprio artista como sujeito e a de manifestar este processo esteticamente? Estamos diante de desafios e intenções fundamentais a estes “possíveis artistas” da atualidade, entre eles alguns de nós, os “simples anônimos”. Essas imagens que dizem respeito a uma atualidade, a novas opções que são dadas aos homens (e aos cineastas) de criarem suas obras

cinematográficas e de falarem a respeito de si através delas, de modo que isso faça diferença tanto para o cinema quanto para eles mesmos como indivíduos. Esta é uma motivação não pouco ambiciosa de se alcançar: o de transformar tanto o cinema quanto a própria existência desses cineastas, de modo que tais buscas passam a estar visíveis, mesmo como “faíscas-cintilantes”, como diz Jonas Mekas. A ambição em relação à imagem é uma das fortes marcas de muitos cineastas de hoje que parecem dispostos a retirarem suas máscaras, evidenciá-las ou borrá-las (ainda mais) para que possam alcançar uma outra relação com elas, já que parte do cinema documentário atual tem a ambição de igualar-se à própria experiência do homem.

Portanto, embora estes trabalhos apresentem ambições e resultados bastante diversos, podemos identificar um movimento que lhes é comum: sua tentativa por refletir sobre o que o real contemporâneo estabelecerá sobre as imagens de si, mesmo que não seja claro se o seu interesse é pelos processos autorreferentes ou pela exposição de um realismo que faz parte dessas imagens. Parece ser importante identificar o diálogo que há entre a constituição de um novo realismo e suas práticas de si, o que dá origem a um terreno nebuloso presente entre eles, com fronteiras pouco demarcadas entre essas duas práticas. Como esta imprecisão parece pertencer a diferentes abordagens contemporâneas, esta é uma dificuldade que as imagens nos colocam hoje e por isso desejamos de algum modo enfrentá-la. Somos desafiados a pensar sobre o que a relação com a noção de real estabelece para este cineasta que se volta para sua própria imagem, desejoso por um realismo conectado com uma intenção por construir obras a partir de suas experiências com o mundo. Um “curto-circuito” parece ocorrer aí, quando o próprio artista admite-se como a temática de investigação de sua obra e decide, radicalmente, colocar-se no centro da imagem e voltar a câmera para si.

Neste momento, é importante demarcarmos que o olhar que direcionamos para imagens autobiográficas parece ter tomado um sentido como que contrário na contemporaneidade: se antes o “pessoal” era uma espécie de caminho para abordar um determinado objeto, esta intenção de autoinserção parece tomar a imagem hoje como um todo, preenchendo-a como um “princípio”. Por isso é que nos referimos anteriormente a uma discussão semelhante iniciada pelo vídeo quando este procurou se tornar arte e tomou o corpo do seu artista como a imagem em excelência dos seus vídeos, instaurando uma discussão em torno do potencial egocêntrico ou narcisista presente nessas imagens, como a reflexão de Rosalind Krauss é um dos importantes exemplos. Neste sentido, é curioso notar que o investimento que a vídeo-arte fez no

artista produtor de sua imagem não tenha levado a discussão sobre esta evidência do artista na direção de uma problemática em torno do seu “exibicionismo”, mas sim a uma variante deste – o par egocentrismo/narcisismo são dois termos que oferecem mais uma dimensão interpretativa de uma imagem vista em sua superfície do que uma disputa entre os terrenos de um exibicionismo de si e uma intimidade. Paralelamente, é fato que o terreno da vídeo-arte sempre foi mais contraposto às artes visuais e às artes plásticas do que ao cinema – e quando o documentário contemporâneo começa a dialogar com essas influências acaba por colocar este desafio diretamente ao próprio cinema: o foco sobre a imagem do artista que era antes associada ao seu poder egocêntrico ou narcísico passa então a ser discutido a partir de uma contraposição do exibicionismo *versus* uma intimidade. Isso parece acontecer porque é mais comum ao cinema estar constituído por alguma modalidade discursiva ou narrativa, mesmo que esta venha a ser elaborada como tal – e um espaço para este discurso parece minimamente necessário para a formulação de uma intimidade – mas a nossa principal hipótese neste sentido é que, como André Bazin tanto insistiu em relação ao cinema, a potência de “realidade” que o cinema pode manifestar faz com que a estética de si contemporânea se manifeste principalmente por uma potência afetiva que é instituída a partir de um objetivo destes cineastas por constituir um realismo “de si mesmos” do que pela potência egocêntrica dessas imagens, mesmo que o cineasta ressalte um possível poder egocêntrico presente nelas, como o faz Naomi Kawase em muitos dos seus filmes e Agnès Varda especialmente em *As praias de Agnès* (2009), não por acaso o trabalho cuja potência autobiográfica é a mais evidente em sua obra.

Assim, percebe-se como tal estética coloca em disputa alguns terrenos para a constituição de um realismo que esteja em diálogo com um desejo ou necessidade deste sujeito falar sobre si, mesmo que, como dissemos, não nos seja possível delimitar onde inicia e finda cada uma destas vontades: o falar sobre si e a constituição de uma estética realista. Por tudo isso, vemos como a identificação deste realismo coloca grandes desafios à contemporaneidade, como a própria indeterminação dos limites entre sua instauração e o desejo pela formulação de uma “imagem de si”, ambiguidade esta essencial. O que esta autoinscrição coloca a respeito de um coeficiente ou potência de uma nova busca por um real e vice-versa? O que vem antes nessas imagens autorreferentes da atualidade: o desejo de falar sobre si ou o desejo de constituir suas “realidades”? Um interesse por constituir um universo íntimo ou uma ânsia e sedução

por um realismo que começa a se formular já nos espaços íntimos de nossas casas? Uma nova pergunta existencial.

5) Do afeto ao realismo a partir de intimidades de família

Como vimos no primeiro tópico deste capítulo, Naomi Kawase aposta nas potências estéticas das tecnologias como modo de fazer artístico e como modo de ressignificação das relações da sua vida. Ao fazê-lo, dialoga com um grupo de produções contemporâneas que parecem reivindicar uma nova função para as imagens na atualidade: a possibilidade que venham a ser artifícios essencialmente “sentimentais”, um lugar para expor afetos que não estão visíveis no mundo, mas que a arte pode dar uma forma a eles de modo que adquiram uma visibilidade. Os filmes de Kawase expressam uma intenção de revelar como uma imagem pode ser, mais do que tudo, um veículo sentimental a partir de uma formulação que é concebida a partir de si para afetar o outro: para ofendê-lo, amá-lo, para despertá-lo para a vida que existe no mundo. Em suma, para dizer algo a ele assim como a si mesmo.

É possível identificar esta intenção também em veículos contemporâneos essencialmente midiáticos como, por exemplo, espaços como Facebook, nos quais grande parte dos seus participantes relatam suas sensações diante do mundo e em relação a acontecimentos de ordem coletiva ou pessoal de modo particular e individual. O filme de família coloca esta relação afetuosa com a imagem que se dá a partir de um uso bastante espontâneo e casual dela, a partir de sua formulação em ambientes familiares e caseiros, longe de espaços profissionais e em alguns casos até mesmo artísticos, em lugares onde elas geralmente não se constituem a partir de preocupações conceituais, mas principalmente através de um objetivo que está ligado ao afeto.

Embora tenhamos defendido anteriormente que uma consciência estética possa se manifestar nessas imagens familiares, a principal motivação para que muitas delas sejam feitas origina-se do próprio afeto por aqueles que estão presentes nessas imagens, sem que haja uma razão mais específica do que o sentimento que o realizador possui por esses lugares ou pessoas que lhe são “especiais”. Por isso é que Roger Odin apresenta seu estudo de filmes de família dizendo que mesmo sendo “mal feitos”, “os filmes de

família funcionam para a satisfação daqueles pelos quais são feitos” (1995:29)²⁰⁸. Mas além desta afirmação enfatizar a força do afeto para a elaboração destas imagens, ela também traz à tona pontos fundamentais em torno de algumas transformações que o filme familiar apresenta hoje, que refletem tanto como tais filmes podem ser vistos como manifestações de estéticas autorreferentes, marcadas, como vimos, sobretudo por um desejo de constituí-las junto a uma formulação realista.

Primeiramente, é preciso lembrar que o olhar para um filme de família não parece ser tão problematizado hoje a partir de um julgamento em torno do risco de ser ou não “mal feito”, como este se mostra um aspecto decisivo na abordagem dos estudos de Odin. Apesar desta questão estar presente no filme caseiro e familiar contemporâneo, muitos dos cineastas amadores de hoje parecem trazer uma preocupação de ordem estética em suas imagens, como um espaço para que esta imagem possa ser “mal feita”, que muitas vezes garante justamente nesta ausência de técnica a força da personalidade do realizador ou então a própria manifestação de sua personalidade.

Um segundo ponto importante a ser destacado nesta transformação da imagem familiar é que, embora Odin se concentre nas condições da desvalorização dessas imagens para compreender as razões pelas quais o filme de família não seria estudado ou analisado pela teoria e crítica cinematográficas (condição esta que o filme de família não parece mais ocupar hoje), esta abordagem sobre uma desvalorização em jogo no filme de família se dá de maneira especulativa, em uma abordagem sem grandes certezas ou afirmações sobre as potências do seu objeto de estudo. Mas é justamente quando Odin se detém no afeto presente nas imagens familiares que sua abordagem torna-se menos volúvel e especulativa: ele parece adquirir maior segurança nas potências do seu objeto, quando identifica a potência afetiva presente nestas imagens, e afirma, peremptoriamente, que “se não há interesse por esses filmes, esses filmes certamente se interessam por nós” (1995). É possível perceber aí como Odin garante a vida que o afeto traz às imagens familiares, mesmo que expresso de modo “amador”. Não é por menos que esta é a principal qualidade que identifica nos filmes de família e, neste sentido, o autor não deixa de apontar o afeto como a origem de um aspecto que passa a ser discutido hoje conceitualmente, diante de diferentes propostas artísticas contemporâneas a partir da ideia de um “realismo afetivo”. Portanto, Odin apresenta

²⁰⁸ Roger Odin é responsável pela organização da publicação *Le film de famille: usage privé, usage public*, e o título do seu texto que acompanha a publicação é *Le film de famille dans l'institution familiale*. (ambos portanto datam de 1995).

assim uma das poucas certezas a que consegue chegar sobre a estética do filme familiar e caseiro, e elege como único ponto seguro uma certeza que vira um conceito para lidarmos com algumas obras contemporâneas.

Esses dois aspectos se unem no filme familiar, ao pensarmos que ele manifesta sua necessidade de estar liberado da obrigação de vir a ser um filme “bem feito”, para poder dar conta do afeto que busca expressar; como se fosse necessário ao realizador abrir mão da sua forma para que esteja livre para expressar seus sentimentos por aqueles que filma, o que acabará manifestando o seu “eu” de modo particular.

Portanto, se Roger Odin sugeriu na década de 1990 que nós não nos interessaríamos por estes filmes, provavelmente o teórico não pensa o mesmo hoje. Como sustentar esta resistência em relação à imagem familiar com o interesse aguçado por imagens caseiras e familiares presentes em espaços virtuais como o YouTube? O valor dessas imagens passa hoje por importantes transformações e alguns estudos percebem este novo lugar e interesse. O afeto que as constitui parece suficiente para que elas sejam feitas, exibidas, acessadas – inclusive teorizadas – e é justamente este sentimento que possibilita que sejam compartilhadas, mesmo que não conheçamos aqueles que se mostram a nós a partir de imagens tão pessoais, com as quais podemos nos divertir ou mesmo nos emocionar, ainda que esses vídeos não tenham sido feitos para nós ou a partir de uma preocupação de fazer uma imagem “bem feita”. A imagem familiar e caseira, mesmo quando feita de modo inconsciente ou mal formulada, não parece mais se encontrar neste lugar de desvalorização a partir do qual Odin formulou seus principais estudos e problemáticas, mas se depara com uma infinidade de espaços e ideias a partir das quais poderá ser constituída: a partir de narrativas virtuais, em imagens feitas por telefone celular, em câmeras de todos os tamanhos e tipos, etc. Através desta nova condição, o realizador precisa assumir com maior veemência seu poder criativo em relação à constituição de suas imagens, chegando até mesmo a problematizar sua classificação de cineasta “amador”, a não ser que este amador frise, mais do que nunca, o que diz sobre o seu amor ou sobre seus afetos. Este cineasta amador parece ser, fundamentalmente, aquele que ama, e através das imagens.

Este novo contexto leva a uma terceira transformação que o filme familiar parece ocupar hoje e que coloca em jogo um espaço do “eu” do cineasta. Além de percebermos como o afeto está aí presente, percebemos com maior recorrência o cineasta que está por trás dessas imagens, elaborando-as e deixando-nos perceber sua presença, o que em alguns momentos parece até mesmo inevitável ao filme familiar.

O filme familiar destaca-se, portanto, por sua potência em se tornar uma imagem pessoal e as três transformações que destacamos colocam em jogo esta expressão de um cinema que busca ser pessoal. Laurence Allard parece ter percebido isso e buscou refletir sobre como o filme familiar se torna um filme pessoal no texto *Um encontro entre o filme de família e o filme experimental: o cinema pessoal* (1995:113-123). A presença deste cineasta que se manifesta a partir das relações de afeto que constrói junto aos seus “personagens” evidencia como este filme também se torna um filme pessoal com recorrência, aspecto que muitas vezes revela-se inevitavelmente nele. A partir deste terreno pessoal quase “incondicional”, as emoções deste realizador que talvez não deseje ser “profissional o suficiente” para não demonstrá-las, tornam-se “evidentes” com alguma facilidade, quase “com naturalidade”, ao menos no que se refere aos formatos considerados aqui anteriormente, como se o filme de família possuísse uma potência natural em se tornar “pessoal”. É no mínimo um desafio a estes realizadores não manifestar suas emoções, afetos por seus parentes e amigos e, como visto ultimamente, principalmente seus conflitos. Suas movimentações de câmeras, muitas vezes bruscas e inconsequentes, parecem sempre perseguir um sentimento, seja ele qual for.

O espectador, por sua vez, percebe que, pela primeira vez, pode ocupar um espaço muito próximo ao cineasta e à obra que está diante dele, através do qual o cineasta lhe revelará suas confidências, como Margreth Olin nos lembra no início de *Kroppen Min*. Cria-se, então, um espaço quase inédito no cinema, um espaço de uma intimidade compartilhada, de afetos, “eus” que se encontram a partir de uma condição “real” que pertence a ambos, comum ao cineasta e ao seu espectador. Nossa condição é de sujeitos em autoinvestigação paralela diante de suas vidas, a partir dos mundos particulares que cada um deles nos apresenta, já que também estabelecemos um encontro de natureza autoinvestigativa com a natureza de suas imagens. Como os filmes familiares e caseiros de Kawase, que nos fazem pensar sobre quais imagens do mundo e das coisas poderíamos constituir para nos colocarmos diante de uma busca criada a partir do desafio de pensar “quem somos nós”, ou ainda, do desafio que a cineasta se coloca de pensar quem ela pode ser. A resposta deve ser buscada nas imagens, movimento e fluxos do mundo e é diante deste real que nos é comum, com sua dupla direção, que nos encontraremos com suas imagens. Uma espécie de “realismo” em mão dupla, sem fim ou sem limites, que se coloca a partir do desafio de se pensar como o cinema pode nos ajudar a compreender quem somos nós. É assim que um dos aspectos

em relevo na obra de Kawase decorrerá de uma potência realista marcada pela natureza de suas imagens, uma relação com o real que é estabelecida junto a uma intimidade que a cineasta constrói através da exposição de relações que pertencem ao seu universo pessoal e ao seu cotidiano.

