

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais  
Escola de Comunicação



Subjetivação pelo Olhar - A experiência  
pessoal nas fronteiras entre o ficcional e o  
documental no cinema

**FÁBIO RODRIGUES DA SILVEIRA**

Rio de Janeiro  
Dezembro de 2006

**FÁBIO RODRIGUES DA SILVEIRA**

**Subjetivação pelo olhar - A experiência pessoal  
nas fronteiras entre o ficcional e o documental no  
cinema**

Monografia apresentada e defendida como pré-requisito  
para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social,  
habilitação em Jornalismo

Orientadora: Prof.Dra.Consuelo Lins

Rio de Janeiro  
Dezembro de 2006

## **BANCA EXAMINADORA**

Orientadora: Prof.Dra.Consuelo Lins

Prof. Dra. Maria Helena Junqueira

Prof. Dra. Kátia Maciel

## RESUMO

Institucionalizados ora como dois gêneros opostos portadores de elementos particulares ora como gêneros mais próximos do que indicam a um primeiro olhar, o documentário e a ficção no cinema são, ao menos de acordo com o senso comum, de fácil distinção. A discussão em torno das fronteiras entre ficção e documentário no cinema, contudo, mascara uma outra, de relevância ainda maior: o papel central que a realização do filme livre das amarras desses gêneros e a partir de experiências pessoais tem. Dessa forma, é importante investigar como se pode filmar a subjetividade no momento em que ela surge, ou seja, durante a experiência, especificamente no cinema contemporâneo, representado aqui pelo cinema iraniano e os cineastas Agnès Varda e Jonathan Caouette.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, pela eterna paciência e apoio, mesmo quando a forma de ajudar era obscura. Em especial ao meu avô, que sempre, desde que eu sequer sabia escrever, incentivou o meu interesse por cinema, e à minha tia, pelas inúmeras horas em locadoras escutando eu falando de filmes que jamais a interessariam. A meus amigos da ECO: Bruno, Thiago, Vini, Bia, Raquel, Ju, Daniel, Aline, Laura, Renata, Maressa, Ana, Babi, Camila, Gabi, Fran, ou seja, todos que fizeram da faculdade uma experiência melhor quando era ruim ou ainda mais estimulante quando já era boa. Também, e principalmente, aos meus amigos de longa data do Cruzeiro que são uma verdadeira família pra mim: Leco, Ana, Renata, Nat, Bruna, Renato, João e Milton. Muito especialmente à Leticia, amiga inseparável, e capaz de me entender até quando nem eu mesmo consigo. Ao Laufer, à Sandra e à Zina, por sempre me fazerem rever os meus conceitos através do apoio profissional. À Julia, por sempre acreditar em mim e compartilhar comigo a certeza de que juntos sempre podemos fazer tudo dar certo. Ao Bruno, por fazer uma revolução por dia na minha vida e por, literalmente, me tornar, a cada instante, uma pessoa melhor; é tanta coisa, que até obrigado por tudo e faria tudo de novo parecem insuficientes para abranger sua importância em tão poucas linhas. Aos membros da banca examinadora, Maria Helena Junqueira e Kátia Maciel, por todo o conhecimento que partilharam comigo ao longo desses anos. À Consuelo, por toda a paciência e apoio ao longo do curso, não apenas na categoria de orientadora. E, finalmente, a todos os cineastas que (re)criam essa arte tão maravilhosa e complexa a cada filme.

*A todos aqueles que ousam ser protagonistas  
das suas próprias vidas e que criam um  
mundo melhor a cada pequeno gesto.*

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>01</b>
<b>Capítulo 1 – As fronteiras do real.....</b>	<b>07</b>
1.1 Sobre perguntas e respostas.....	07
1.2 Dualismos fundamentais.....	11
1.3 Ficções Pessoais.....	14
<b>Capítulo 2 – Subjetividade e as narrativas ficcional e documental.....</b>	<b>25</b>
<b>Capítulo 3 – Filmando experiências e subjetividades .....</b>	<b>44</b>
3.1 Vida e nada mais.....	44
3.2 Sobre olhares e janelas.....	52
3.3 Imagens e espelhos.....	58
<b>Conclusão.....</b>	<b>66</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>68</b>

## Introdução

Começa assim: alguém conta uma história. E, naturalmente, alguém vê, escuta ou lê esse relato. Dependendo da forma como ele é contado e do grau de materialidade dos acontecimentos, suspeita-se que aquela história pode ter uma origem real. Mas quem sabe? Passa-se à questão seguinte: existem provas materiais do que é narrado? Para aquilo efetivamente ter acontecido, alguém deve ter registrado o evento. Então, onde está a imagem, que, na ausência da possibilidade de sermos testemunhas oculares diretas do acontecido, supre, em toda a sua imperfeição, essa carência fundamental do ser humano chamada realidade?