Neste sentido, a reflexão que o teórico Karl Erik Schollhammer vem traçando a respeito do que especificaria um “novo realismo” (2002) parece trazer importantes contribuições para pensarmos sobre esta estética de si contemporânea. O autor introduz a questão a partir da evidência que a imagem ganha na cultura contemporânea e refere-se a ela a partir do conceito elaborado por Thomas Mitchell²⁰⁹ de uma “virada pictórica” (Mitchell, 1995), que seria característica à contemporaneidade (em relação a uma “virada linguística” característica dos anos 1970. A partir desta referência pictórica, Schollhammer prepara o terreno para dar forma ao que denominará de um “realismo afetivo”. Primeiro, lembra como, perante esta “virada pictórica”, o realismo volta a ser um aspecto *referencial* nas artes, após um expressivo período marcado por uma “desreferencialidade” – de um momento em que o referente pedia uma elaboração de sentido de ordem intelectual, teríamos passado a um outro onde nenhum sentido metafórico deve ser apostado ao objeto imagético apreendido do mundo. Depois lembra que quando esta referencialidade passa a ser recorrente nas obras contemporâneas, elas o fazem justamente a partir da força afetiva que tais signos *representam* para seus artistas. Um exemplo possível encontra-se na presença de signos que falam sobre um sujeito a partir das diferentes partes do seu corpo (um acúmulo de “objetos” representativos a ele, como a cineasta Margreth Olin faz em *Kroppen Min* quando lhes atribui diferentes qualidades ou lembranças; ou então a partir da cena final do curta, em que sua filha elege as coisas que mais gosta em sua vida). Isto ressalta, segundo Schollhammer, “efeitos sensuais afetivos” (2002:81), operação que tais obras podem provocar quando levam a utilização dos seus signos ao limite de sua representabilidade, investindo-as de um sentido altamente específico em relação a um

²⁰⁹ Thomas Mitchell é professor da Universidade de Chicago. Schollhammer apresenta o autor em seu texto *Regimes representativos da modernidade* (in *Além do visível*, 2007): “A área expandiu de maneira tão explosiva [os estudos sobre este “novo realismo”] que levou Thomas Mitchell, da Universidade de Chicago, a falar de uma verdadeira Virada Pictórica (A Pictorial Turn) (1994, p. 11) nas ciências humanas atuais. Mitchell, que já em 1980 editou um número especial da revista *Critical Inquiry* com o título significativo “The Language of Images”, é autor de vários livros sobre o assunto e em 1994 editou um livro chamado *Picture Theory* no qual expõe esta idéia vendo a imagem, hoje, emergir como paradigma dentro das ciências humanas, da mesma maneira que aconteceu nos anos sessenta com a linguagem e com a chamada Virada Linguística. (SCHOLLHAMMER, 2007:15).

sujeito. Tal recepção “sensual” assentaria-se na capacidade que o olhar, ou qualquer outra estrutura de cognição, teria para se apropriar afetivamente de uma situação, um objeto, uma pessoa, misturando as fronteiras entre uma e outra, fundindo-as no sujeito alvo tanto da operação quanto do efeito final. No caso de Olin, as identidades se constroem pela sensualidade emanada dos objetos que a significam em alguma medida, ou seja, que se colocam à disposição do olhar do espectador e através da operação de qualificação (ou mesmo adjetivação) que ambos desenvolvem a partir destas imagens. Esses efeitos que podem ser sensuais ou traumáticos – e que muitas vezes recebemos de modo “avaliativo” porque eles provocam em nós sentimentos de simpatia ou rejeição – falam sobre um “realismo afetivo” porque nos colocam diante de obras pelas quais seus artistas desejam avaliar a experiência de seus encontros no mundo. Neste sentido, nosso interesse pela obra de Schollhammer a partir de um olhar para as estéticas de si se dá justamente porque o autor evidencia o que motiva a arte contemporânea a expressar uma estética que – autorreferente ou não – fala sobre um encontro que cada artista teve com uma realidade que se colocou inevitavelmente diante do seu olhar. O autor analisa a obra de Sebastião Salgado e destaca que, diante de suas fotografias encontramos-nos com um real do qual não conseguimos desviar nosso olhar, porque nos indagamos como o artista se encontrou diante daquela situação, daquela experiência.

Mas o que isso diz sobre as estéticas de si contemporâneas? É que o pensamento de Schollhammer parece não só se preocupar com a teoria da arte, mas também com o próprio sujeito contemporâneo e suas características, como fica evidente no exemplo que dá neste mesmo artigo quando recorre ao trabalho de Hal Foster²¹⁰, a partir da citação que este fará de uma visão lacaniana do sujeito em *Returns of the real* (1996). A

210 A inspiração que Foster traz ao autor expressa-se sobretudo pela noção de um “realismo traumático” (FOSTER, 1994) que se mostrará essencial na proposta de construção desse novo realismo que Schollhammer parece buscar. Esta influência de Foster é sintomática em relação a outros estudos e pesquisadores brasileiros contemporâneos, como Beatriz Jaguaribe, Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, que buscam pensar como os “retornos do real” estão expressos de diferentes formas na teoria e reflexão sobre as imagens contemporâneas. Por outro lado, é importante lembrar que um dos aspectos que Jaguaribe ressaltará na discussão sobre o realismo contemporâneo é justamente seu caráter autobiográfico. No caso de Lins e Mesquita, em *Filmar o real*, as autoras partem de uma análise de tendências valorizadas nas imagens contemporâneas para fazer uma investigação em torno de uma “busca do real” presente em produções cinematográficas brasileiras recentes. É interessante perceber inclusive como esta dificuldade de filmar o real não se restringe a uma visão teórica e crítica sobre os filmes autobiográficos em geral, mas também se manifesta nos próprios filmes, a partir do amplo espaço discursivo que seus cineastas muitas vezes assumem, como se desejassem compensar ou justificar sua disputa ou pontos de vista. Portanto, este não deixa de ser um desafio aos próprios cineastas: não fazer do discurso “o seu único modo de fala”, ainda que alguns teóricos venham a justificar esta evidência do discurso em influências narrativas benjaminianas (com evidência em *O narrador*). Benjamin falava, principalmente, sobre a importância do saber narrar em vida, de passarmos através desta experiência, e não de uma imagem que parece vir apostar todas as suas fichas estéticas em um aspecto discursivo.

partir de Foster e Lacan, Schollhammer lembra como a visibilidade do sujeito revela-se hoje sobretudo como um quiasma, que está associado a uma dissemetria entre visão e visibilidade, entre público (sempre turvado) e privado ou íntimo (a expressão ou imagem turvada é a imagem real, “autobiográfica”, aquela “em que a visibilidade do sujeito não dependeria de alguém que olha e, embora dependendo da visão de alguém que vê, a exposição do sujeito ao mundo não depende de outro sujeito”). Posiciona-se, dessa forma, “o olhar no mundo como um olhar anterior ao sujeito e constitutivo dele” (2007:83). Assim, este sujeito contemporâneo se manifesta – ou melhor, “se busca” – sobretudo diante de um sentimento marcado por uma falta, uma ausência, o sujeito como um borrão, instância essencialmente nebulosa como sugere a expressão que o autor busca em Lacan para falar tanto sobre o sujeito contemporâneo, como sobre sua arte. Assim constitui-se também o cinema de Naomi Kawase, em que a cineasta está sempre ali, sempre presente, ao mesmo tempo que longe de nós, invisível, “além do visível”, por mais que coloque-se a si mesma como investigação principal e presença imediata e inerente de suas obras.

Portanto, a reflexão de Schollhammer parece um importante caminho para se refletir sobre as estéticas de si contemporâneas porque além de partir deste afeto que se manifesta enquanto real ansiado por seu produtor, também coloca os problemas que tal ânsia e desejo por este realismo coloca para estes sujeitos²¹¹. Com uma abordagem essencialmente teórica, o autor busca as especificidades deste novo realismo. Ele parece perceber à sua maneira – e através do que atribui a uma dimensão de “referencialidade” – o que Slavoj Žižek colocou como uma transformação fundamental do cinema moderno para o cinema da atualidade, quando identifica que a noção de trauma é uma categoria decisiva para pensar o cinema moderno, mas que parece não ser mais tão fundamental ao cinema contemporâneo²¹². Se Žižek chamou atenção para como a noção de trauma foi essencial ao moderno no cinema, Schollhammer tenta buscar o que surge após este trauma. É claro que o trauma se manifesta nas artes contemporâneas (ainda

²¹¹ É claro que algumas imagens que jogam com este desejo de falar sobre uma experiência pessoal trazem consigo um desejo de afirmar uma noção de realismo a partir de suas experiências pessoais, como acontece hoje em alguns dos “filmes de testemunho”. Sobre os chamados “filmes de família”, Journot afirma que tal veracidade se baseia em uma reprodução mecânica das imagens, como em sua origem “privada”, que também comprovariam a inocência atribuída a essas imagens (1995:152). É necessário a nós, distinguir, portanto, as intenções deste realizador se se pretende falar sobre “veracidade” dessas imagens versus sua inocência, pois como demonstrou um filme como *David’s Holzman’s Diary*, de Jim McBride que não é exatamente um filme de família, mas sim um documentário que mostra como qualquer imagem familiar ou baseada em uma relação íntima pode ser produzida a partir de um “eu” produtor de sua imagem que é um “eu” falso ou imaginário.

²¹² Cf: ŽIZEK, Slavoj. *Lacrimae rerum*.

mais se o artista decide volta uma câmera para si e se colocar no centro do processo de sua obra), mas, ainda que se manifeste, não é ele que movimentará a obra e dará vida a ela, como Kawase expressa de modo radical em *Embrancing*, em que o afeto sobressai-se ao trauma e a cineasta não precisará dele para a realização de um filme sobre a busca ao seu pai. Ao tentar afirmar a possibilidade de ir ao encontro do seu pai não exatamente porque existe um trauma a ser resolvido, mas sobretudo porque deseja construir junto a este movimento um sentimento que tem por ele, por sua família e pelo próprio mundo, Kawase revela-se uma cineasta que colocará em cena o seu mundo pessoal de um modo pouco comum, que deixa ver uma questão fundamental para as “estéticas de si” hoje: até que ponto é necessário afirmar um trauma para que esta imagem seja constituída e justificada? Diante dos limites do trauma, um novo realismo será necessário.

O espectador, por sua vez, reconhece que as relações que estão ali em jogo ultrapassam em muito os limites daquelas imagens. Ele está diante de um “realismo” que nem é potencialmente “reconstituído” como condição real da imagem diante do mundo (como nos trouxe as imagens do neo-realismo com suas locações reais, atores não profissionais e condições nas quais seus próprios diretores enfrentavam em vida, mas que ainda se expressavam através de uma formulação de uma narrativa com personagens específicos) e nem é constituído por uma noção de real que ultrapassa as bordas e limites das imagens, como no geral nos traz o “real” do documentário. Mas este novo realismo – e no caso, seus cineastas – parece desejar tornar realista uma imagem que não está nem mesmo visível no mundo, pois ela se refere sobretudo aos afetos deste cineasta, fluxo e indeterminação, visto que tal “realidade” se constitui justamente por seus caminhos sentimentais. Assim, estamos diante de um real que além de não estar visível no mundo, parece responder a uma ânsia de uma formulação de um gesto atual e presente, como se desejasse constituir o próprio cineasta.

Este cineasta não parece preocupado em pensar os espaços e os tempos de suas imagens a partir de suas especificidades diegéticas, mas sim em meios de dar formas a esses afetos – e um dos meios que lhe parece mais adequado é usar a ideia de um realismo cuja origem é sobretudo afetiva como motivação maior para realizar suas obras, sejam elas como forem, admiráveis ou não. Este realismo coloca em jogo uma última mudança em torno do filme familiar, que agora parece disposto a mostrar suas feridas e infelicidades e não mais se caracterizar como um filme que revela apenas momentos de alegria, ou essencialmente, um cinema de momentos felizes, como muitos

dos textos organizados por Odin caracterizaram o filme de família anteriormente. Como *Festa de Família* (Festen, Dinamarca, 1998) de Thomas Vinterberg foi categórico ao construir nos terrenos da ficção realista do Dogma 95, os filmes de família hoje parecem muito mais instigados a nos revelar o filme familiar e o sujeito ali presente como um embuste, um terreno essencialmente abjeto, pronto a demonstrar as inadequações de seus sujeitos e como eles podem ir fundo ao revelar suas raízes e suas origens. O realismo afetivo certamente não é solicitado apenas para o realizador fazer suas declarações de amor, mas também para afirmar sua revolta e melancolia diante de sua própria história.

6) Naomi Kawase: o afeto do olhar e a postura de uma cineasta

Se podemos olhar para os documentários caseiros e familiares de Naomi Kawase a partir de um realismo definido por “relações de afeto” que definirão muitas das direções a serem tomadas em cada um dos filmes da realizadora, tais filmes mostram-se constantemente através de um outro termo, que não é teórico ou mesmo conceitual ao cinema ou demais artes. Junto à surpresa que a obra de Kawase provoca por seus filmes serem construídos diante de uma realidade que é extremamente pessoal à realizadora, quando entramos em contato com uma imagem que em princípio não nos diria respeito, junto a tamanhos detalhes e intimidades que ela nos deixa vir tomar conhecimento através de sua exposição e da de outras pessoas da sua família (como vimos aqui em “intimidade e exibicionismo”) deparo-me, sobretudo, com um *sentimento* e *admiração* pela *coragem* da cineasta: o cinema caseiro e familiar de Naomi Kawase impressiona pelo seu gesto, pela atitude e postura da cineasta em relação aos fatos de sua vida e a como ela se relaciona com aqueles que se encontram em suas imagens. O que associo aqui a uma coragem de Kawase também poderia estar associado a um afeto, a um choque, a um amor, mas, fundamentalmente, a um gesto que qualifica a relação que o espectador estabelece com a cineasta ou, ainda, o efeito que esta imagem tem sobre ele. Diante desta imagem, este espectador se volta para si, como exponho aqui o meu sentimento em relação a uma coragem que a cineasta me apresenta, a partir ou de um enfrentamento que estabelece consigo mesma por uma expressão de gestos que possam expressar seus conflitos e seu amor por seus “personagens”, quase todos da sua família e, em alguns outros casos, como *This World* (Japão, 1996); *Letter from a yellow cherry*

blossom (2002); *In between days* (Espanha/Japão, 2009)²¹³ – amigos ou conhecidos que Kawase decide “visitar” ou reencontrar. Mas quando chamamos atenção para esta coragem de Kawase como um dos aspectos mais impressionantes de seus filmes, isto coloca em jogo duas outras circunstâncias. Primeiro, antecipa nossa posição de desconfiança em relação a uma possível afirmação de que o acesso ao mundo alheio – e ao mundo do sujeito exibicionista – tenha se tornado um movimento absolutamente natural aos sujeitos contemporâneos, visão com a qual não compartilhamos aqui. Como se pudéssemos apenas reagir pacificamente às “consequências” que a força de uma imagem pode causar em nossas vidas, entre elas o exibicionismo que elas nos colocam adiante (seja ele menos ou mais aceito por cada um de nós). Assim lembra Karl Erik Schollhamer quando diz que o predomínio da imagem não pode ser entendido defensivamente (2007:7). Mas enfatizar esta “coragem” também insinua um modo de olhar para o filme que fala sobre uma ousadia associada a uma atitude da cineasta. Estamos diante de termos – atitude, ousadia, coragem – que falam fundamentalmente de virtudes do ser humano e eles colocam em evidência um cinema cujo potencial realista toma forma justamente através do gesto deste homem-comum, menos por aspectos que o cineasta poderia construir narrativamente, como acontece, por exemplo, nos trabalhos de Jonas Mekas e Agnès Varda. O realismo a que fazemos menção refere-se então ao próprio gesto do cineasta, levado à sua radicalidade e revelado no tempo presente do filme, junto ao risco que possui junto a própria sustentação da imagem. Como na cena de *Embracing* em que acompanharemos “em tempo real” a decisão de Kawase telefonar para o pai que não vê há tantos anos e, como ela, ansiamos por qual será a reação dele diante deste reencontro que acontece através de uma breve ligação telefônica: ele ficará feliz de saber que fala com a filha que não tem contato há tantos anos? Expressará uma alegria ou será frio e indiferente como os parentes de Kawase tanto sugeriram a ela?

Se a ideia da “coragem” pode ser um tanto incômoda por ser desenvolvida diante de um esforço que é sobretudo teórico diante desta cineasta autorreferente, talvez isso ocorra não só porque ela poderia ser pouco apropriada em um estudo acadêmico (afinal, nada traz de um conceito estético ou uma definição utilizada com alguma precisão nele), mas também porque tal ideia continua a se manifestar insistentemente nos filmes de

²¹³ *This World* (1996) e *In between days* (2009) não foram citados aqui anteriormente. São filmes-correspondências que Kawase assina com o diretor com o qual se corresponde. O primeiro é uma correspondência em 8mm com o diretor japonês Koreeda Hirokazu (*Maborosi; Ninguém pode saber*), no qual Koreeda assumirá sua grande dificuldade em fazer um filme sobre si mesmo. O segundo é uma correspondência com o cineasta catalão Isaki Lacuesta (*La leyenda del tiempo; Los condenados*).

Kawase, assim como em outros filmes contemporâneos citados aqui. Não posso abrir mão de um certo espanto com a coragem desta cineasta, pois omitiria uma das sensações que mais impressiona no seu cinema, já que seus filmes sempre me fazem pensar neste aspecto, diferentemente das obras de Varda e Mekas que expressavam seus “eus” através de outros méritos, de outros caminhos: essencialmente, os abstratos, poéticos ou “em quadro”.

O que esta mudança pode significar em relação à formulação das imagens de si contemporâneas? Kawase parece fazer do seu cinema o lugar para filmar o que precisa ser visto e o que precisa ser dito a si mesma (e somente para si). Então, ao trazer a ideia de coragem aqui, tento enxergar nela a sua outra face: a “sua imagem”, como a coragem foi necessária a Kawase para nos mostrar imagens que são tão pessoais (e ousadas). Para sustentar essa câmera e expor as intimidades que decorrerão daí, é preciso, no mínimo e ao máximo, coragem. E não apenas por causa do que expõe sobre si mesma, mas principalmente por sua postura diante do mundo, diante daqueles que a rodeia, como Kawase parece não titubear em expor as intimidades do mundo também, independente de quem estiver nele. Curiosamente, Kawase parece fazê-lo sempre de um modo “autorizado” pelo outro, em que não apenas ela está consciente, mas em que o outro também parece estar consciente em alguma medida sobre aquelas imagens. Talvez não tão “curiosamente”, afinal, Kawase os expõe para falar de si.

Assim, um dos aspectos que demonstra a força do seu cinema é que a cineasta nos coloca em contato com imagens cuja natureza não nos diria respeito naturalmente, mas que Naomi é firme em nos revelar. E se suas imagens podem se tornar facilmente constrangedoras ou “inconvenientes”, Kawase não deixa de apostar profundamente na sensualidade delas. No fundo, são seus gestos que estão em jogo; o modo como eles acontecem, como se dão, o que colocam em jogo sobre sua própria vida. Ou, como falei anteriormente, é a partir de alguns desses filmes que os cineastas contemporâneos definem-se a si mesmos e aos seus filmes como um “filme de adjetivos”, no sentido que revelam uma posição do cineasta diante da imagem a partir da qual afirmarão sua disposição de revelar ao mundo uma imagem que lhe seja exata, uma imagem que busca colocar em cena seus medos e anseios, sem escondê-los ou dar a eles um outro nome, uma metáfora ou, por fim, uma outra imagem. Para que possam assim, crus e nebulosos, chegarem ao seu espectador. Por isso é que este cinema se sobressai por seu gesto, pela atitude do realizador diante da imagem: a de revelar ao mundo sentimentos, relações e medos que lhes são particulares e que se constituem como imagens de um realismo que

em alguns momentos pode vir a beirar o insuportável. Um real que não se equivale a uma outra imagem de mundo (Bazin) ou ao tempo do próprio acontecimento (Comolli, Kiarostami), mas que parece se constituir a partir da disposição do cineasta sustentar sua câmera e expor uma realidade que é “nua e crua”, mas não necessariamente desprovida de ontologia. Assim, os filmes de Kawase parecem perseguir um modo de construção artística que por muito tempo não foi buscado pelas artes: a possibilidade de mergulharem no íntimo do próprio sujeito, nos medos deste personagem, para fazer deste mergulho uma imagem como que em reflexo e não necessariamente uma representação simbólica de natureza autorreflexiva. Talvez tenha sido preciso este foco contemporâneo sobre o si mesmo e um movimento para o real que colocasse em jogo os afetos do próprio cineasta para que isto pudesse ocorrer; talvez este movimento de autoinserção ávido por um realismo tenha sido necessário para que a imagem pudesse alcançar seu efeito de “precisão” e “coragem” a partir de um cineasta que deseja fazer filmes a partir de suas próprias vivências no mundo. Talvez, indo um pouco mais além em nossa sugestão, o único personagem que pode suportar tal gesto – um mergulho de tal intensidade nesta imagem “exata, nua e crua” de si mesmo – seja este personagem que também é o próprio cineasta, pois assim ele possui a autoridade para afirmar sobre si dramas e indagações que tenham o seu próprio extremo como o limite maior de seus dramas. A que outro personagem o cineasta se atreveria a tanto?²¹⁴ Como a cena do parto do filho de Naomi Kawase em *Tarachime*: qual cineasta se daria a liberdade de filmar um corpo exposto deste modo que não fosse o seu próprio? Um interesse por um mergulho nos aspectos mais belos e deploráveis do ser humano (que são explorados

²¹⁴ Este corpo explorado em sua evidência revela-se em muitos filmes autorreferentes a partir do limites e extremo dos seus personagens, com alguma recorrência – e da utilização desses extremos como potência de investigação do sujeito perante à sua imagem. Mas tal interesse pode ser percebido como um movimento geral do cinema contemporâneo a partir de uma exploração do corpo do personagem, como, por exemplo, a partir de seu interesse por personagens marginais que, se não são exatamente marginais, é em meio a um processo que se dá na marginalidade ou em meio a uma espécie de submundo que o cineasta revelará até onde está disposto a chegar em sua busca por este realismo. Muitos desses filmes tentam afirmar um realismo que para se formar precisará buscar o abjeto (ou o sublime?) e quem sabe daí possa manifestar seus afetos, como presentes hoje mais nos documentários do que nas ficções, pelo próprio teor de realismo que as imagens documentais são capazes de recriar quase em sua imediatividade. Mas poderíamos dar exemplos de filmes de ficção, como um filme que se tornou bastante conhecido por constituir este realismo em um terreno para além de temático (e do “inspirado em fatos reais”), mas sim esteticamente, como aconteceu em *Irreversível* (Irréversible, França, 2002), filme que deu uma resposta polêmica ao interesse contemporâneo por este “realismo traumático” e abjeto que o sujeito pode vir ou não a suportar, como sugere a famosa cena do espancamento e estupro da personagem interpretada por Monica Bellucci, a partir de uma longa cena de “realismo” (um plano-sequência de cerca de 11 minutos). Curioso notar que no grande cinema de entretenimento o filme que se aventurou a mostrar o corpo explorado de uma maneira violenta foi justamente o de Jesus Cristo, crucificado por Mel Gibson em *A paixão de Cristo* (The Passion of the Christ, EUA, 2004).

juntos, o belo que existe na vida justo a um feio, negável, chegando assim a uma natureza do que é abjeto ou incomunicável) o que para alguns cineastas só poderá ser assumido em nome de si mesmo.

7) Traumas e afetos de uma cineasta: nascimento e morte em *Tarachime*

Este realismo expresso pelos extremos de um cineasta está presente em toda a obra de Naomi Kawase, mas, principalmente, em *Tarachime* (2006), a obra mais representativa da diretora no que se refere a uma busca de si a partir da constituição de um realismo criado da exploração de afetos e de intimidades que são próprios à cineasta e às relações que ela possui com cada um dos familiares ou amigos diante dos quais se coloca em seus documentários²¹⁵.

Kawase explora em *Tarachime* duas de suas relações familiares: a relação repleta de conflitos que tem com a sua avó, que a criou, e uma nova relação que nasce neste momento de sua vida, por conta do filho que espera, como a diretora traz no filme inclusive a partir do período da gestação e nascimento da criança. Entre estas duas relações e temporalidades é que Kawase manifesta-se no filme. O modo como se posiciona diante dos seus “personagens” e das imagens fala sobre um cinema que aposta em uma imagem na qual o gesto de falar sobre si é redimensionado a partir de um lugar entre-personagens, entre-imagens: uma cineasta que manifesta o retorno a si mesma a partir do outro: entre si e o outro, a partir de uma explosão dos limites do que poderia ser uma dimensão pessoal do mundo do cineasta, já que a exposição não será apenas de si mesma, mas fundamentalmente de sua intimidade, o que significa também a manifestação da intimidade alheia – do seu mundo, do seu universo familiar e das relações que Kawase estabelece nele, quando parece se colocar constantemente diante de desafio para descobrir como tais relações fazem diferença em sua vida. Assim, veremos no início do filme uma discussão entre Kawase e sua avó na qual a diretora a desafia com a câmera, expondo os desentendimentos e conflitos de sua relação com ela, sem meios-terms. Em outro momento, veremos tanto o corpo nu de Kawase como o corpo nu de sua avó, ambos expostos em primeiríssimos planos: veremos o seio de Kawase em close e logo depois o seio de sua avó; e como se a nudez não fosse suficiente à imagem, e talvez ela não seja caso a intenção do cineasta seja desenvolver

²¹⁵ Ver figuras 11 e 12 no anexo I.

junto a estes corpos uma “estética da existência” através destas imagens, veremos as exposições destes corpos de um modo agudo, pouco visto no cinema: rugas do corpo da avó de Kawase em primeiro plano, como se buscassem na exposição máxima de sua matéria um realismo que possa se sustentar em seu extremo; logo depois, veremos o seio da cineasta exposto de modo explícito, além da cena do parto do filho de Kawase, filmada em um ângulo sustentado indistintamente pela matéria e pela afecção do momento e da imagem ali em jogo, que não se limita ao que expõe do seu corpo e de sua matéria porque há sentimentos demais associados a eles.

Portanto, *Tarachime* aposta em um realismo autorreferente principalmente porque deixa visível como se dão as relações entre os indivíduos, de modo que seus desentendimentos, paixões e intimidades estejam evidentes e à mostra, colocando a imagem diante de um indivíduo de um modo tão direto e evidente que é apenas a ele mesmo ou à própria Kawase que essas imagens serão capazes de responder. Daí surgirá a força destas imagens e nosso relacionamento com elas. O corpo, a matéria de ordem pessoal, torna-se então um caminho de investigação essencial para estes cineastas, um terreno de exploração sem limites para os terrenos de si que querem ser buscados através de uma relação de intimidade com a imagem. Por isso, é necessário a Kawase levar estes limites e as fronteiras das suas relações ao extremo, uma potência que o cinema apenas nos últimos anos passou a perseguir. Este extremo já havia se colocado anteriormente no cinema, não exatamente em relação a um indivíduo, mas, sobretudo, em relação a um acontecimento de ordem trágica e suas consequências para o homem, ainda que coletivas e expostas em sua realidade cruel e trágica. A exposição de um evento esteve associado ou a uma visão particular a partir do evento (Steven Spielberg) ou a exploração deste evento a partir de um novo ponto de vista que o viraria de ponta-cabeça (Jean-Luc Godard), demarcando sua singularidade frente a sua visão histórica. Mas o cinema de Kawase representa aqui um lugar onde o personagem, a partir da figura ou papel particular do próprio cineasta, traz um homem que é o próprio sujeito de suas mazelas, que não pertence mais apenas a grandes (ou menores) eventos que podem afetar a todos nós enquanto sujeitos, mas que faz parte de sua vida, da vida dos próprios cineastas, prontos a exporem suas próprias feridas e felicidades.

Por isso é que *Tarachime* traz algumas cenas tão marcantes mesmo à história do cinema: porque esta história (assim como seus padrões ou preceitos) parece não importar mais tanto, ou ao menos, não determinar sua forma. Por isso também é que insistimos em uma compreensão do meio buscado para se alcançar uma estética do si

associada a um realismo capaz de conter tanto o trauma ou choque do artista como também os seus afetos. Neste sentido, este realismo se torna mais extremo do que o próprio evento justamente porque o que explora nele é o próprio movimento do sujeito ou do indivíduo – inclusive algumas vezes de modo quase independente em relação ao evento, por mais que se coloque em relação a ele²¹⁶. Deste modo é que percebemos como a noção de realismo é usada aí em nome do próprio indivíduo/sujeito, dando origem a uma importante mudança baseada em outros modos de se buscar um realismo, partindo por exemplo, de uma dimensão naturalista, social ou, mais recentemente, de uma dimensão tecnológica/virtual que pode ser capaz de fornecer muitas experiências a nós, mas que não necessariamente estão voltados para um movimento de compreensão ou busca de si. Talvez um ponto de maior semelhança seja este realismo difícil de ser definido (e ao mesmo tempo com muitas definições) porque ele de algum modo tenta dar conta do próprio sujeito, e não de um referente no mundo. Então, se o realismo está em função do próprio sujeito, este, na vida e na arte, busca compreender de maneiras diferentes tais modos de realismo. O realismo hoje é sobretudo afetivo porque talvez apenas ele fale de singularidades pertencentes a cada um de nós e a maneira como cada indivíduo torna-se-á um sujeito: sendo si mesmo e assumindo como se sentir em relação a si e ao mundo.

Para corresponder a esta ambição, Kawase sustenta uma imagem em que a câmera evidencia-se e nos surpreende por continuar lá, por se sustentar e manter a exposição de uma insuportável e exagerada intimidade “realista”. Assim acontece em relação a diversas cenas dos seus documentários, que remetem ao que as imagens amadoras do YouTube trazem de modo menos problematizados ou organizados, simplesmente expostas e também porque, neste caso, elas estão exatamente no lugar em que foram feitas para serem encontradas – na internet, um espaço que ainda engatinha em suas ambições de se formular como arte, principalmente no que se refere ao campo audiovisual. Mas o que buscamos enfatizar aqui é que Kawase evidencia em *Tarachime* uma característica presente como um todo em seu cinema: ao fazer um filme que se refere a sua existência no mundo, sem necessariamente estar fisicamente presente em suas imagens, a diretora revela como é possível a “prática de si” no cinema a partir da constituição de uma “discreta exposição” e do ato de se colocar perante uma imagem e enfrentá-la. Desde o plano inicial do filme, quando vemos uma imagem de seu útero

²¹⁶ Esta é uma questão importante principalmente para os chamados “filmes de testemunho”.

coberto de sangue – e logo depois, quando a cineasta explora com sua câmera investigativa o corpo enrugado de sua avó (não por acaso dentro de uma banheira, onde ele possa ficar ainda mais enrugado) Kawase parece enfrentar, justamente, o processo de formação destas imagens, como faz na impactante cena que citamos anteriormente em que ela se coloca diante de sua avó de modo bastante cruel e violento, frente a uma discussão na qual ficamos apreensivos até onde a diretora levará a cena, finalizando-a de modo tão violento quanto a sustentou: através de um movimento brusco com a câmera que parece indicar o limite ao qual levou a cena e a discussão com a avó com aquela imagem. Observamos um limite de exposição que está a todo momento em diálogo com a dimensão realista da cineasta, em risco por sofrer uma grande exposição, a partir de uma imagem que poderia ser apenas exibicionista ou redentora de um espetáculo, mas com a qual Kawase atribui uma dimensão existencial a este realismo. É necessário expor-se para falar a partir de si ou para falar de si no mundo. Assim Kawase formula imagens que se caracterizam por ser uma forma ou uma possibilidade da cineasta constituir esteticamente sua própria existência.

Beatriz Jaguaribe define tal modo de realismo como um “realismo sujo” pela disposição deste de revelar o que for necessário para dar forma a esta estética, incluindo aí o belo e horror de um sujeito e as relações que este sujeito tem no mundo²¹⁷. Mas como parece compreender Scholhammer, esta dimensão afetiva faz com que a ideia de choque e de trauma torne-se insuficiente para compreender este realismo que se volta para si e que, para nós, busca constituir uma “estética da existência”, o que fundamenta a busca do autor por “um novo realismo” que parece essencial para se compreender as “estéticas de si” contemporâneas, se é que estas podem ser nomeadas assim. Porque, se este retorno do “eu” é definido por um realismo – com o que tais estéticas tem de excessivas ou oníricas – há nelas um desejo de ultrapassar sua condição com o mundo real, como se o cineasta contemporâneo desejasse se afirmar por seus afetos e sua capacidade de fantasiar e criar, porque é a partir do enfrentamento às condições que este mesmo realismo lhe impõe que lhe é possível não estar submetido a ele mesmo.

8) Recursos estéticos do cinema do eu que remetem aos afetos e à família

²¹⁷ Em *Realismo sujo e experiência autobiográfica* in *O choque do real*.

Neste último tópico de um capítulo em que partimos de Naomi Kawase para compreender as estéticas de si contemporâneas, procuraremos ressaltar alguns dos recursos estéticos utilizados por esses filmes para produzi-las, procurando compreender de que modo elas contribuem para criar alguns regimes próprios da atualidade.

Primeiramente, é preciso lembrar um aspecto que ressaltamos no início deste capítulo: a produção de imagens caseiras e familiares feitas por Naomi Kawase se dá por meio de uma relação com seus personagens que muitas vezes é estabelecida através da tecnologia, pois estamos constantemente diante de equipamentos eletrônicos, mesmo que esses equipamentos não sejam exatamente tecnologias da atualidade. É através de um recado deixado em uma secretária eletrônica, por exemplo, que tanto nós como Kawase teremos contato com seu pai em *Embracing* e em *Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (2001). No caso deste último filme inclusive, ficaremos sabendo que a cineasta só irá reencontrá-lo através de investigações por imagens e sons dele. Para além da pequena câmera digital que muitas vezes traz consigo e que, em poucos casos como em uma cena de *Embracing*, ela deixará aparecer junto dela, Kawase ressignifica relações em sua vida a partir de imagens caseiras feitas com os mais diferentes tipos de tecnologias: VHS, câmeras analógicas, 16mm, 8mm, polaroids, digitais, fotografias, gravações de áudio, enfim, imagens e sons de diferentes tipos e formatos.

Kawase muitas vezes cria as imagens que chegam até nós através do uso dessas tecnologias. Um redimensionamento que elabora diversas relações de sua vida ou até mesmo desperta relacionamentos que se constroem fundamentalmente a partir dessa tecnologia, como acontece em *Letter from a Yellow Cherry Blossom*. Uma nova relação é estabelecida a partir do seu reencontro com Nishii Kazuo. Neste caso, é curioso notar que parte do trabalho da artista também se origina de uma estrutura que possui alguns poucos diálogos com a estrutura de uma biografia, mas o que retira dessa forma é principalmente um interesse ou uma investigação pelo outro a partir dos usos dessas tecnologias. No entanto, como João Moreira Salles nos mostrou de um modo bastante frio e até mesmo tradicional em *Santiago*, alguns desses retratos contemporâneos muitas vezes se estabelecem a partir de um momento de crise para o retratado, ainda que o cineasta procure disfarçar ou reduzir a crise do sujeito, como João Salles fez em seu filme. Entre outras razões – além de um interesse pelo biografado ou em alguns casos um amor ou grande generosidade que o cineasta sente por aquele que retrata em “família” ou por afeto – a crise geralmente precisa ser enfatizada ou reduzida porque tanto o retratado como o cineasta (mas principalmente este) necessitam, de algum modo,

lidar com este momento para elaborar o que sente por este outro, ou então, o que este outro lhe ensinou ou lhe fez ver sobre a vida – um pelo outro, um através do outro. Por isso o momento da crise ou uma situação que seria naturalmente inoportuna a eles, se torna aí fundamental, o que muitas vezes dá início a uma *convivência* filmada perante um momento decisivo para eles e de enfrentamento entre o retratado e o cineasta. Este desafio foi trazido por Wim Wenders em *Nick's Movie* (Lightning over water, Alemanha Ocidental/Suécia, 1980), um encontro filmado com seu amigo e cineasta Nicholas Ray, que também se encontrava em seus últimos momentos de vida. Neste caso, poderíamos sugerir que Wenders se coloca também diante da morte de um certo cinema. Para Kawase e Wenders buscarem este outro (cineasta) que se encontra junto à morte, eles se doam por completo à condição que este sujeito se encontra, pois só assim lhes parece possível construir um cinema da finitude da vida, em seu extremo, em sua última condição, que acontece ali, diante deles e de suas câmeras. Como filmar a morte de uma pessoa querida? Eles parecem dispostos a mostrar toda a crueldade da vida, isso porque este discurso autorizado pelo outro precisa afirmar-se enquanto alguma possibilidade de vida a partir destes encontros e desta indevida e cruel biografia. Vida e morte estas que contaminam o cineasta, como este colocará em sua narrativa, como muitas vezes é dito de modo mais amplo, que o filme sobre o biografado é na verdade, um filme sobre o cineasta.