Tais questões podem trair uma simplicidade, que, contudo, apenas reforça a intensa repetição delas na mídia; submetida constantemente a este tratamento, a imagem é freqüentemente observada sob o prisma da realidade. Se não corresponde a um retrato fiel do que ocorreu, então ela não importa, tem apenas um fim artístico (ligado à abstração) ou de entretenimento. Por isso, para muitos, é fundamental distinguir o caráter ficcional ou documental dela, uma vez que, se os referenciais forem frágeis ou dúbios, a formação da opinião e da própria visão de mundo pode carecer de uma completude sistêmica.

A lógica causal, que permeia quase todas as idéias oriundas do pensamento ocidental, estaria seriamente avariada pela incerteza. Ainda mais no mundo contemporâneo, em que, como aponta Bauman, o comprometimento com o acreditar só é possível quando ele envolve uma satisfação instantânea na resposta a uma questão ou na explicação de uma experiência. Ao passo que, esse mesmo comprometimento não consegue ser forte o suficiente para sustentar relações incompletas<sup>1</sup>:

“Nossas atitudes em relação aos vínculos humanos tendem a ser penosamente ambivalentes. (...) Não há um modo fácil de escapar a essa sorte, nem certamente uma cura radical viável para os tormentos da ambivalência. E, portanto, há uma busca fanática e furiosa por soluções de segunda classe, meias soluções, soluções temporárias,

---

<sup>1</sup> BAUMAN, Zygmunt, **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 74-75.



paliativos, placebos. Servirá qualquer coisa que possa afastar as dúvidas corrosivas e as questões irrespondíveis”.<sup>2</sup>

Esta é, inclusive, uma posição amplamente repetida pela mídia, como inúmeros exemplos demonstram cotidianamente. Alguns são, até mesmo, um tanto radicais. Em 2006, a famosa (e multimilionária) apresentadora de televisão americana Oprah Winfrey lançou com o selo do seu “Book Club”, algo que já garante alguns milhões nas vendas, o livro de um escritor estreante, intitulado “Million Little Pieces”. Tratava-se das memórias de James Frey, um ex-viciado em drogas.

O personagem-autor foi, naturalmente, convidado em um dos programas da apresentadora e entrevistado por ela. Em seguida, a fama dele começou a decolar, um fenômeno que estava menos ligado à qualidade da sua obra do que a um escândalo. Um site denunciou as memórias do autor como fraudulentas, apontando que passagens inteiras do livro foram inventadas pelo autor e que jamais tinham ocorrido.

A polêmica logo se espalhou. Após defender publicamente o seu contratado, Oprah convidou-o novamente ao seu programa. Para montar um grande teatro, acusando-o de ter mentido e, nas palavras dela, “enganado milhões de leitores”. Se as memórias não fossem inteiramente verdadeiras, certamente não poderiam receber esse rótulo, pressupunha a apresentadora e o seu fiel público. Havia, no programa, inclusive, um jornalista que defendeu a criação de uma espécie de termômetro para obras de arte. Na extrema esquerda do ponteiro, haveria a indicação de que a obra era inteiramente ficcional. Na extrema direita, inteiramente real.

Alguém inventara um mecanismo capaz de proporcionar segurança na experiência midiática vivida. Claro, a proposta foi recebida com grande aprovação pelo público presente. O mesmo que, por sua vez, também se interessa por outros conteúdos, ainda mais dúbios em sua fidelidade à realidade do que as memórias do jovem escritor. A verdade objetiva ocupa cada vez mais um lugar de importância junto aos espectadores:

---

<sup>2</sup> Idem, p. 75.

“Em um momento de aumento dos custos de produção, redes de televisão independentes e *majors* começaram a tender, ao mesmo tempo, à crença de que a ‘verdade’ é, não apenas mais estranha, mas também mais rentável, do que a ficção. O resultado: programação baseada na realidade, capitalizada em cima da revolução das filmadoras (*America’s Funniest Home Videos, I Witness Vídeo*) ou celebrando os esforços da lei (*Cops; America’s Most Wanted*)”<sup>3</sup>

O uso de uma estética convencionalmente documental (ou seja, câmeras tremidas, iluminação fraca, imagem granulada, a idéia de improviso, entre outros) e dotada de uma suposta objetividade na captura do material apresentado atribui a ele o *status* de verídico. E uma imagem que crie no seu espectador a sensação de que ocorreu de verdade e não em um plano ficcional pode ser extremamente impactante. Há tempos o cinema de ficção descobriu essa potencialidade, aplicando-a a produções de terror (“Bruxa de Blair”, 1999), de cunho político (“Domingo Sangrento”, 2002) ou, até mesmo, em paródias (“Zelig”, 1983).

Ao mesmo tempo, uma infiltração parecida ocorre no campo do documentário. Assim como a ficção, ele possui sub-gêneros e, em alguns deles, a retórica ficcional tem forte presença. É impossível não notar, por exemplo, a semelhança entre a literatura policial ou o filme *noir* e os documentários de investigação. A estrutura é a mesma; a temporalidade da narrativa acompanha igualmente as revelações na ordem em que aconteceram e as reações a elas ao longo do processo.

Dessa forma, falar em uma separação radical entre documentário e ficção é de um elevado grau de artificialidade, como será discutido em detalhes no capítulo II. O primeiro não ocupa posição cativa no pólo da objetividade, da mesma forma como o segundo não é composto inteiramente pela subjetividade. Esta, inclusive, ocupa uma posição central neste trabalho, uma vez que o estudo e a compreensão da forma como ela se manifesta no documentário e na ficção no cinema permite novas perspectivas não apenas sobre os filmes, mas também, e principalmente, sobre a prática e a fruição cinematográficas.

---

<sup>3</sup> RENOVA, Michael. "The "Real" in Fiction: Brecht, Medium Cool, and the Refusal of Incorporation." In: **The subject of documentary**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004, p. 22. “In a moment of escalating production costs, independents and major networks alike have begun to subscribe to the belief that ‘truth’ is not only stranger but also more profitable than fiction. The result: reality-based programming, capitalizing on the camcorder revolution (*America’s Funniest Home Videos, I Witness Vídeo*) or celebrating law enforcement (*Cops, America’s Most Wanted*)”.

O tema “subjetividade” por si só é suficientemente rico e complexo para preencher centenas de páginas de um trabalho a seu respeito. Ele pode ser aplicado a praticamente qualquer área do conhecimento. No caso deste trabalho, será restritamente estudada a aplicação dele ao cinema, um dos campos mais férteis para a discussão do tema na atualidade. Institucionalizada como um sinônimo de inspiração essencialmente ficcional, a subjetividade ainda é sistematicamente ignorada por muitos no meio acadêmico.

A associação mecânica do cientificismo à objetividade faz com que ela seja automaticamente marcada como ilegítima e excluída do universo da discussão. Tratam-se de resquícios de um pensamento baseado em um discurso científico que predominou até o século XVIII e que, como aponta Michael Renov, teve o início da sua erosão a partir das teorias de Freud sobre o inconsciente.

“Toda interpretação, aliás toda representação, deveria depender de um jogo de metáfora e metonímia, de condensação e de deslocamento, produzindo significado a partir de um interminável jogo de similaridade e diferença. O pronunciamento de Barthes de que denotação é meramente um momento privilegiado de conotação simplesmente reforça esse achado psicanalítico”.<sup>4</sup>

A subjetividade permeia qualquer prática humana e não pode, portanto, permanecer renegada ao segundo plano e nem sendo objeto de estudo exclusivo de disciplinas como Filosofia e Psicologia. Toda e qualquer prática comunicacional envolve algum nível de subjetivação, inclusive, claro, o cinema. Tal restrição, contudo, não soluciona a questão; mesmo limitada ao cinema, a subjetividade pode se manifestar de diversas formas e, em diversos agentes (cineasta, atores/personagens, público).