Essa vida que o cinema de Kawase traz nos coloca diante de uma relação com a imagem que ao mesmo tempo que é dotada de uma simplicidade em torno da captação de um momento da vida e do seu cotidiano, também demonstra sua complexidade a todo o momento. Isto se manifesta na obra da diretora quando percebemos que seus filmes, apesar de feitos em sua casa, junto ao seu cotidiano e à sua família, parecem extremamente consciente de suas escolhas cinematográficas e estéticas, como se diante de qualquer espontaneidade que possa ter ocorrido diante de sua câmera, Kawase tivesse uma “resposta estética” para cada um desses momentos: seus filmes caseiros nos lembrarão do poder do fora de campo, de uma subjetiva, de um som inusitado na imagem, de um som clímax ou incidental, de um fade-in, de um fade-out. Mas diante de todas as conquistas estéticas do cinema e de suas ambições práticas e teóricas – inclusive às atreladas à própria modernidade que lhe seria (ou não?), como perguntou Aumont, característica – Kawase nos lembra de uma qualidade da imagem talvez um pouco esquecida mediante a própria formulação de uma “obra cinematográfica”: a de que basta fazer uma imagem nossa, para que nos seja possível tanto constituir a partir

daí um momento que nos seja pessoal e particular, como também, caso haja interesse, formular um trabalho artístico através delas. Mas para isso é preciso encontrar essas imagens particulares entre terrenos e espaços tão familiares e comuns, e dar alguma ordem ou sentido mais delimitado a elas. Que gesto filmar? Que cotidiano captar? Apesar deste gesto e postura exigirem uma simplicidade e inocência perante a imagem, o cinema de Kawase revela a necessidade de dar a este gesto uma forma, alguma (não pouca) coragem e um esforço e consciência para torná-los cinematográficos.

Para além de realizar tal gesto e colocar-se junto a este terreno que é de experimentação junto ao seu cotidiano familiar, viemos enfatizando como Kawase demonstra que tal relação com a imagem acontece com um objetivo principal: o poder (ou não) de transformar sua vida. Então, esta transformação se dará em um espaço que não pode ser apenas seu, pois ele acontece ao redor de sua vida e neste sentido torna-se inevitável trazer aqueles que estão diante de suas imagens e cotidiano, como geralmente acontece nos filmes de família, captando presenças inevitáveis, um tipo de presença que parece característica aos personagens dos filmes de família. Kawase faz dessas imagens um meio de reorganização tanto da sua relação com elas, como de uma ressignificação das vidas daqueles que ama ou com os quais se envolve – e um índice disso é que será comum que ela trabalhe com as mesmas cenas ou personagens a partir de ângulos ou abordagens diferentes (em diferentes filmes, como também faz Jonas Mekas, que alguns teóricos vem destacando como uma importante influência para Kawase). Um belíssimo momento de *Embracing* traz esta condição relacional característica ao filme de família: Kawase incentiva e insiste que sua avó segure sua câmera e que faça uma imagem. Estamos agora diante de outra cinegrafista amadora, que por um breve instante tenta enquadrar sua neta enquanto vemos Kawase em quadro sorrindo carinhosamente da avó fazendo sua própria imagem; acena para ela sorrindo, como se dissesse “estou aqui!” ou simplesmente expressasse seu amor pela “cineasta”. Logo após a breve tentativa de filmar a neta, Kawase assume a câmera novamente e faz um close da avó, enquanto ouvimos um off desta falando sobre seu cansaço e melancolia diante da vida e de sua avançada idade, do tempo passado e do tempo que ainda lhe resta, um carinho cruel. Além de seu olhar em *close* remeter a uma felicidade e a uma beleza que se manifesta como a própria vida, ele também fortalece o clima de amor e afeto que Kawase

manifestará neste filme²¹⁸, como no momento que sua avó assume brevemente o gesto e ação da filmagem e causa uma sutil e nova condição que se estabelece sobre suas vidas.

As menções que se referem aqui ao uso do *close* nos fazem pensar sobre quantas vezes já vimos essas imagens clichês de nossos afetos: imagens comuns, quase um modo estereotipado de filmar nossos afetos. Por isso é que apesar de assegurar o lugar da particularidade ao filme familiar, alguns estudos estende-no a um filme de grandes estereótipos. Marie-Thérèse Journot comenta a utilização constante do *close* nestes filmes, a partir da busca de um recurso estético que possa dar conta desta afetividade, como vemos em vários dos filmes de Kawase, além de muitos outros filmes caseiros, a partir de uso de closes “em família” que expressariam sobretudo afetos e aproximações com esses sujeitos que, quase sem querer – ou mesmo sem querer – viram os personagens destes cineastas. Neste sentido, o *close* vem dar conta de um afeto que se sobressai e submete a possibilidade de consideração de um espaço diegético do filme aos sentimentos do cineasta, o que explica porque Journot irá negar a existência de dimensões prosaicas do cinema, como o espaço, por conta de uma ânsia de “mostrar e provar a felicidade pela expressão de felicidade e alegria dos rostos, em *close*, como se deve ser”²¹⁹. É fundamental aos cineastas familiares fotografar o objeto filmado a partir do seu afeto e partir do seu próprio ponto de vista. Assim, o *close* é pensado por Journot como uma representação simbólica do que a autora associa a uma felicidade quase inerente ao filme de família. Mas é claro que depois que as mídias invadiram as casas dos realizadores, perdendo o caráter sagrado de restituição da ideia de família, e de família feliz, e mostrando-se como artefatos prosaicos, as relações de família mostram-se mais problemáticas do que antes. Neste sentido, evidenciamos o *close* porque ele pode demonstrar tanto a felicidade como o desespero de um realizador perdido, como é o caso de um dos filmes contemporâneos que mais se tornou conhecido neste sentido:

218 Resumidamente, *Embracing* (1992) é um filme sobre a busca de Kawase pelo seu verdadeiro pai. Mas como Kawase trará em um filme que faz oito anos depois – *Sky, Wind, Fire, Water, Earth* (Kya Ka Ra Ba a, de 2001) – ela nunca irá, de fato, reencontrá-lo novamente. Como “Sky” revela, seu pai morre logo após o “reencontro” deles por telefone (exibido no final de *Embracing*). Logo no início do filme, Kawase faz uso de uma gravação de secretária eletrônica em que um homem lhe daria a notícia sobre a morte do seu pai. A cena não aposta no drama, mas sim no inesperado da notícia, ao mesmo tempo que no impacto quase sem consciência de tal notícia, além do silêncio de Kawase. Este é um exemplo de como o seu cinema surpreende por algumas captações de realidade de natureza muito pessoal, como acontece nesta cena que traz o recado de secretária eletrônica através do qual teria sido informada sobre a morte do pai. Como Kawase “estava lá”? E não parece que o mais importante aí seja perguntar se tal gravação foi da ordem de uma encenação, pois esta informação não contribuirá para o filme em si, ao mesmo tempo que tal questionamento não parece capaz de sustentar as relações ali em jogo.

219 Citamos o contexto mais amplo de abordagem de Journot: “O espaço não existe no filme de família. Não se trata de contar, mas de mostrar. De provar a felicidade pela expressão de felicidade e alegria dos rostos, em *close*, como se deve ser”. (1995:150)

em *Tarnation* (2003), Jonathan Caouette exibe a relação conflituosa que possui com sua mãe e os closes demonstram vulnerabilidades e transformações entre o que seria uma relação de amor ou de profunda rejeição. Não parece importar porque esses closes são feitos, mas sim que eles sejam feitos, porque são capazes de revelar o eu, em vez de situar o “personagem”.

Mas a cena de *Embracing* que citamos anteriormente faz pensar em mais dois pontos em torno da estética e organização do filme de família que dizem sobre como um filme de família torna-se um filme pessoal, com diálogos e referências que constroem uma manifestação autobiográfica. O primeiro desses pontos é que, ao passar a câmera para que sua avó faça suas próprias imagens, Kawase nos lembra sobre uma explosão dos limites pessoais de uma imagem familiar, que sempre foi uma característica constante em tais filmes (ir atrás daqueles que deseja filmar, possivelmente dirigindo-os e fazendo “pequenas” e divertidas entrevistas): uma câmera que poderia estar no momento seguinte na mão de outro familiar inscreve novos afetos e amplia o circuito deles, “Posso filmar?”. Esta câmera que alcança sutil ou bruscamente um familiar ou um amigo, passando inclusive para suas mãos, gera uma estética em torno desses indivíduos que é o tempo todo vista e formulada por um outro cujos afetos são intensamente demarcados nos movimentos dessas câmeras, que tomam caminhos e trajetos inusitados, estranhos – mesmo que estereotipados. Seus cineastas amadores perseguem e sustentam-se na procura de afetos e gestos que podem obter diante da própria formulação dessas imagens, através de diferentes “solicitações” que os próprios realizadores farão aos seus “personagens”. Sugerimos anteriormente que as imagens de família, comparadas as do diário e do ensaio filmados, já nascem com uma potência para se tornarem pessoais, mas essa pessoalidade vem imbuída de infinitas conexões, por vezes conflituosas. *Tarnation* tornou-se exemplar ao mostrar isso: as imagens familiares tornam-se pessoais em meio a sua constante luta diária perante afetos e conflitos que o realizador sente diante desses terrenos tão familiares. A formulação de um espaço pessoal em meio a um ambiente familiar coloca-nos ante uma imagem que, em meio ao conflito familiar e cotidiano de seus personagens, nos faz refletir sobre nossas origens e nossa família ou, mais amplamente, em nossa constituição como sujeitos, como se desejássemos investigar através das imagens até que ponto nossa árvore genealógica pode ou não falar sobre nós e dar origem as nossas imagens. Fundamentalmente, o filme de família parece falar sobre uma “estética do si” cuja formulação cinematográfica se dá a partir de uma experiência que inevitavelmente

estará diante de nós – e a partir do momento em que se liga uma câmera e se deseja transformar uma vida a partir daí, uma mudança de ordem pessoal poderá se fazer presente através dessas imagens constituídas como relacionais. Neste sentido, Kawase traz uma postura diante da imagem que necessita lidar com este teor do inevitável e da imprevisibilidade ante à imagem e à própria vida, diferentemente, por exemplo, das escolhas de um passado a ser revisitado (ainda que profundamente transformado) como no caso de Jonas Mekas – ou então dos olhares ensaísticos e performáticos estabelecidos a partir de uma poética pertencente às imagens dos mundos redescobertas por Agnès Varda.

Seen the Heaven, curta que integra a segunda parte de uma trilogia de Kawase sobre sua avó, permite desenvolvermos uma outra particularidade estética do modo como Kawase filma e o que isso pode colocar em meio a uma investigação sobre uma “estética de si”²²⁰. O curta é um registro de dez minutos de imagens caseiras que Kawase fez da sua avó, que poderia ser dividido em duas partes: a primeira a partir de um plano-sequência de 5 min, p&b, feito em câmera lenta, que traz uma espécie de imagem de arquivo pessoal da avó de Kawase sentada em uma calçada e diante da câmera, rasgando e queimando alguns papéis e jornais, enquanto o áudio traz diversos recados gravados repetidamente em uma secretária eletrônica. Apesar destes breves cinco minutos, a imagem é lenta, longa, contínua, demorada e a câmera parece atenta e disposta a captar cada gesto desta senhora que ocupa quase todo o quadro da imagem. O segundo momento do filme, feito em cores, traz imagens da avó de Kawase em gestos cotidianos em meio à natureza, provavelmente no quintal ou jardim da sua casa, imagens essas que Kawase traz tanto em movimento, quanto através de fotografias que parecem capturar cada movimento de sua personagem, através de instantes fotografados como em “polaroids” e que provocam um efeito do instante similar ao que a fotógrafa Nam Golding traz em seu trabalho, através de sua “captura de momentos” filmados.

O gesto e o modo como o cineasta da família se coloca diante dos seus amigos e familiares torna evidente a sustentação de uma câmera diante de um personagem que só poderia ser filmado por alguém que não só possui um afeto ou outro sentimento diante do objeto filmado, mas que, geralmente, deseja manifestar este afeto, mesmo que inconscientemente. É preciso então encontrar forma e ângulo para filmar este sujeito pelo qual queremos manifestar nosso apreço, ir atrás de um gesto, atrás de um olhar,

²²⁰ Ver figura 12 no anexo I.

que só um único sujeito poderia buscar. Os movimentos de câmera de Kawase fazem pensar em como filmar alguém que se ama a partir do desejo de guardar e formular tal imagem para si ou mais do que isso, através do outro formular imagens e afetos de si: um filme *amador*. O cineasta amador filma manifestando o seu sentimento junto à formulação de sua imagem, a partir de um tempo e do espaço que são necessários para que o gesto ou imagem buscados tomem forma e estejam visíveis. Lembro-me, por exemplo, de uma das poucas cenas familiares do cinema de Agnès Varda, quando a cineasta filma seu marido – o cineasta Jacques Demy – em *O Universo de Jacques Demy* (1995), e é justamente um movimento e um gesto de Demy que Varda busca ressaltar, para revelar a si mesmo, seu amor pelo marido. Quando procura simplesmente mostrar como Demy era capaz de demorar tanto tempo para vestir um casaco, a cineasta traz a partir desta imagem um gesto e um movimento que identificava em Demy e que expressam seu sentimento, carinho e saudade por ele – o seu olhar. A imagem de Demy levando horas para colocar seu casaco só poderia ser captada por Varda porque parte de um desejo de captar um gesto que ela acredita ser característico do seu marido, de sua intimidade e que era percebido em seu cotidiano.

Os recursos estéticos do filme de família estão presentes aqui como uma forma-cinema representativa das estéticas do si porque os ambientes e sujeitos filmados por este cineasta muitas vezes dão respostas que expressam um retorno a ele mesmo, como se essas estéticas apostassem em uma câmera que possui um funcionamento particular; como se esta imagem tivesse em princípio dois lados, duas direções, duas posições, a de quem ama e a de quem é amado. Se as pessoas filmadas irão sorrir ou acenar, manifestando um afeto e uma relação com aquele que espera captar seus movimentos, se vão desviar seu olhar, revelando uma certa inconveniência daquele que filma, ou se enfrentarão este cineasta com algum pavor, a imagem cotidiana familiar está aí para ressaltar como e até que ponto muitas dessas imagens podem falar, na verdade, sobre um eu que se esconde desta vez na pele de um mero coletor de imagens ou de um cineasta profissional. Em ambos os casos o que se busca é a si, um “eu” que possa se manifestar como uma estética de si mesmo.

CONCLUSÃO

Conclusão

O eu não é um outro

Neste trabalho, parti de um desejo de refletir sobre um cineasta que, ao mesmo tempo que quer dar vida a uma obra cinematográfica, também deseja falar de si e se explorar como uma imagem do eu a ser pensada, desenvolvida, trabalhada, a ser até mesmo “diegética”, como o cinema.

Algo sempre me encantou nesses filmes. Talvez porque neles o cinema parece estar, mais do que nunca, atrelado à vida, à vida de cada um de nós e a vida de cada um dos seus cineastas. Como outras artes que se propõem a fazer uma autorrepresentação do seu autor, o próprio encontro com um filme autorreferente já causa um posicionamento diferente do espectador: queremos reconhecer como o próprio autor se representa e, por outro lado, reconhecer a própria crise que origina sua obra, afinal, o próprio gesto da autorreferência é identificado em seu princípio a partir de um sujeito que busca uma elaboração estética para um questionamento pessoal. No caso do cinema, vimos como tais obras passam a ser formuladas em meio a um desejo por enfrentar a tradição da imagem do documentário buscando uma formulação experimental junto ao seu objeto. Isso faz com que a autorrepresentação no cinema já nasça junto a um questionamento direcionado às tradições desta arte, dando ao movimento um sentido já atribuído como uma suposta resistência e teor político comumente presente nessas imagens, a partir de uma ênfase na elaboração experimental delas, como enfatizou Philippe Lejeune ao defender que o filme autobiográfico nasce “a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental” (2008:233). Por isso também muitos desses

filmes chamam tanto a atenção, independente de sua qualidade, pois o gesto deste cineasta acaba ocupando a dimensão central da obra e a evidenciando a partir deste gesto.

Assim, muitas das propostas em que o cineasta decide se investigar como uma temática de desenvolvimento de sua própria narrativa, parece, ao mesmo tempo que um ato de bravura, um filme que surpreende pelo despudorado cineasta que diz “eu” e que se faz como um objeto visível a ser explorado, um cineasta mais ou menos “disposto a se exhibir”. A palavra narcisismo logo foi pinçada pela vídeo-arte para classificar estes artistas que irão se explorar enquanto imagem de sua própria arte. No entanto, algo diferente parece acontecer no cinema, quando este eu se depara com uma arte cujas bases estão junto a uma narrativa, um potencial ilusionista e uma complexa relação com o real, ainda que para negá-los ou problematizá-los. Fazer um filme sobre o “eu” será um gesto que se basta como narcísico? Mesmo que o cineasta deseje, justamente, problematizar tais instâncias, muitos desses filmes parecem nos colocar em um contato profundo com os nossos próprios “eus”, além de estimularem uma relação com nossas subjetividades, corpos e com a nossa própria história.