Nesse sentido, é importante marcar que o foco deste trabalho é mais na subjetividade como elemento de construção de uma experiência (localizada, portanto, no cineasta e nos personagens) durante a filmagem – e a passagem desta

---

<sup>4</sup> RENOV, Michael. “The Subject in History: The New Autobiography in Film and Video” In: **The subject of documentary**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004, p. 108 – 109. “All interpretation, in fact all representation, was claimed to depend upon a play of metaphor and metonymy, of condensation and displacement, producing meaning through an endless play of similarity and difference. Barthes’s pronouncement that denotation is merely one privileged moment of connotation simply restates that psychoanalytical finding”.

ao espectador – do que um estudo da percepção dela (uma abordagem que teria o seu foco no público). Ou seja, a investida é no cinema que filma experiências a partir da subjetividade do seu realizador ou do seu personagem.

Trata-se de um olhar sobre o cinema que privilegia uma abordagem e uma revisão humanistas dele, ou seja, que considera a prática cinematográfica, antes de tudo, algo que emana e que está centrado nas pessoas que estão envolvidas nela e não em sistemas ou clichês mecanicamente replicados. Nesse sentido, a discussão a respeito do dualismo documentário/ficção é extremamente propícia; os filmes localizados nas fronteiras entre esses gêneros demonstram o quanto essa separação pode ser artificial.

E, mais, são capazes de, justamente por não oferecerem garantias relacionadas à realidade ao seu espectador, abalar crenças e postulados antes colocados como inabaláveis. Não é mais o caso de questionar se determinado evento é verdadeiro, mas de perguntar “que tipo de verdade é essa?”. Esta é uma questão que os cineastas analisados no capítulo III constantemente se colocam e que se desdobra em outras; que tipo de construção subjetiva pode ser realizada coletivamente (cinema iraniano de diretores como Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf); a que coletividade a minha subjetividade direciona o olhar (Agnés Varda); ou como construo uma autobiografia a partir da minha subjetividade (Jonathan Caouette)?

Antes, contudo, é importante entender e ceder espaço a dois temas fundamentais. O primeiro diz respeito à forma como essa subjetividade aqui abordada é construída no cinema. O segundo está ligado à compreensão de como a experiência subjetiva foi explorada ao longo da história do cinema, sendo fundamental para alguns dos principais movimentos e filmografias revolucionários, tanto aqueles localizados no campo da ficção quanto no do documentário, e, também, o quanto ela foi fundamental para os movimentos de aproximação desses dois gêneros.

## **1. As fronteiras do real**

### **1.1 – Sobre perguntas e respostas**

Em 2003, o Festival de Cannes abriu uma exceção nas suas regras de premiação e, surpreendentemente, concedeu ao diretor Gus Van Sant a Palma de Ouro de melhor filme e de melhor diretor por “Elefante” (2003). A quebra da regra gerou uma forte expectativa sobre o filme que já fora potencializada pelo fato da produção abordar um dos assuntos mais chocantes dos últimos anos: o massacre de alunos (por dois deles) numa escola em Columbine, EUA.

Porém, até a estréia do filme, pouco se sabia sobre a natureza da produção. Seria uma metódica recriação ficcional do que aconteceu ou um filme meramente baseado nos eventos? A opinião pública procurava na produção respostas para o que acontecera na escola; o ocorrido, por mais discussões que tivesse suscitado, ainda permanecia cercado por um certo fascínio, pelo fato de muitos dos argumentos utilizados para justificar ou, pelo menos, explicar as razões que levaram dois adolescentes a matar os seus colegas parecerem inconclusivos, incapazes de dar conta de forma definitiva dos motivos por trás dos acontecimentos.

Da mesma forma, foi montada uma estratégia publicitária em cima de “Elefante” que divulgava o filme como um retrato fiel do que acontecera. “A tragédia da Columbine High School, recriada sob a direção de Gus Van Sant” era o slogan dos cartazes brasileiros da produção. Tamanha expectativa, contudo, provocou fortes decepções no grande público, que entrara nas salas de cinema esperando respostas às suas perguntas e encontrara apenas novas perguntas. Afinal, como poderia um filme recortado, desestruturado de acordo com a lógica temporal comum do cinema, fornecer explicações?

Aos olhos desse grande público (e de grande parte da crítica), uma produção que não fora construída calcada na lógica causa-efeito parecia vã, aborrecida e vazia de significados. E onde poderiam estar eles quando respostas objetivas foram suprimidas por uma narrativa subjetiva, que evocava, ao mesmo tempo, uma interface de objetividade no que é mostrado? “Elefante”, assim como o filme seguinte e o anterior de Van Sant, respectivamente “Last Days” (2005) e “Gerry” (2002), é essencialmente um

trabalho de ficção; em momento algum objetiva se vender como um documentário. Porém, assume como postura a representação da superfície da realidade.