Algumas palavras e imagens insistem em minhas memórias. Penso, por exemplo, no título do filme do argentino Andrés Di Tella, de *La television y yo* (2003). Penso no relato de Margreth Olin sobre uma espectadora brasileira encantada com seu filme, *Meu corpo* (2002): “já vi tanto seu filme que sinto como se te conhecesse”²²¹. Penso também no relato de Philippe Lejeune junto a uma exibição de um filme autobiográfico, quando o autor aponta para o estranhamento que é poder se deparar ainda na sala de cinema, depois que as luzes se acendem ao fim da exibição de um desses filmes, com o personagem que estava ali na tela, se fabulando, construindo a sua própria imagem²²². Este parece ser o único personagem capaz de estar na vida e no filme ao mesmo tempo, por mais que de modos diferentes em cada um desses dois espaços. Essas são algumas imagens que não me esqueço e que sempre me voltam à minha mente ao escrever sobre essas estéticas de si.

Neste sentido, uma primeira característica que identifico neste cineasta é um, certo desejo por “voltar-se a si mesmo”. Ou se não “desejo”, ao menos uma ampla

²²¹ Margreth Olin esteve no Brasil em junho de 2010, para o Festival Femina. Durante uma entrevista que fiz com a cineasta, Olin relatou de forma comovida este comentário de uma espectadora presente na exibição do filme. A diretora esteve no Femina para lançar seu primeiro longa, *O anjo*, (Angelen) mas teve outros filmes exibidos ao longo do Festival.

²²² Lejeune faz este comentário no texto *Cinema e Autobiografia: problemas de vocabulário*.

disponibilidade para isso. Não dirigir algo que está no mundo, não voltar-se para o outro antes de voltar-se a si mesmo, mas reconhecer a si diante das imagens. Gesto estranho este, ainda hoje: virar a câmera para si e fazer um filme a partir daí. Corajoso, ao mesmo tempo que bizarro; admirável, prática que muitas vezes emociona, e ao mesmo tempo possível de ser desprezível. Como compreender então uma prática que se dá nesses dois lados tão ambíguos por seu próprio gesto? Como este gesto ou cineasta pode ser julgado simplesmente como um “bom filme” ou outro sem muitas qualidades, se este filme parte, em princípio, do próprio sujeito, cineasta que se propõe a se investigar como um personagem em busca de um caminho em que possa também descobrir suas subjetividades? As qualidades, claro, não estão no cineasta, mas partem dele. As escolhas são dele, assim como muitas vezes a própria temática.

Uma busca sempre destacada neste trabalho foi a de refletir sobre como o cineasta pensaria a si mesmo como uma imagem. E quando refiro-me a essa questão, é no sentido mais comum e simples que ela poderia ser colocada. Ou seja: quando o cineasta deseja fazer um filme a partir de si, como se pensar *enquanto* imagem? Como planejar um cinema em que o próprio objeto está o tempo todo ao lado e junto ao realizador, pois, se este objeto não é o próprio cineasta como ele é na vida (o personagem não é o indivíduo ou o homem), por outro lado ele é uma face presente deste cineasta que foi “atualizada”²²³. Assim, refletir sobre como é este “pensar-se a si mesmo” como uma imagem que será cinematográfica e minimamente narrativa era algo que me fascinava. Esses filmes de algum modo me diziam que era preciso ser capaz de pensar a si como imagem, como também ter a possibilidade de fazer a sua própria a partir daí. Em um segundo momento, ser capaz de exibí-la e lançá-la ao mundo. Mesmo com toda a mídia do eu e com os inúmeros indivíduos ávidos por exibirem suas intimidades em rede nacional ou global como vemos nos atuais *reality shows*, tais filmes, trabalhados e vistos enquanto tais, me pareciam trazer uma proposta diferente e especial para o cinema, como mais amplamente para as estéticas do si (para não comentar o significado desses filmes para os seus próprios cineastas). Por isso, me intrigava que alguns filmes trouxessem este sujeito-personagem-cineasta em um meio de expressão que não seria nem o mundo “sempre secreto” da literatura (já que a leitura ainda é uma prática na qual o indivíduo se isola do mundo para desfrutá-la), nem o

²²³ No sentido bergsoniano da expressão, como ressaltamos em diferentes momentos deste trabalho.

espaço sem fronteiras das imagens virtuais e da internet, onde este “eu” parece estar em cada hipertexto e por todos os lados.

Assim, o cinema parece radicalizar a prática autorreferente: tanto a do autorretrato, que apresenta uma imagem “nunca vista antes” de um “eu” que se faz fruto de sua própria inspiração e criação para pintar uma imagem; como a da literatura, que é a outra arte clássica das manifestações autobiográficas, capaz de dar forma ao próprio pensamento do cineasta, como nos revelou Alexandre Astruc ao fazer da câmera uma alusão a uma caneta. É interessante perceber como as outras grandes artes não estruturam tanto uma obra “autorreferente” ou “autobiográfica” como poderá *sustentar* o cinema. A música e o teatro, por exemplo, não conseguem exibir e reconstruir tão *evidentemente* este artista como um terreno a ser explorado em sua linguagem. No caso da música, comumente o “eu” se transforma em uma referência que possuirá seu limite e fronteira no campo temático; e no caso do teatro, “uma peça sobre si mesmo” resultaria em uma performance por um lado, e por outro, uma peça baseada “em fatos reais”, onde mesmo que se junte essas duas potências, ainda assim o sentido do *ser* autorreferente não parece capaz de ser sustentado no tempo, pelo menos não da forma contínua ao mesmo tempo que fugidia como se dá no cinema, pois aí, finalmente, o “eu” poderá se manifestar enquanto fluxo. Assim, este artista de cinema falará “eu” de um modo revolucionário por seu poder de expor as imagens em movimento de um real que também é pessoal e assim assumir uma consciência de uma reflexão sobre a sua imagem e papel no mundo. Depois que os cineastas começaram a apresentar suas obras autobiográficas, vimo-nos diante da expressão de um “eu” que remete a uma nova realidade, a um novo realismo, que irá revelar um “eu” que agora pode nos colocar em contato com um sujeito que pode ser experimentado para além de sua forma-fragmento: para além do livro em nossas próprias mãos (um fragmento que somos capazes inclusive de segurar com as mãos, o que já evidencia em muito que este “eu” é fragmentado); para além de um “eu” que pode ser pintado, fantasiado, feito de cores, tinta, e papel – e comumente produzido através de um detalhe evidenciado por seu criador – em uma tela em que a sua imagem estará concretizada – diferentemente do que acontecerá no cinema.

Fazemos aqui essa breve viagem ao “eu” – ao “eu” das outras manifestações artísticas – para voltar ao “eu” filmado e tentar apontar alguma possível conclusão sobre como se deu nosso olhar para essas imagens que trazem um sujeito cujo fundamento do seu eu parte de uma relação a ser definida entre o potencial ilusionista do cinema e um

real fugidio que lhe é característico. Entre os infinitos enigmas que o filme autorreferente apresenta, o cinema faz uma “nova volta” ao eu ao criar em cima do seu próprio autor, a partir dele e de sua imagem em movimento. Mas agora criar com a própria imagem do criador, “própria” aqui no sentido que André Bazin deu à imagem fotográfica e a sua ontologia a partir de uma reflexão sobre as potências da linguagem cinematográfica, que Bazin acreditava alcançar uma realidade maior que a que temos diante do próprio mundo por conta das potências de uma imagem “em sua objetividade”. Mas se Bazin pode ser taxado como ingênuo e, claro, um apaixonado teórico, o sujeito-cineasta talvez seja o maior índice possível de uma ontologia da imagem, pois esta daria a ver tanto aquela imagem que é a que mais se transforma no mundo, como, ao mesmo tempo, aquela que pode permanecer quase intacta: o ser sujeito, o eu em sua referencialidade. Apesar de ansiarmos por mudanças e por “nos transformarmos” – no mundo, na vida, nas imagens – as imagens autorreferentes vêm como uma lança em meio a esses nossos anseios. Elas nos balizam a compreendermos, até determinado ponto, onde conseguimos nos transformar e onde seguimos sendo “nós mesmos”.

É entre tais movimentos que identificamos entre esboços e fragmentos que não apenas o cinema traz uma verdadeira radicalização às narrativas autorreferentes, mas que também a narrativa autorreferente traz uma grande radicalização ao próprio cinema. Parece que ao conseguir realizar uma obra a partir de si, o cineasta provoca um efeito que em alguns momentos pode chegar a ser insuportável para o espectador (para não dizer ao próprio cineasta); seja por causa de um afeto e emoção muito pessoais presentes nessas imagens, seja por causa de um trauma a que ele nos expõe ou uma impaciência que nós espectadores podemos ter diante de sua causa. Pois, se antes do cinema e sua imagem ontológica não poderíamos ver este sujeito em seu referente indicial, ele, agora, tornará isso possível: o artista precisará mais do que criar a sua própria imagem; precisará suportá-la, dimensioná-la, narrá-la, e aceitar-se ver e pensar-se como uma imagem que faz parte da obra, como diegese a ser desenvolvida e transmutada na própria imagem. O sujeito precisará fazer de si mesmo a narrativa e aceitar-se como o presente de uma imagem.

É claro que pela própria condição moderna do cinema, seria superficial afirmar que ele apresenta um desejo de trabalhar com a noção de um sujeito ou uma identidade clássica (ou poderíamos dizer aqui “personagem”, como expressões que no terreno da

autobiografia podem sugerir sentidos quase sinônimos)²²⁴. Não há constituição de uma identidade clássica no cinema (nem como uma autobiografia, nem como personalidade), mesmo no cinema dito “clássico”. O real do cinema impõe o sujeito em estado bruto e a questão será o que fazer com isso. Deixar assim ou reconstituir como alguém, como imagem. Da estratégia autobiográfica clássica, surgida na literatura, para o cinema, se dá uma cisão. O cinema, em tese, sempre traz para o presente. Seu verbo essencial se dá no presente. Organizar as imagens como narrativas é um primeiro passo para preencher a cisão e fazer a sutura com a realidade. Foi isso que André Bazin de algum modo compreendeu ao se deparar com a ontologia da imagem que tanto lhe surpreendeu: esta ontologia é também a potência da imagem cinematográfica de dar a ver um presente. Presente este que pode ser pensando enquanto narrativa cronológica de um acontecimento ou evento, mas que também pode se deparar unicamente com um sujeito, o sujeito que faz parte da realidade, e em seu extremo, da realidade daquele que formula a própria imagem, como acontecerá no caso do filme autorreferente.

Mas o teórico que virá efetivamente explorar o cinema como uma arte do presente será Serge Daney que, como Bazin, baseará seu pensamento como uma forma de acreditar nas potências de uma imagem, de dar o poder a elas para que um dia possam espelhar o dilema de um personagem que será o próprio cineasta, nos fazendo pensar, de algum modo, o quão ontológica pode ser essa imagem. Não é por menos que quando Daney decide organizar suas críticas de cinema em *A rampa*, ele as vê a partir do papel que o cineasta ocupa no filme. Na verdade, não exatamente o seu papel, mas precisamente o seu corpo: um corpo que passa do ícone onipresente (ou seja, da noção de ponto de vista); para um cineasta que se manifestará com um olhar singularizado que o autor classificará como “um olho a mais” (para falar do cinema militante) e depois como um “corpo a mais” – porque irá propor um cinema participativo junto ao seu espectador, falando de uma moral e engajamento que possa construir junto a ele, como se o cineasta e o espectador lutassem ali por uma mesma causa. Depois, o corpo do cineasta vira enigma: tanto um enigma em si mesmo, como um enigma que irá se propor como linguagem a ser redescoberta²²⁵. Esta referência a Daney está aqui presente

²²⁴ E não poderíamos deixar de lembrar que algumas comparações entre a interpretação da Imagem-Movimento e a Imagem-Tempo se dão justamente nesta aparente diferença entre as duas imagens.

²²⁵ Daney observa como corpo passa a ser trabalhado nos filmes politicamente e como esta palavra passou a estar presente nas críticas: “o corpo aqui é sempre enigma. Quanto àquilo que pode e ao que contém” (2007:134). Já sobre o período “corpos-linguagens”, Daney assume que tal manifestação é próxima demais para ser situada em um contexto. Daney diz: “O corpo humano, dizia eu, é um enigma? Certo. Mas é também sonoro. Sobretudo no cinema. Ele fala interminavelmente e as vezes até mesmo com a voz

para que os limites possam ser trabalhados, já que estamos afirmando como as narrativas autorreferentes colocam uma revolução ao próprio cinema, o que se reflete em uma necessidade de se compreender como isso se manifesta no pensamento de dois teóricos que buscaram se deparar com a singularidade que o cinema passa a apresentar principalmente quando busca se destituir de seu potencial ilusionista como forma única de criar ficções cinematográficas.

Assim, o próprio corpo do cineasta virará um enigma a ser explorado e, assim, o presente do cinema será também o presente do cineasta. Daney olhará para o cinema como uma arte do presente através da própria figura do cineasta, inclusive quando, após comentar todos esses estágios de uma função histórica do “corpo a mais de um cineasta”, o teórico finalize seu livro inesperadamente junto ao ator, “um reprimido”. A “rampa” será então a distância entre a obra e o espectador, entre os corpos linguagens e nós, entre os próprios sujeitos e os filmes nos quais eles habitam. Ou seja: a rampa será a distância entre as obras e os sujeitos, estejam eles onde estiverem, no mundo, ou no filme. No filme autorreferente, este filme que nasce tanto dos afetos como dos traumas do cineasta, parece que o realizador deseja de algum modo diminuir esta rampa – ou complexificá-la – optando por colocar em jogo o seu próprio destino, e não o de um outro personagem. Tal rampa parece estar tão evidente nesses filmes, que parece o próprio jogo do qual eles são feitos. Diminuir a rampa é também aumentar o risco, o risco do cinema, arte presente e impura, composta por jogos que são ali criados, os jogos do seu próprio autor.

Como vimos, um modo fundamental para colocar-se em risco diante de uma imagem será fazer-se de si mesmo personagem, o que significa também fazer do cinema um gesto de risco para a própria formulação da imagem e não seria exagero dizer, em alguns casos, para a própria vida (vide Kawase e Jonathan Cauoette, por exemplo). Assim, o filme autorreferente coloca a dúvida sobre para onde encaminhar esta responsabilidade de um discurso e de um ato de criação. Um cineasta vira ator e quer se colocar em risco, e por mais que venha falar de seus traumas, não desejará ser taxado por eles, ainda que a potência deste trauma vire uma marca recorrente a tais filmes. Mas não mais o ator será condenado ou terá o seu destino escolhido por outrem. No cinema autorreferente, o destino da imagem parece já não pertencer a mais ninguém. Por outro lado, uma cineasta como Naomi Kawase revela que é possível não recorrer

de outrem (...) é a história de uma palavra-a-palavra que se torna rapidamente corpo-a-corpo (e vice-versa)” (2007:187).

necessariamente ao trauma como justificativa desta obra, por mais que ele esteja presente em seus filmes.

No texto *O cinema como abertura para o mundo*, Andréa França, Consuelo Lins e Henri Gevaïseau desenvolvem as ideias de Daney junto às de Bazin a partir de dois pontos de partida – o cinema como arte impura e o cinema como arte do presente²²⁶. Diante desta dualidade, o cinema autorreferente deixará ver tanto o cineasta em sua atualidade, que é “exatamente” ou mais superficialmente uma imagem dele mesmo – o seu reflexo ou retrato que o cinema possibilita que seja trabalhado em movimento –, como esta arte impura, aponta, inevitavelmente, para o que há de encenação e mesmo momentâneo” na própria imagem do “eu”. E no momento em que este cineasta se revelará impuro e presente, será um dos momentos que ele parecerá mais real: se fará presente em sua própria imagem e não em um “degrau” desta, como de certo modo traziam as outras artes. O cinema, assim, faz com que a estética de si torne-se possível enquanto sua própria possibilidade de igualar a arte à vida, pois o “eu”, finalmente, pode ganhar o fluxo e movimento, que é justamente o que define uma vida, o que talvez explica uma das razões para que esses filmes sejam recebidos tão fortemente por muitos dos seus espectadores. Além dessas semelhanças entre Bazin e Daney, os autores também ressaltarão uma diferença entre os seus olhares, a partir de um questionamento que ambos perseguiram em suas reflexões, pergunta que também é fundamental aos cineastas que estudamos aqui: o de responder, afinal, “o que é o cinema?”²²⁷. Pois pensar o que é o cinema aponta para o início do caminho para pensar como fazer de si o instrumento e a ferramenta fundamental para dar forma a um filme.

No entanto, uma diferença decisiva ao modo como os autores franceses se relacionarão com o próprio cinema também indicará uma transformação em curso no próprio cinema autorreferente: enquanto Bazin elegerá referentes estéticos para buscar o cinema como uma arte impura e do presente onde o testemunho do real se manifeste – a partir do uso da profundidade de campo e do plano sequência – Daney não elegerá meios estéticos para que este testemunho do cineasta se faça presente na imagem. A diferença do olhar de Bazin e Daney não deixa de apontar para uma transformação em jogo no modo como a própria imagem autorreferente se transformou desde a década de 1960 para cá – período inicial de seu surgimento como um papel a ser discutido ou encenado, como vimos aqui a partir de Mekas e Varda –, para os dias de hoje, em que

²²⁶ Entre outras caracterizações.