Qualquer aprofundamento na construção dos personagens só ocorre pelos atos deles e pelo contexto em que estão inseridos.<sup>5</sup> Com os longos planos em *travelling* adotando o ponto de vista de certos personagens, Van Sant constrói um mosaico do que seria um dia “normal” em uma *high school* americana. E, nesse ponto, são notáveis e fundamentais as suas opções. A trilha sonora toca quase como se o músico tivesse sido gravado em som direto no próprio set. Também não há realce de som para o que um ou outro personagem diz. A sonoridade do filme é completamente montada em cima da construção ambiental, de tal forma que cada detalhe daquele espaço possa ser percebido pelo espectador.

Não é exagerado afirmar que o personagem central do filme é a escola. Só há um deslocamento desse espaço em dois momentos da projeção: na abertura, quando um garoto dirige o pai bêbado, sendo que, neste caso, a cena funciona como uma entrada a esse ambiente que é a escola; e as cenas que acompanham os dois garotos assassinos em casa. Neste segundo caso, a saída do ambiente escolar faz sentido, à medida que a permanência nele poderia conferir a esses personagens uma dimensão plana: seriam apenas os *outsiders*. O deslocamento espacial confere dimensões e contradições a esses personagens, notadamente entre as cenas do nazismo na televisão, que fazem parte de “O Triunfo da Vontade” (1935), de Leni Riefenstahl, e do beijo entre os dois garotos.

Van Sant recusa explicações fáceis. A adoção de múltiplos pontos de vista dos personagens e a temporalidade não-linear evocam a complexidade do cotidiano escolar e dos personagens que o compõem. A escolha de uma estrutura elíptica sugere não a intenção de estabelecer relações de causa e efeito, mas de questionar, de reforçar para o espectador como pode ter acontecido, como se fosse um resumo fílmico despido de conclusões, porém repleto de significações.

Ou seja, um caminho que tende a ser oposto ao que uma estrutura convencional de documentário poderia traçar. É difícil imaginar uma produção documental acerca deste tema que evitasse explicações fáceis na forma de depoimentos de participantes do ocorrido e/ou de pessoas relacionadas a eles. Isso pode ser atribuído, em grande parte, à

---

<sup>5</sup> Nesse ponto, ainda que ela seja sempre pertinente, não discutiremos a questão da posição do diretor e da visão onipresente que ele adota para o seu filme, uma vez que a proposta de filmagem analisada é clara e se propõe a ter o viés holístico.

necessidade de compreensão para a formulação de uma memória a que todos possam recorrer sem sobressaltos, sem que pareça incompleta ou mal posicionada na cadeia de eventos que dirige o mundo.

Michael Moore notadamente optou por um caminho diferente no sucesso de bilheteria “Tiros em Columbine” (2002); a tragédia tornou-se ponto de partida para uma reflexão acerca do uso de armas de fogo nos EUA. Evidentemente, o esforço de Moore não constitui uma tentativa de compreender o que ocorreu em Columbine. Antes, ele utiliza o ocorrido para a construção de um discurso de propaganda do seu ponto de vista sobre a relação entre os norte-americanos e as armas. Há, neste caso, um recorte e uma proposta clara de linha de desenvolvimento da narrativa, ainda que muitos critiquem o filme e o cineasta em diversos aspectos, inclusive o tom de verdade absoluta que ele confere ao que enuncia. Tanto Moore quanto os seus opositores mais radicais, contudo, caem em armadilhas de representação, ainda que o diretor de filmes anti-Bush alcance uma diferenciação por efetuar uma opção clara por um recorte do mundo real capaz de expressar a sua visão.

A objetividade aparente na investigação e representação dos eventos do mundo com frequência trai as pretensões centrais dos cineastas, em especial daqueles que operam em um modelo entendido como mais próximo da realidade: o documental. O que, muitas vezes, pretende ser compreendido como um detalhamento aprofundado dos elementos por trás e ao redor desses eventos transparece apenas como uma (tediosa) visão dotada de uma aura oficial. Isso ocorre, em grande parte, porque duas perguntas centrais para a realização do filme não foram respondidas: 1) Qual recorte da realidade aparente a produção pretende trabalhar? e 2) Por que tipo de experiência devem passar o cineasta (de ficção ou de documentário) e o espectador?

Como lembra Jean-Claude Carrière, com muita propriedade,

“O Cineasta realmente determinado a se expressar através do filme se depara antes de tudo com o maior obstáculo do cinema, que também é a sua arma primordial: a realidade da imagem. Ele procura, luta, ousa e às vezes acha. (...) Cada obra significativa tem que passar por essa luta. Senão, antecipadamente derrotada, a obra fica empoeirada, passa a fazer parte do universo amorfo em que geralmente vivemos. Fica

sem vida independente; desaparece no momento em que surge”<sup>6</sup>.

Dessa forma, pode-se retornar à questão anterior: afinal, no caso analisado, qual produção poderia lançar melhor uma luz sobre os eventos ocorridos? O filme de Gus Van Sant ou um documentário modelado com alguns dos elementos estéticos e narrativos mais comuns em produções desse tipo? As respostas a essas perguntas estão intimamente vinculadas ao que se procura. A pergunta que antecede ambas acima é ainda mais ampla: o objetivo final é obter uma explicação plausível para os fatos narrados ou o próprio questionamento em si a respeito desses fatos? É de maior importância encerrar os acontecimentos objetivos nas profundezas da memória, uma vez que foram explicados e relacionados através de uma lógica causal-formal, ou utilizá-los para questionar as certezas acerca do mundo aparente?

Há nestes questionamentos um ponto central: por que tipo de experiência o cineasta e o espectador querem ou devem passar? Não se deve esquecer que o cinema, ainda que seja uma forma de arte, possui uma associação imediata ao entretenimento. E é nesse frágil equilíbrio entre arte e entretenimento que opera qualquer produção cinematográfica; claro, se considerarmos possível estabelecer uma relação antagônica entre esses dois elementos. Não é, contudo o único dualismo que define um filme, como será visto a seguir.

Para responder a estas perguntas, é importante, antes de tudo, entender como funcionam no campo do cinema os mecanismos de experiência a que o espectador e o cineasta estão expostos. Do ponto de vista do espectador, existem inúmeras formas de atravessar uma experiência fílmica. Já no caso do cineasta, as possibilidades são um pouco mais restritas, porém de maior importância para este estudo, devido a todas as suas implicações.

---

<sup>6</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p. 81.



## 1.2 – Dualismos fundamentais

O campo da experiência no cinema é fundamental para a sua construção, sendo capaz de determinar as características e acontecimentos que permeiam qualquer prática desta linguagem que se quis revolucionária. A experiência, profundamente ligada à experimentação e à forma de cada cineasta interpretar a realidade aparente e as suas próprias construções de sentido, é alcançada de diversas formas, sendo sempre estruturalmente influenciada por dois dualismos: o objetivo/subjetivo e o verdade/verossimilhança.

A forma de cada cineasta efetuar escolhas na produção que aproximem seus filmes desses extremos influencia que experiência ele procura. A construção do tipo de filme e daquilo que ele retrata passa obrigatoriamente por questionamentos dessa ordem. Ou seja, há o retorno ao ponto fundamental de qualquer produção artística: qual é o objetivo dela? Trata-se de realizar uma produção que realiza perguntas, confronta-as com agentes diversos e tenta achar (ou não) possíveis respostas ou de um produto que traz respostas encadeadas em um discurso falacioso e carente de perguntas?

E, para que ele realize tal feito, o cuidado com a construção narrativa é fundamental. A aplicação de uma metodologia de significação que emule algum método científico se faz necessária; é o terreno sob o qual o público construirá a sua percepção e a sua participação. Dessa forma, cada nova afirmação, apresentada como fato, constitui uma evidência que aponta para uma possível resolução do enigma. Trata-se de uma construção, de um jogo narrativo, que foi constantemente ratificada tanto para o documentário quanto para a ficção.

Porém, como afirmado anteriormente, o mistério não reside na ligação causal entre o que é observado e trabalhado no filme, mas na própria relação que se estabelece entre esses módulos de significação. Em outras palavras, a questão central não reside no tema que ocupa o epicentro dos acontecimentos, mas na representação dela e na sua relação com outros temas e questões. Ou, ainda, nos eventos periféricos desencadeados pelo acontecimento em si.

Não é o caso, contudo, de alçar a auto-reflexividade ao patamar de mecanismo ideal de representação. Ela certamente deve participar de todo processo de filmagem, mas apresentá-la como fim não necessariamente contribui para que o cineasta alcance a

realização da sua proposta de uma forma mais próxima à realidade. De fato, se fosse este o caso, aconteceria nada além de um deslocamento da mistificação. A questão vai além e se encontra na simples pergunta: o que eu posso concluir e/ou construir a partir do que acredito (ou acreditam) que aconteceu?