²²⁷ Ponto que é desenvolvido por França, Lins e Gervaiseau no texto citado.

depois do sujeito ter tomado as rédeas de todas as imagens – ou então de ser tomado por elas, já que este regime de imagens será sobretudo de natureza retroalimentar, que “condiciona e é condicionado pela técnica, de modo a encaminhar a transformação do mundo no sentido de um vasto estúdio cinematográfico” (FRANÇA & et al, 1999) – ele buscará um modo de existência para além delas. Assim, parece que já não falamos de uma dimensão do papel do cineasta como espaço interno a ser a encenado no filme, mas sim como uma presença em que o cineasta se manifesta para além da imagem, sendo presente como forma quase fantasmática e existencialmente presente, como se desejasse superar os limites das imagens, como vemos no cinema de Kawase: como uma cineasta pode ser tão “pouco visível” ao mesmo tempo que tão evidente em seus filmes? Talvez porque Kawase apareça mesmo como uma imagem, uma imagem interior à própria, para além de si mesma, para além da “realidade” e que necessita ser trabalhada enquanto tal, enquanto *prática*.



Desta passagem do “eu” como um “caminho definido” ou estrangeiro para um caminho sem fronteiras e dimensões espaciais – mas que se dá como uma sensação de presença junto à imagem – fomos traçando nossos caminhos. Meio que sem destino, fomos nos entregando à diferentes cineastas que queriam falar sobre algo no mundo a partir de si; fomos acreditando neles, quase todos eles, mas não todos, mais em uns do que em outros. Aliás, no texto sobre Daney os autores lembram que o que os uniu de volta à Bazin foi justamente o “crer” na imagem. Falando do cinema autorreferente, nos perguntamos quais são as fronteiras e diálogos entre “o crer na imagem”, o “pacto autobiográfico” e as estéticas de si. Portanto, nós também decidimos ou consideramos necessário acreditar nessas imagens, e além disso, nos próprios cineastas, ainda que em alguns deles (como Varda) possam vir nos lembrar que devemos desconfiar do “eu” por eles apresentado. Assim fomos, acreditando em suas motivações para virar a câmera para si mesmos. De certa maneira, não podemos negar que os cineastas escolhidos para nos acompanhar – tanto Mekas, Varda e Kawase, como outros – não deixam de ser uma eleição daqueles que cineastas em quem “acreditamos mais”, que mais nos cativaram com sua causa e estética pessoal. A intenção (enquanto motivação), mas não só, também o gesto (o “eu” enquanto linguagem). Daí primeiro vieram os cineastas e depois sim,

suas formas, seus regimes de criação de imagens, suas indagações e tentativas de respostas à formulação de um cinema pessoal.

Mas ao menos para os três principais cineastas estudados aqui, a forma precisava acontecer de modo que o cineasta pudesse fazer do próprio cinema uma maneira de cuidar de si. A forma está a favor do seu lugar no mundo, do seu lugar na imagem, como uma resultante que fará, até alguma medida, que este cineasta se formule enquanto imagem para que, inclusive, possa estar para além dela. Diante de uma tentativa de dar alguma forma possível a mais de uma autorreferencialidade – ou melhor, de construir uma reflexão sobre a referencialidade que possa falar em nome de mais de um cineasta –, este “cuidar de si” parece um terreno possível a reunir essas obras. Elas parecem partir aqui daquilo que Mekas expõe em um dos seus últimos filmes: mais do que ir em busca de uma forma, ou até mesmo de um retorno ao próprio cineasta, seu gesto talvez se resuma no movimento de um desejo por cuidar de si, de encontrar belezas no mundo, “glimpses of beauty”, que possa construir e tornar suas vidas outras por causa da presença do cinema nelas.

Mais do que encenar suas presenças, os novos cineastas do eu se colocam em jogo em suas próprias narrativas do si. Colocar-se em jogo aqui é assumir o efeito do filme na própria vida, na própria subjetividade; e assumir isto de modo que seja visível, e que isso tome corpo como imagem. A pergunta parece ser, então, como analisar, justamente, uma obra que é fruto de um cineasta que se coloca em jogo ou em risco em relação a sua imagem e de certo modo em relação a sua própria vida. E ainda que ele queira burlar este risco, como o faz Varda algumas vezes, este cineasta não parece mais desejar dizer que o “eu é um outro”, mas sim revelar o “eu” como si mesmo.

Por mais que esses cineastas encontrem, cada um deles a sua fórmula, a sua estratégia de expressar o seu olhar pessoal para cada uma de suas realidades, seu cinema pessoal será o fruto de um pulo no abismo que dão diante de si mesmos e que lhes parece fundamental ao seu cinema: lidar com o desconhecido e colocar-se em questão diante de uma imagem, colocar-se em xeque; ignorar a história e a teoria do cinema sem, no entanto, desconhecê-las. Margreth Olin diz no início de *Meu corpo*: “abra seus olhos, porque você está no cinema. Você está aqui para acordar”. Depois disso, contará sua história a partir de cada parte do seu corpo. Olin parece buscar construir um ambiente no qual possamos abrir nossos sentidos e, paralelamente, recebermos tanto a sua própria história, como despertar o desejo de que nós nos voltemos à nossa própria. Sentimos que temos um corpo que fala sobre quem somos e que este corpo também

pode ser explorado como uma imagem e uma narrativa. Assim, sua intenção não se estrutura simplesmente em um exibicionismo, como se o seu corpo nu a expusesse, mas antes, olhamos seu corpo para que possamos percebê-la de fato e reconhecer o que há de comum entre ela e nós, os espectadores. Será necessário compreender esses personagens enquanto sujeitos como nós somos em nossas vidas, dentro de nossas casas, em frente a um espelho ou, como lembrou Godard em *JLG por JLG*, diante de uma folha em branco (“o verdadeiro espelho do homem”). Estar diante de um espelho – ou diante de uma câmera – e fixar a imagem. Olhar para ela e poder explorá-la, como todos os cineastas aqui fazem, ainda que, como Varda, se cubram de mil máscaras para isso. Mas o importante será se descobrir; se revelar; se descobrir e se revelar, por si e pelo mundo; pelo outro e por si mesmo. E por fim, encontrar meios de fazer isso através das imagens.

Organizar a narrativa como uma distinção entre presente e passado, criar a dinâmica necessária para instaurar a vida como uma biografia. Há dois modos principais para isso: a memória e a história. É comum as duas terem sempre a instauração de um lugar de fala, disfarçado do “eu-objeto” dessa narrativa. Essa fala é quase sempre verbal, isto é, nos termos do cinema, uma matéria sonora, quase sempre uma voz off, ou seja, um narrador onisciente, que em vez de falar “eu”, fala “de” e organiza a narrativa em torno de duas representações de um mesmo sujeito, um “eu” e um “outro”. Esse “eu” efetivamente se torna um “outro”. O eu é um outro. Essa estratégia dissimulatória pode ser encarada como intrínseca: a crença que só se pode falar de algo a partir de uma “distância”. Formular um objeto, qualquer objeto, um “eu”, requer a possibilidade de análise e da síntese dos acontecimentos, variando quase sempre o que se valora (grandes ações e cotidiano, etc). Isso implica na definição de uma origem com uma determinação do que ‘é’.

Mas como sugere Agamben a partir de Foucault, um autor, um sujeito que se propõe a falar de si mesmo dentro dessas premissas, não existe, está “morto”, pois tem que se anular ou se esconder por trás de um pacto cuja natureza é altamente problemática. Um eu não deve se definir por um outro, outro mesmo, outro ser. A cisão entre os cidadãos de bem os que estão dentro da regra (da lei) e os que se colocaram à margem, não é um simples jogo ético, social e existencial. Foucault formulou uma ideia de uma ontologia da existência justamente pesquisando biografias de criminosos, ou mais do que isso, relatos autobiográficos daqueles que não tinham direito a uma existência, quer sob a forma de uma cidadania, que sob a forma de identidade. A proposição clássica “penso, logo existo”, parece sobrevir aquela que se caracteriza

como “existir, logo sou”. A tarefa fundamental para esse existir é a constituição de uma escrita de si nos termos daqueles que detém a lei, a biografia ou autobiográficas clássicas, onde justamente esse “eu” é um “outro” (ideal a se combater, não necessariamente a formular). Essa ideologia permite a construção de um sujeito ideal, não por acaso, modelo de conduta e convivência no meio social, como esperam e propõem as classes dominantes.

A nova escrita de si é justamente aquela que rompe política e conceitualmente com esse enquadramento, aquela que joga a existência para o presente, para o imediato, para o indefinido. Aquela que rompe com pré-determinações, quaisquer que sejam. O “eu” não é um “outro”: é ele mesmo. Atinge sua condição ontológica natural, sem se submeter a quem quer que seja, mesmo que de algum modo esses filmes também estejam falando de uma coletividade ou sociedade. Deixando-se acontecer no mundo como uma proposição em aberto. Deve-se chamar atenção ao risco que os discursos “menores” assumem diante do status quo, ao justamente abrirem mão de seu potencial identitário revolucionário, ao não frisarem a cisão em relação ao outro e se submeterem a uma lógica acampada justamente para esse outro.

Nesse sentido, seguindo a esteira de Foucault, Jacques Rancière talvez tenha feito o estudo decisivo nesse sentido ao descobrir e isolar o gosto fundamental do filósofo e professor Joseph Jacotot (*O mestre ignorante*, 2002). A descoberta da cisão e consequente crítica política de estar no mundo se dá justamente no negar a condição “natural” de trabalhador. Ao parar de trabalhar, levantar-se e contemplar o mundo para além da janela, consciente dessa relação, ele formulou-se como sujeito, como um “eu”, sem ficar preso a sua identidade pública de “trabalhador”. E Jacotot foi ensinar sobre “o que não sabia”, como técnica, como metodologia de um novo ensino e modo de criação. Aos trabalhadores cumpriria trabalhar e não fazer filosofia, prerrogativa da classe dominante. Era preciso, então, olhar pela primeira vez para um texto, olhar pela primeira vez para uma imagem e exercitar o que Michel Foucault exaltou como uma “função”, e que deslocamos aqui para esta função autor, este ser um autor diante da imagem, justamente, como uma “prática” de si. Se estivesse vivo, Foucault provavelmente veria na reformulação desses novos discursos do “eu”, via Youtube e similares, este gesto político de uma cisão. O campo midiático deixou de pertencer apenas às classes dominantes e deixou de reger a natureza dos sujeitos. A uns poucos “eus” sancionados sobreveio a revolução dos “eus” dispersos e irreduzíveis a este ou aquele padrão. A escrita de si é formulada aos milhões e sem controle, voltando-se

prioritariamente para cada um desses “eus” como o gesto fundamental de constituição identitária no mundo. Por isso que uma crítica de ordem estética à essa produção é de natureza conservadora e contrarrevolucionária. É justamente o rompimento de padrões de criação importa aqui, ecoando as teses benjaminianas.

O advento da reprodutibilidade e não por acaso do cinema na vanguarda do processo pôs em xeque os antigos centros de poder, suas estruturas de emanção e seus valores. A aura definitivamente se foi e com ela a regra, ou, em termos foucaultianos, a lei. Benjamin previu tudo isso, sobretudo no famoso *O narrador*. Trazer o distante ao aqui e agora não só dava poder ao “escritor” como também moldava a relação com seus leitores. A mediação era aurática. A invenção trazida pelo mundo moderno (e contemporâneo) propicia justamente essa experiência direta e mais do que isso a ocupação da posição do escritor (hoje representados pelos cineastas do Youtube). Chegamos ao tempo em que efetivamente cada um pode formular sua própria escrita de si, não pela língua (ainda como uma barreira de toda ordem), mas pela imagem em movimento. Neste momento, devemos ter em mente a proposição nada casual daqueles artistas cinematográficos que resolveram se juntar ao processo, tentando ao mesmo tempo beneficiar-se dele e pensá-lo nos termos da arte. Não é por acaso, que, esteticamente, sobretudo Mekas e Kawase se voltam para uma construção “naïf”, seja a do diário (não da autobiografia acabada, única e de fim de vida), seja a do filme de família (o presente enquanto tal, sem nada além). A precariedade do registro vira uma virtude e um ato de no mínimo solidariedade política para com a multidão anônima.

Algo no mínimo curioso é que, como enfatizamos no capítulo sobre Kawase, muitos desses candidatos a cineastas estão por aí, fazendo filmes sobre suas famílias, suas vidas, suas imagens. Resta serem descobertos, pouco a pouco. Eles exploram seus universos particulares com imagens, muitos sem necessariamente optar por elaborar uma obra de arte (imagens caseiras no sentido clássico do termo); outros nos mostram que, sim, elas podem se tornar obras cinematográficas, a partir do momento que olhemos para elas enquanto tais e enquanto algo acontece na tela no sentido pleno e verdadeiro (e a obra do cearense Salomão Santana parece partir deste objetivo). Além deles, há um terceiro grupo que deseja criar uma obra que desafie as imagens tradicionais do documentário, que não poderão ser mais tão tradicionais assim porque falarão em nome de um sujeito, de um indivíduo, de um cineasta e não do ponto de vista do mundo ou de um olhar que busca construir o científico e o conhecimento junto ao documentário. Jacolot e Rancière nos mostraram que o gesto do conhecimento não está

mais tanto em seu caráter narrativo, explicativo, científico, informacional. Antes, a igualdade não como ponto de chegada, mas como ponto de partida: ser simplesmente um sujeito, um homem, como qualquer outro a mais, como cada um de nós. Como o corpo, como a palavra. Esperam assim falar do homem e das imagens a partir de si mesmos e de suas subjetividades; e, ao mesmo tempo, como esta se liga a um mundo bem maior do que ele, cineasta, mundo este que está para além de seu controle, pois este homem colocado em evidência não será um super-homem cineasta, mas uma espécie de “artesão pós-moderno” do eu.

Falamos de cineastas que parecem desejar colecionar momentos pelos quais sua vida pode se transformar através das imagens. Eles estão espalhados por aí e muitos de nós conhecemos alguns deles, talvez apenas não tenhamos prestado atenção nisso. Posso pensar, por exemplo, nos filmes caseiros de Marcelo Ikeda, no filme que Luisa Marques fez para se reencontrar o seu pai (*Manassés*, 2009); e nas vídeo-cartas que um grupo de cearenses tem trazido como um movimento expressivo em torno de um exílio para contactar seus amores e amigos. É como se todos esses cineastas dissessem, em seu próprio nome, uma frase da qual Karim Ainouz fez título de um dos seus mais recentes filmes – *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009). Ainouz deu à sua câmera a possibilidade que ela mesma se tornasse um sujeito, um personagem que diz “eu”, um homem sem uma imagem, um “eu”, ainda que não consideremos aqui um filme essencialmente autobiográfico. Mas qual seria? Os diálogos devem ser testados e experimentados porque, como lembrou Lejeune quando as narrativas do si começaram a se manifestar com mais recorrência no cinema, uma parte significativa desses filmes diz que, depois que o cinema foi mudo, depois falado, ele parece buscar formas e modos de dizer “eu”. Lejeune parece certo de tal revolução na linguagem cinematográfica e apesar dela ainda ser um tanto imprecisa, estamos diante de uma afirmação que nos abre um leque das formas possíveis de se elaborar um cinema pessoal. Como para pensar que forma terá o desafio de *ser* como uma imagem.

ANEXO I
Algumas imagens de referência

IMAGENS DE REFERÊNCIA

EU SOU UMA IMAGEM – Práticas autorreferentes no cinema: as estéticas de si

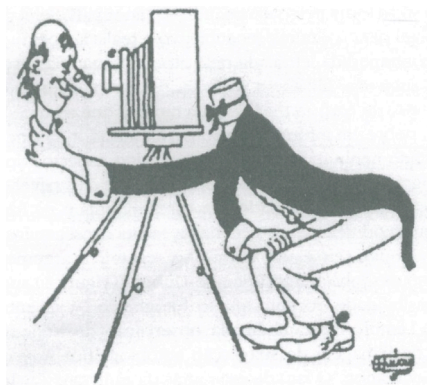


Figura 1: imagem selecionada por Philippe Lejeune para acompanhar o texto *Cinema e Autobiografia: problemas de vocabulário* (1987). Lejeune retira a imagem de *Les Photographes* [Os fotógrafos], de Dubot. Fonte: *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet* (UFMG, 2008)

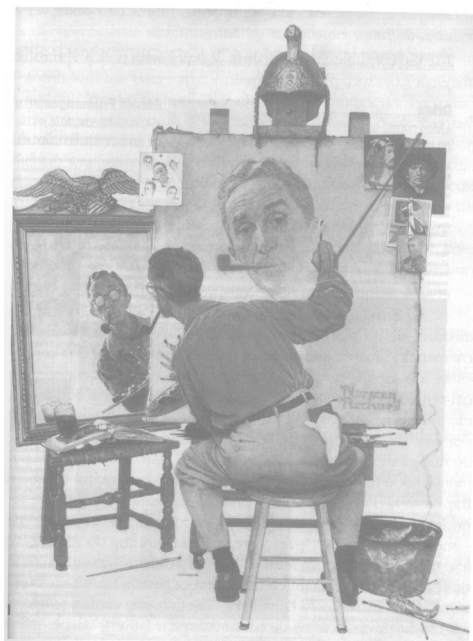


Figura 2: imagem selecionada por Philippe Lejeune para acompanhar o texto *Olhar um autorretrato* (1986). Pintura de Norman Rockwell, intitulada *Triplo autorretrato*. Lejeune diz que “esse quadro, quando visto pela primeira vez, parece ser, tanto quanto um autorretrato, uma espécie de exercício pedagógico e humorístico sobre o tema” (2008: 241).