E nesse ponto sobra pouco espaço para uma construção objetiva da realidade nos moldes abordados. Ao tratar os acontecimentos como fatos dirigidos a uma conclusão única, tende-se a eliminar a possibilidade de que outras explicações surjam e, até mesmo, de que elas existam. Com frequência, entrevistados têm as suas falas cortadas e, na tentativa de estabelecer um panorama amplo da questão, descontextualizadas pelo uso que é feito.

É de uso recorrente a associação feita entre subjetividade e ficção e entre documentário e objetividade. Deleuze aponta que:

“Se nos referirmos às formas que desde muito tempo recusavam a ficção, constatamos que o cinema de realidade queria ora fazer ver objetivamente meios, situações e personagens reais, ora mostrar subjetivamente as maneiras de ver das próprias personagens, a maneira pela qual elas viam sua situação, seu meio, seus problemas. Sumariamente, o pólo documentário ou etnográfico, e o pólo investigação ou reportagem”<sup>7</sup>.

Consideremos a subjetividade e a objetividade localizadas, em um primeiro momento, no realizador da produção, ou seja, o cineasta. É ele quem, em primeira instância, realiza as opções pelas formas de representação que vai privilegiar. Pode, com isso, determinar se o foco estará no personagem, no contexto, na história ou nas emoções por que deseja que o público passe. E cada um desses focos pode ser trabalhado por diferentes métodos representativos tanto no campo da ficção quanto no do documentário.

Neste ponto, é importante realizar uma intervenção acerca da subjetividade que está ligada ao escopo deste trabalho. Trata-se de um conceito que está certamente presente em qualquer obra cinematográfica, assim como o seu extremo oposto, a objetividade. Mas ela surge e pode ser interpretada de maneiras diversas. Em primeiro

---

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 182.

lugar, esse processo de subjetivação está na forma de lidar com o que será mostrado. Um cineasta, cuja forma de encarar a prática cinematográfica se aproxima deste sentido é Jean-Luc Godard. Para ele, “o que existe é a direção, isto é, o estilo a ser redefinido por cada cineasta e até por cada filme; é o conteúdo que faz a forma e não uma forma gramatical que enquadra e transmite o conteúdo”.<sup>8</sup>

O grau de subjetivação de um filme, portanto, estaria ligado a dois fatores: o conteúdo a ser trabalhado e as escolhas de representação que permeiam esse processo. Jacques Aumont leva adiante sua afirmação anterior:

“O que é importante quanto à teoria da imagem de Godard é não ser uma ‘receita’, intransponível de escrita de roteiro, mas a idéia crucial de que o cineasta não domina sua narrativa, que construir uma história é ouvir e olhar os seus personagens, as situações em que se encontram e, sobretudo, saber olhar as imagens dadas desses personagens e dessas situações”<sup>9</sup>.

Ora, se a construção subjetiva não está completamente no cineasta, uma vez que ele filma um real aparente complexo e em constante mutação, nem no seu conteúdo, já que este sofre a influência das formas de representação pelas quais se opta, pode-se afirmar que ela se encontra no ponto de interseção desses dois elementos: a experiência de construção fílmica. Que, por sua vez, não deve ser tratada como uma instância em si, uma vez que ela é construída por indivíduos inseridos em um contexto histórico-social (tanto em termos políticos quanto em relação ao cinema).

É nesse sentido que se escolhe o termo “ficção pessoal”, aplicável tanto ao documentário quanto a filmes ficcionais. É na ficção que emerge da forma como o indivíduo, seja este o cineasta ou o personagem, interpreta e enuncia o mundo que se encontra a grande força motriz do cinema. A experiência em que ela está inserida, contudo, é de grande importância e, não por acaso, é fundamental dedicar uma explanação mais detalhada a esse respeito.

---

<sup>8</sup> AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. São Paulo: Papyrus, 2002, p. 54-55

<sup>9</sup> Idem, p. 57-58

### 1.3 – Ficções pessoais

Todo documentário, por mais extensa e completa que tenha sido a pesquisa que o antecedeu, está sempre exposto aos personagens que encontra ou enfoca durante a sua realização. E as ficções pessoais, a subjetividade, que permeia a construção de sentido de cada um deles interage com o cineasta, podendo promover uma mudança de rumos na produção. Essa operação tão óbvia ao campo documentário, porém, não é exclusiva dele. Ao contrário, ela está no cerne de mudanças na narrativa ficcional iniciadas por Orson Welles.