Fonte: *O pacto autobiográfico – De Rousseau à Internet* (UFMG, 2008)

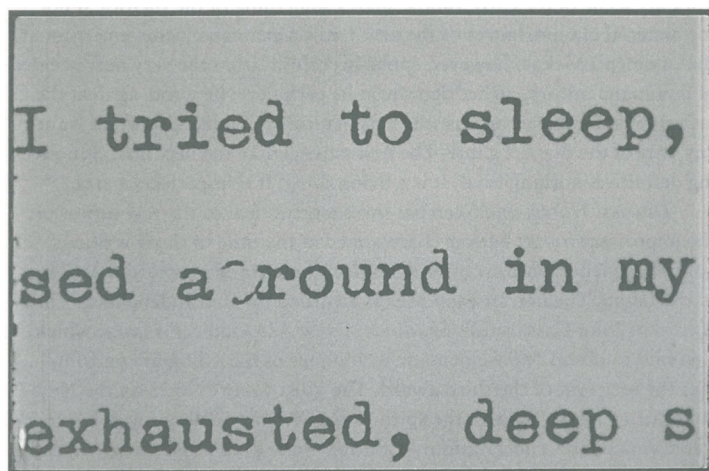


Figura 3: O filme-diário de Jonas Mekas.

Fonte: *The subject of the documentary* (Michael Renov, 2004).



Figura 4: o reencontro de Mekas com as imagens de suas memórias. Mekas reencontra com imigrantes lituanas em imagens do seu passado. Fonte: *The subject of the documentary* (Michael Renov, 2004).



Figura 5: Mekas mostra suas imagens-lembranças: “He remembered another day... I have seen these waters before.” Fonte: *The subject of the documentary* (Michael Renov, 2004).



Figura 6: Agnès Varda recorre à caricatura para divulgar o seu filme mais autorreferente, *As praias de Agnès* (2009).



Figura 7: O autorretrato que Varda identifica em *Varda par Agnès* como o seu autorretrato essencial.
Fonte: *Varda par Agnès* (Cahiers du Cinéma, 1994).



Figura 8: Primeira aparição de Varda em *Os Catadores e eu* (ao lado do quadro que traz a catadora original de Milet). Fonte: *Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar*, 2006.

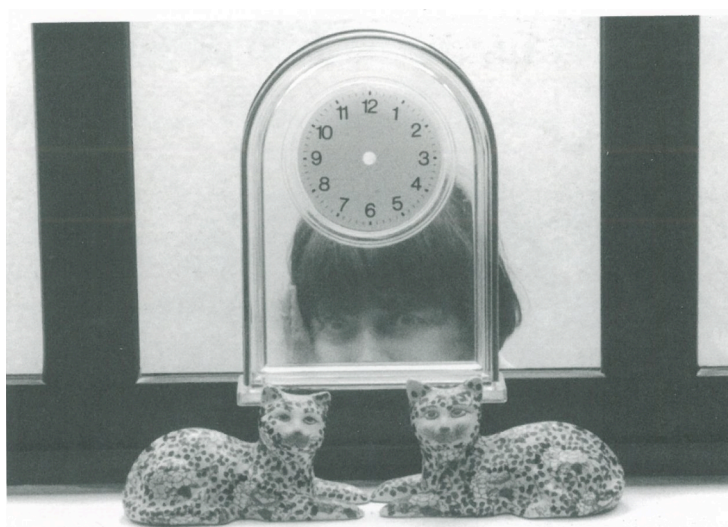


Figura 9: Varda e ícones do seu cinema: os gatos e o tempo em *Os catadores e eu*. Fonte: *Agnès Varda – O movimento perpétuo do olhar*, 2006.



Figura 10: Naomi Kawase investiga as imagens do seu próprio passado em *Embrancing*



Figura 11: Corpos e vidas em *Tarachime*

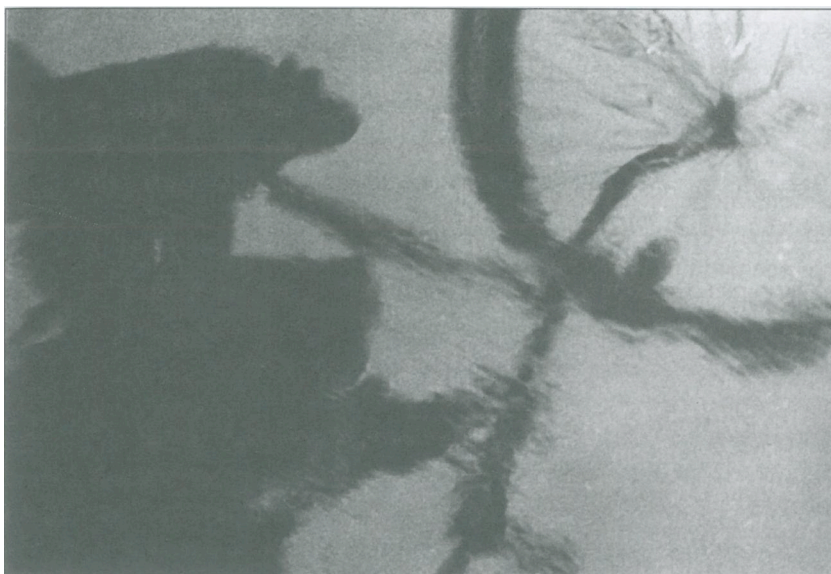


Figura 12: Nascimento em *Tarachime*



Figura 13: Kawase revisita sua relação com sua avó em *Seen the heaven*

Imagens de referência de outros filmes citados ao longo da dissertação:



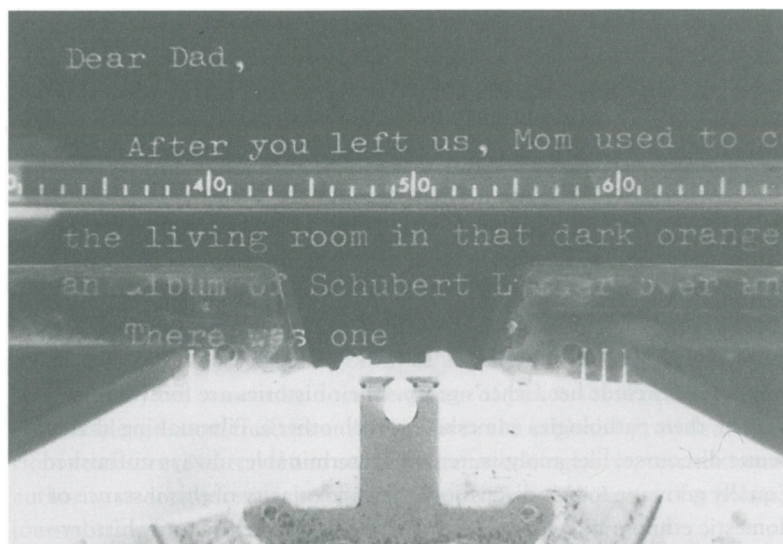
Chuva (Joris Ivens, 1929). Para alguns estudiosos, o cinema poético de Joris Ivens é também uma manifestação inicial de um cinema autobiográfico. O cinema de Ivens nos faz pensar sobre as fronteiras entre o cinema poético e o autorreferente. Fonte: *Introdução ao documentário* (Bill Nichols, 2005).



Marlon Riggs transforma sua reivindicação e luta em cinema em *Línguas desatadas* (Tongues Untied, Marlon Riggs, 1989). Fonte: *Introdução ao documentário* (Bill Nichols, 2005).



Ao se deparar com a própria criação de sua história em *Sink or Swim*, Su Friedrich se deparará também com diferentes imagens. Um encontro com imagens e arquivos pessoais para criar a sua própria história.
 Fonte: *The subject of the documentary* (Michael Renov, 2004).



Su Friedrich escreve uma carta ao seu pai em *Sink or Swim* e conta a ele segredos que nunca pode contar em sua vida. Fonte: *The subject of the documentary* (Michael Renov, 2004).

Margreth Olin em três momentos de *Kroppen Min* (Meu corpo):



ANEXO II
Filmes citados

FILMES CITADOS NA DISSERTAÇÃO
(Os filmes citados em rodapé não foram relacionados)

Introdução:

33 (Kiko Goiffman, Brasil, 2002)
Um Passaporte Húngaro (Sandra Kogut , Brasil, 2003)
Santiago (João Moreira Salles, Brasil, 2007)
A ponte (Joris Ivens, EUA, 1927)
A chuva (Joris Ivens, EUA, 1929)
David Holzman's diary (Jim McBride, EUA, 1967)

Capítulo 1 > Como falar de um filme que diz “Eu”?

JLG por JLG (JLG par JLG, Jean-Luc Godard, França, 1995)
Meu Corpo (Kroppen Min, Margreth Olin, Noruega, 2002)
Santiago (João Moreira Salles, Brasil, 2007)
Sink or Swim (Su Friedrich, EUA, 1990)
Tarnation (Jonathan Caouette, USA, 2003)
Los rubios (Albertina Carri, Argentina, 2003)
David Holzman's Diary (Jim McBride, EUA, 1967)
Estamira, (Marcos Prado, Brasil, 2002),
Nick's movie (Wim Wenders, 1980).
Pappa och jag (Linda Vastrik, Suécia, 1999)
Tongues Untied (Marlon Riggs, EUA, 1990)

**Capítulo 2 > O “eu” no filme-diário
a partir de Jonas Mekas**

FILMES JONAS MEKAS

Walden (EUA, 1969)
Reminiscências de uma viagem a Lithuania (Reminiscences of a Journey to Lithuania,
Alemanha Ocidental/Reino Unido, 1972)
Lost, lost, lost (EUA, 1976)
As I was moving ahead I saw glimpses of beauty (EUA, 2000)
Guns of the trees (EUA, 1961)
Cassis (EUA, 1966)
Notes on the circus (EUA, 1966)

FILMES OUTROS DIRETORES:

Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, Brasil, 1985)
Songs (Stan Brakhage)
Crônica de um verão (Chronique d'un été, Jean Rouch, França, 1960)
Do fim ao princípio (Eduardo Coutinho, Brasil, 2005)
Santiago (João Moreira Salles, Brasil, 2007)

Capítulo 3 > O “eu” no filme-ensaio a partir de Agnès Varda

FILMES AGNÈS VARDA:

Oh, estações!, Oh, castelos (Ô saisons Ô châteaux! , França, 1957)
A Ópera-Mouffe (L'Opera Mouffe , França, 1958)
As praias de Agnès (Les plages d'Agnès, França, 2008)
Daguerreótipos (Daguerréotypes, França, 1975)
Saudações, cubanos! (Salut les Cubains, França, 1963)
Os Catadores e eu (Les Glaneurs et La Glaneuse, França, 2000)
As tais cariátides (Les dites cariatides , França, 1984)
Os Catadores e Eu... dois anos depois (Les Glaneurs et la Glaneuse... Deux Ans Après, França, 2002)
La pointe courte (França, 1954)
Ulysses (França, 1982)
Documentira (Documenteur, França, 1981)
Do lado da Riviera (Du Côté de la Cote, França, 1958)
Cléo de 5 às 7 (França, 1961)
As duas faces da felicidade (Le Bonheur, França, 1964)
Elsa, a rosa (Elsa La rose, França, 1965)
Tio Yanco (Uncle Yanco, Estados Unidos, 1967)
Os panteras negras (Black Panthers, França, 1968)
Resposta de mulheres (Réponse de Femmes, França, 1975)
Muros e Murmúrios (Mur Murs, França, 1980)
Um minuto por uma imagem (Une minute pour une image, França, 1983)
Jacquot de Nantes (França, 1990)
As garotas românticas fizeram 25 anos (Les Demoiselles ont eu 25 ans, França 1993)
O universo de Jacques Demy (L'Univers de Jacques Demy, França, 1995).
7 cômodos, coz., banh... Imperdível! (7 P., Cuis., S. De B., ... À Saisir , França 1984)
Jane B. por Agnès V (Jane B. par Agnes V, França, 1987)
Ydessa, os ursos e etc... (Ydessa, les Ours et Etc, França, 2004)
Sem teto nem lei (Sans toit nem loi, França, 1985)
O Leão Volátil (Le Lion Volátil, França, 2003)

FILMES OUTROS DIRETORES:

Moana (de Robert Flaherty, Estados Unidos/Inglaterra, 1926)
33 (Kiko Goifman, Brasil, 2002)
Filme-Fobia (Kiko Goifman, Brasil, 2008)
Eu, um negro (Moi, un noir , Jean Rouch, França, 1958)
Prisioneiro da grade de ferro (Paulo Sacramento, Brasil, 2004)
Exploda minha cidade (Saute ma ville, Chantal Akerman, Bélgica, 1968)
Chantal Akerman (Jeanne Dielman, 23, Quai de Commerce, 1080, Bruxelas, Bélgica, 1975)
News from home (Chantal Akerman, França, 1976)
Carta da Sibéria (Lettre de Sibérie, Chris Marker, 1957)
A Branca de Neve e os sete anões (Snow White and the Seven Dwarfs, David Hand, 1937, EUA)

Capítulo 4 > O “eu” no filme caseiro ou de família a partir de Naomi Kawase

FILMES NAOMI KAWASE:

Shara (Sharasojyu, Japão, 2003)
Floresta dos Lamentos (Mogari no Mori, França/Japão, 2007)
Embracing (Ni tsutsumarete, Japão, 1992)
Seen the heaven (Ten, mitake, Japão, 1995)
Sky, Wind, Fire, Water, Earth (Kya Ka Ra Ba a, Japão, 2001)
Letter from a yellow cherry blossom (Tsuioku no dansu, Japão, 2002)
Tarachime (França, Japão, 2006)
This World (1996)
In between days (Espanha/Japão, 2009)
Moe no suzaku (Japão, 1997)

OUTROS CINEASTAS:

The Sting of Death (Shi no toge, Kohei Oguri, Japão, 1990)
Los Rubios (Albertina Carri, Argentina, 2003)
As praias de Agnès (Les plages d'Agnès, Agnès Varda, França, 2009)
Reminiscências de uma viagem a Lithuania (Reminiscences of a Journey to Lithuania, Jonas Mekas, Alemanha Ocidental/Reino Unido, 1972)
As I was moving ahead I saw glimpses of beauty (Jonas Mekas, EUA, 2000)
O universo de Jacques Demy (L'Univers de Jacques Demy, Agnès Varda, França, 1995)
La Pointe-Courte (Agnès Varda, França, 1955)
Chegada do trem à estação (Auguste e Louis Lumière, França, 1895)
A Saída dos homens da fábrica (Auguste e Louis Lumière, França, 1895)
O almoço do bebê (Auguste e Louis Lumière, França, 1895)
Passaporte húngaro (Sandra Kogut, Brasil, 2003)
33 (Kiko Goifman, Brasil, 2002)
Estrada para Ythaca (Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e Ricardo Pretti, Brasil, 2010)
Meu Corpo (Kroppen Min, Margreth Olin, Noruega, 2002)
Afogar ou nadar (Sink or Swim, Su Friedrich, EUA, 1990)
Festa de Família (Thomas Vintenber, Dinamarca/Suécia, 1998)
Maborosi (Koreeda Hirokazu, Japão, 1995)
Ninguém pode saber (Dare mo shiranai, Koreeda Hirokazu, Japão, 2004)
Los condenados (Isaki Lacuesta, Espanha, 2009)
La leyenda del tiempo (Isaki Lacuesta, Espanha, 2006)
Irreversível (Irréversible, Gaspar Noé, França, 2002)
A paixão de Cristo (The Passion of the Christ, EUA, 2004), Mel Gibson
Nick's Movie (Lightning over water, Wim Wenders, Alemanha Ocidental/Suécia, 1980)
Santiago (João Moreira Salles, Brasil, 2007)
Tarnation (Jonathan Caoutte, EUA, 2003)
Filme-Fobia (Kiko Goifman, Brasil, 2008)

Além de referências à obra “Cuide de você”, de Sophie Calle (França, 2007).

Conclusão

La television y yo (Andres di Tella, Argentina, 2003).

Meu Corpo (Kroppen Min, Margreth Olin, Noruega, 2002)

33 (Kiko Goiffman, Brasil, 2002)

As I was moving ahead I saw glimpses of beauty (Jonas Mekas, EUA, 2000)

JLG por JLG (JLG par JLG, Jean-Luc Godard, França, 1995)

Manassés (Luisa Marques, Brasil, 2009).

Viajo porque preciso, volto porque te amo (Karim Ainouz, Brasil, 2009)

Além de algumas referências às obras de Marcelo Ikeda, Salomão Santana, além de Jonas Mekas, Agnès Varda e Naomi Kawase.

ANEXO III
Entrevista Jonas Mekas

ENTREVISTA FEITA COM JONAS MEKAS EM 04/03/2010
por email

Theme 1 > Mekas and the documentary

In Brazil, your work is studied nowadays, both by cinema theorists and critics, in relation to documentaries, not exactly to your relation with the North American avant garde.

What do you think about this new approach? Does that surprises you?

Did your idea of what a “documentary” is change throughout the years? If so, why?

Do you still prefer the idea of cinema rather than the idea of documentary? Do you think this is an important question to cinema and to your way of making movies?

What do you think about your work serving as an example to think about the notion of “subjectivity” in documentary today?

MEKAS: I have not seen or read any of those articles or writings so I have no idea what they are saying and I can not make any comments about it.

(...)

I did not invent documentary film. It was a form of cinema developped in the thirties and forties in England and United States. The basic idea was to illustrate with images certain preconceived idea about some social or political aspect of real life.

In the late Fifties and even more in the Sixties some film-makers became unhappy with this kind of cinema. They developped what became known as cinema verite, where they tried to avoid the "illustration" aspect. They went into real life and collected real life footage. But still, that footage was collected to illustrate an idea that the film-makers had in their heads.

That remains true today for TV films, docudramas, and people like Michael Moore etc.

It's kind of journalistic cinema.

I am not interested in any of these forms of cinema that I have just described.

I am only interested in diaristic cinema, cinema as a diary.

I have no preconceived ideas. Nobody knows what comes next moment.
My films have no ideas, no preconceived themes, no points to make, no agendas,
I am only watching life and I film only what I like. Just for myself and my
friends. I don't make films for television or the public.

.....

Theme 2 > Your movies inside the New American Cinema

About you and your viewers, your spectators: it seems to me that your movies show great affection towards the viewer, a great attention to them, even though they also bring many ironies to the classic viewer - who needs drama, climax, an outcome of the action for the movie to happen.

2.1) This self-insertion can be a way to speak with the spectator?

MEKAS: No, the fact that I film my friends, life around me, my family, myself, has nothing to do with the audience. It has to do with the diary form. Diary is a personal form in literature, cinema, and other arts.

2.2) How do you think this self-insertion, close to a romantic abstraction the avant-garde often brought, was a way to speak to and captivate the public you wished to guarantee to the avant-garde movement ?

MEKAS: I am not interested in the public, audience. I am only interested in my friends. I do not make avantgarde films: I keep a film/video diary. I am not interested in the avantgarde: I am interested, I am absessed with cinema.

.....

Some considerations before the question:

You were one of the few (if only) directors of the New American Cinema that began making films using a 35mm camera. I believe this is a rich data to understand something about your relationship with cinema, because it demonstrates a tense relationship with industrial cinema and independent movie, present many times in your work. In this sense, your work was always trying to think about a space of resistance and struggle for the independent film, even though the path and the results of it have been difficult at times, as you show in "As I was moving ahead...". This is expressed too through your work and your dedication to Anthology Film Archive. I see you as someone totally essential to this process and I think about your struggle with Anthology Film Archive: to remember (and preserve) these movies is also to make possible they can have their public.

2.3) How do you think this tension between the independent work and the desire to create a space for this independent cinema appeared in your life and your work?

MEKAS: You should not confuse my film work, or my writings with my public, social activities, I mean, the creation of the Cooperative, Film Culture magazine,

Anthology or work in film preservation. Same as a farmer doesn't confuse taking care of the cows with singing with friends. I grew up as a farmer boy and I am still a farmer. There is time to sing and dance (to make films) and there is time to take care of the cattle (to distribute and preserve films, to take care of films). And there is no tension of any kind there. You simply do things that must be done, it's very natural and simple.

2.4) Thinking about you ask, in some of your movies, “will these images interest anyone besides me?”, what led you to create the Anthology Film Archive for those movies find their public?

MEKAS: If you love something (your cows and sheep) you do everything to preserve them (to preserve films, or take care of your cattle with love).

2.5) How do you analyze your decision to create the Anthology Film Archive today? Have it reached its goals?

MEKAS: The goals? Cinema has no goal. Cinema was, is, and will be. Cinema is a process. Anthology is a process. Life is a process. Not a goal!!

.....

Theme 3 > Your work thought the “lyrical film”

3.1) The idea of creating “lyrical” movies was very important to the American Vanguard. How does the idea of lyricism, present in the works of some of your partner, influenced your work? How do you think your work influenced them?

MEKAS: No, the lyrical cinema came not because it WAS IMPORTANT TO THE AMERICAN VANGUARD, but BECAUSE there came a woman (Marie Menken) whose goal was lyrical and she could not help but make lyrical films.

3.2) How does the idea of lyricism is related with the desire to create a personal cinema to you?

MEKAS: Lyricism is a quality of sensibility, of way or looking at things, at life. It's a very old form in poetry. And now in cinema.

In cinema there are glimpses of lyricism from the very beginning of cinema, but it became easier to express subtle feelings in cinema when the language of cinema changed drastically in the sixties (cinema based on single frame; elimination of tripods; embracing hand-held camera; embracing chance and mistakes, etc etc)

.....

About relations with “documentary” and “avant-garde”:

3.3) Do you think that the fact you decided to put yourself (insert yourself) in your avant-garde films turned them into "documentaries", even if your movies always problematized this “genre” or category”?

That self-insertion has the power to make a movie that was not intentionally a documentary come to be seen as such?

MEKAS: about relation with documentary....

My films are NOT documentaries! At best, they could be called notes on my life, diaristic notes on my life: or: DIARIES. Documentarists do not watch life: they manipulate life. I just watch life. That makes a very big difference.

.....

Theme 4 > Diary-Film

With “Walden” and its subtitle “diaries, notes, and sketches”- you started a cinema that you called “film diary”.

4.1) What do you think about the diary as particular forms and categories of the way of making movies?

MEKAS: I am not MAKING MOVIES! I am just filming or videotaping. And later, I share some of that footage with friends. People who make movies, they write scripts and illustrate those scripts with images using actors. That is really a movie-making. I am not in movie making. I just film. And I never know what I film. I discover it only later, looking at my footage.

4.2) How do you see yourself as a filmmaker who makes pictures about yourself? Is this is a strange question for you?

MEKAS: I DO NOT MAKE PICTURES ABOUT MYSELF!!!! I film life around me, I film life of my friends, I film what I see as beautiful, something I want to resee or share with friends. I do not make films about myself BUT: I am the one who films. And I never think about myself, I have no time for it.

.....

Some considerations before the next question: considering your “film diary” format, it is interesting to realize that most of the analysis I've read about your work refer to the (written or spoken) word that you bring in your films, something that sticks out in relation to your aesthetic choices. I believe that this is a challenge your work proposes to those who are interested on it and who desire to make an analysis of your movies: to deal with the power of words and their relationship with images. It is a good challenge for us.

4.3) The spoken word and its relation with images has a lot of strength in your work. Do you agree? Why is that so?

MEKAS: I do not understand the fuss about it. The sound cinema records images and sound. Voice is SOUND. It's very normal to use both. Images can be powerful and meaningful and so is the voice, the sound. I use both. And I use writing also, writing is also an image. A word that you see on the screen, typed, filmed, is already an image that, when you read it on the screen, means something else, not what it means when

you hear it or read it in a book.

Theme 5 > Mekas and other cinemas

Some considerations before the question:

During my studies, I found that your work has constantly been put beside the work of a young Japanese director, Naomi Kawase, whom I am also studying. Kawase is one of the contemporary directors that is making movies through images that belong to her personal life but, in her case, she uses images essentially home made “all the time” (that is, her documentary cinema is all made as home scenes, she doesn’t go to other spaces or places as your cinema frequently goes). In your case and Kawase’s, for instance, the biggest relationship (and the more obvious too) is the fact that you two make your documentaries inserting yourselves a lot in your images, departing from images of personal archives. You both come back to your images, to your personal archives to make your movies from the images of your personal pasts. But Kawase is an important example of many directors that try to achieve this today, as we are seeing in the works of others documentarists who also invest their personal lives to make their movies. When I wished to examine your work along with the work of Naomi Kawase in my research, my main objective was to understand the differences between the practice that you and Marie Meken, for example, in a way introduced to the movies, and a movement that seem to have become a current tendency of the contemporary documentary: to make movies departing from intimate or personal experiences.

5.1) How do you see the dialog between your work the work of some contemporary directors who need to film themselves to make their movies? What do you think that unites and differentiates these two images, these two cinemas?

PS: if you don’t know the work of Kawase, you may answer these questions perhaps in relation to other directors you know and believe that are part of this dialog.

MEKAS: I have not had occasion to see Naomi Kawase's work but I will try find some of her films so I can see them. There many many film-makers all over the world today making diaristic films, everybody's tired of documentaries. Especially on internet.

Cinema has become more free, less commercial, more personal. Telephone filming is 100 percent diaristic. GREAT!

Agradeço a Juliano Gomes pelo contato do cineasta, a Rosângela Sodré pelas valiosas dicas na reformulação das perguntas e a Gisele Mendonça e Luiz Dias Cardoso pela ajuda com a tradução.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma" in COHN, Gabriel. *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALLARD, Laurence. "Um encontro entre o filme de família e o filme experimental: o cinema pessoal" in ODIN, Roger. *Le film de famille*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1995.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Ed. F. de Cultura Económica, 2007.
- ASTRUC, Alexandre. "Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo"(1948) in OLIVEIRA, Luis Miguel (org). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Ciência Gráfica, 1999.
- AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas, SP: Papirus, 2008.
- _____. *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 2004.
- _____. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AYER, Maurício (org.) *Marguerite Duras: escrever imagens*. (Catálogo) 2009.
- BAECQUE, Antoine (org). *La politique des auteurs*. Barcelona: Ed. Paidós, 2003.
- BALTAR, Mariana. "A performance da cena negociada" in *Revista Nau*. São Paulo: v1, nº2, p.163-178 (2008).
- _____. "A nova velha dramaturgia da performance do documentarista" in *Cineastas e imagens do povo* (Catálogo) 2010.
- _____. "A evidência do audível: o som documental e a tradição intervencionista no documentário brasileiro" in ADES, Eduardo & et al. (org). *O som no cinema* (Catálogo) 2008.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- _____. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1975.
- BASTIDE, Bernard. "Agnès Varda, a mulher Estrada" in *Agnès Varda - O movimento perpétuo do olhar* (Catálogo) 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- _____. *Life in Fragment's*. Oxford: Blackwell, 1995.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BEAUJOUR, Michel. *Autobiographie et autoportrait*. Poétique, 32, 1977.
- BEAUVAIS, Yan & BOUHOURS, Jean-Michel. "Le je à la caméra" in BOUHOURS, Jean-Michel (org.) *Le je filmé*, Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1995.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens*. São Paulo: Papirus Editora, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGALA, Alain (org). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- _____. *O autor no cinema*. 3 ed., São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. "Os catadores e eu" in *Agnès Varda - O movimento perpétuo do olhar* (Catálogo) 2006.

- _____. “33” traz novos horizontes aos documentários in Folha de São Paulo. São Paulo, 14 de março de 2004. Ilustrada, p.E6
- _____. “Documentários de busca: 33 e Passaporte húngaro” in MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Almir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BIRMAN, J. *Entre Cuidado e Saber de Si*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a experiência limite*. (II) São Paulo: Escuta, 2007.
- BOUHOURS, Jean-Michel (org.) *Le je filmé*. (Catálogo) Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1995.
- BRUNER, Jerome. “The autobiographical process” in *The Culture of Autobiography: Constructions of Self-Representation*. Standford: Standford University Press, 1993.
- BRUSS, Elisabeth. “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film” in OLNEY, James (ed.) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. S.l.: Princeton University Press, 1980.
- CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- CASSETI, Francesco. *Les yeux dans le yeux*. In *Communications*, n 38. Paris: Seuil, 1983.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido: tradição e transformação no documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2002.
- DEKEGEL, Olivier. *L’ autobiographie au cinema*. Mémoire d’études: INSAS, 1996
- DELEUZE, Gilles. *A lógica dos sentidos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DIOGO, Ligia. *Vídeos de família: entre os baús do passado e as telas do presente*. UFF, 2010.
- DUBLEY, Andrew. *O desautorizado autor, hoje*. *Imagens*, 3. Campinas: Unicamp. 1994.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *O ato fotográfico*.
- _____. “A fotoautobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno” in *Imagens*. São Paulo, n. 4, p. 64-76, abril 1995.
- FABRIS, Mariarosario (org). *Socine: Estudos de Cinema III*. Sulina, 2003.
- FIRBAS, Paul & MONTEIRO, Pedro Meira. *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Princeton: Universidad de Princeton, 2006.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, London: MIT Press/ October, 1996.
- FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____. *A Hermenêutica do Sujeito*. 6.ed.São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *O que é um autor?* Portugal: Passagens, 1992.
- _____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres*. São Paulo, Graal, 1984.
- _____. *História da Sexualidade III: O Cuidado de Si*.São Paulo: Graal, 1985.

FURTADO, Beatriz. (org). *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. I. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *Imagem contemporânea: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games...* Vol. II. São Paulo: Hedra, 2009.

FRANCO, Juliana Cardoso. *Filmes autobiográficos: entre-linguagens*. Niterói: UFF, 2006.

_____. “Tempos e percepções de Bérghson e Deleuze em um personagem-cineasta” in *Revista Entremeios\Poscom*, 2008.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7letras, 2003.

_____. & GERVAISEAU, Henri & LINS, Consuelo. *O cinema como abertura para o mundo* in *Cinemas* nº 15, jan/fev de 1999.

GARDNIER, Ruy. “A morte na casa das bonecas in *Agnès Varda - O movimento perpétuo do olhar* (Catálogo) 2006.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2007.

GOMES, Juliano. *Documentário e Subjetividade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

GONÇALVES, Adelto. “Adorno e a arte do ensaio”. Disponível em: <<http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=209&sec=&secn>> Acesso em 23/08/2010.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

_____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

JOURNOT, Marie-Thérèse. “Le film de famille dans le film de fiction” in ODIN, Roger. *Le film de famille*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1995.

KRAUSS, Rosalind. “Video: The Aesthetics of Narcissism” in *Artforum*. Nova Iorque: October, 1976.

LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Eliane. *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, 1996.

LINS, Consuelo. “O ensaio no documentário e a questão da narração em off” (2007) in ADES, Eduardo & et al. (org). *O som no cinema* (Catálogo) 2008.

_____. “A voz , o ensaio filmico e o outro” in *Agnès Varda, O movimento perpétuo do olhar* (Catálogo) 2006.

_____. “Bernardet e seus espectros” in *Cineastas e imagens do povo* (Catálogo) 2010.

LIU, Yung Hao. *L'écriture de Je au cinema*. Thèse de doctorat: Paris VIII, 2002.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Finitec, 2007.

MACHADO, Rubens Jr., SOARES, Rosana de Lima e ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Estudos de Cinema Socine VII*. São Paulo: Annablume, 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MEKAS, Jonas. *Just Like a Shadow*. Interview with Jérôme Sans, Steidl Publishers, Göttingen, 2000. Disponível em: <<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/05/mekas.html>> Acesso em 06/2010.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Horizontes, 1980.

MOLFETTA, Andréa. *Experimental e documentário: os diários de viagem dos artistas sul-americanos na França*. São Paulo: USP, 2002.

_____. “Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano” in *Revista Sinopse*. São Paulo, INUSP, ano IV.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Almir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Jean-Claude Bernardet, uma Homenagem*. São Paulo: Imprensa Oficial, 200.

MUSSE, Ricardo. “Verdade e história, segundo Adorno” in *Trópico*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1686,1.shl> (2009)>. Acesso em 08/2010.

NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus Editora, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Ecce homo*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ODIN, Roger (org.). *Le film de famille*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1995.

_____. “Du film de famille au journal filmé”, in BEAUVAIS, Yan & BOUHOUR, Jean-Michel (org.) *Le je filmé*, Paris: Editions du Centre Georges Pompidou, 1995.

OLIVEIRA, Luis Miguel (org.). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Ciência Gráfica, 1999.

PARENTE, André e MACIEL, Kátia (org.). *Redes sensoriais*. Rio de Janeiro: Contra-capas, 2003.

_____. *Narrativa e Modernidade*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

PUCCI, Bruno. “A filosofia e a música na formação de Adorno” in *Educação e Sociedade*, vol.24 n.83, Campinas, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302003000200003> Acesso em: agosto de 2010.

RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

REBELLO, Patrícia. *Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. UFRJ: Rio de Janeiro, 2004.

RENOV, Michael. *The Subject of documentary*. Minneapolis: Univ of Minnesota Press, 2004.

_____. *Theorizing documentary*. Nova Iorque/Londres: Routledge, 1993.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus Editora, 1995.

ROCHA, Marília. *Os ensaios e as travessias do cinema documentário*. BH: UFMG, 2006.

ROSE, Nikolas. “Inventando nossos eus” in SILVA, Tomaz Tadeu. *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ROUD, Richard. “A Margem Esquerda” in *Chris Marker: Bricoleur Multimídia* (Catálogo) 2009.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2007.

_____. Em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/publifolha/ult10037u352100.shtml>> (2009). Acesso em: agosto de 2010.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHMID, W. *Da ética como estética da existência*. Margem, 1996

SCHEFER, Raquel. *El autoretrato en el documental*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

- SCHOLLHAMER, Karl E. *Além do visível*. Rio de Janeiro: 7letras, 2007. 2007
- _____. “À procura de um novo realismo – Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje” in *Literatura e Mídia*, 2002.
- SETOGUCHI, Miki. *Things seen from the movie about the self*. Tokyo: Documentary Box 27, 2007.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- SITNEY, Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde*. London: Oxford University Press, 1979.
- _____. *Eyes Upside Down*. New York: Oxford University Press, 2008.
- _____. *Film Culture Reader*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2000.
- SMITH, Sidonie e WATSON, Julia (eds.). *Getting a life: Everyday Uses of Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- SONTAG, Susan. *Diários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2003.
- TRUFFAUT, François. “Uma certa tendência do cinema francês” in OLIVEIRA, Luis Miguel (org). *Nouvelle Vague*. Lisboa: Ciência Gráfica, 1999.
- VARDA, Agnès. *Varda par Agnès*. França: Cahiers du Cinéma, 1994.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977.
- _____. (org). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- _____. *Lacrimae rerum*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.