Em seus filmes, o uso da profundidade de campo e a criação de personagens multidimensionais não mais colocavam a narrativa no centro da produção. Não à toa, muitos das suas obras mais consagradas carregam nomes próprios nos títulos: “Cidadão Kane” (1941), “The Magnificent Ambersons” (1942), “Macbeth” (1948), “Mr. Arkadin” (1955), “Falstaff” (1965) e “Dom Quixote” (versão editada e finalizada data de 1992). Essa subjetivação que toma como centro os personagens é ressaltada por Deleuze:

“Em Welles, o sistema de julgamento se torna definitivamente impossível, até mesmo, e sobretudo, para o espectador. (...) Welles não pára de construir personagens injulgáveis, e que não têm de ser julgadas, que se esquivam de qualquer julgamento possível. Se o ideal de verdade desmorona, as relações da aparência não mais bastarão para manter a possibilidade do julgamento.”<sup>10</sup>

Trata-se de uma mesma estrutura de construção que seria reutilizada, futuramente, por movimentos como o neo-realismo e a *nouvelle vague*, como será visto, em maiores detalhes, no capítulo seguinte. Por enquanto, o questionamento central reside nessa ficção pessoal, construída de uma forma quase sempre independente de mecanismos de controle narrativo. O centro é o personagem e as ações que devem

---

<sup>10</sup> Idem, p. 170.

mover a história partem, antes de tudo, dele e não de quaisquer forças externas que direcionam o filme a uma meta final pré-estabelecida pelo autor. Trata-se da operação “sob o risco do real” a que se refere Jean-Louis Comolli:

“O que se passa aqueles que filmamos, homens ou mulheres, que tornam-se, assim, personagens do filme? Eles nos fazem conhecer e reter, antes de tudo, que existem fora do nosso projeto de filme. Somente a partir daquilo que farão conosco desse projeto (...) que se tornarão seres do cinema. Isso demonstra o quão pouco, na entrada do jogo, estamos em condições de lhes dar ordens (podemos oferecer, no máximo, indicações), de chacoalhar a sua própria *mise-em-scène* (ao contrário, se trata de deixá-lo aparecer em primeiro plano), de interromper ou de alterar o curso de suas ações (a não ser o tempo suspenso de uma filmagem)”<sup>11</sup>.

Há, neste ponto, um deslocamento muito significativo do que transparece como autêntico na composição do filme. A autenticidade não está mais conectada à verossimilhança por trás de acontecimentos narrados como fatos encadeados numa lógica causal-formal. De fato, precisa-se muito pouco dessa verossimilhança, uma vez que a subjetividade pessoal toma o controle da ação e permite ao espectador uma experiência de imersão completamente diferente. Para explicitar um pouco melhor esse mecanismo de experiência através da subjetividade centrada no cineasta e no personagem, podemos recorrer a dois cineastas, um de ficção e o outro de documentário.

O primeiro deles é o sueco Ingmar Bergman. Bergman é considerado, por grande parte da crítica e dos círculos de cinéfilos mundiais, o maior retratista da história do cinema. Seus filmes estão centrados nos personagens e nas reações deles diante das situações, de tal forma que há o uso extensivo de planos médios e de closes em suas obras.

---

<sup>11</sup> COMMOLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. São Paulo: EDUSP, 2005.

Ao posicionar os personagens no centro da produção, Bergman institui que as opiniões e reações deles são de maior relevância para a construção fílmica do que os fatores externos capazes de enquadrar (e encaminhar) a narrativa. A voz narrativa é, portanto, aquela dos próprios personagens, que, todavia, são criações do próprio diretor e roteirista. Nesse sentido, está em operação um jogo duplo: o movimento narrativo surge a partir das ações e reações dos próprios personagens que, contudo, não passam de criações do próprio Bergman.

Ao relacionar o diretor sueco como um produtor de “imagem-afecção”, Deleuze considera o caráter sentimental imanente dessas obras. Que é intensificado e ampliado pela posição que ele designa ao espectador; a este Bergman indica a cadeira de interlocutor dos seus personagens, como se dissesse “aqui, neste filme, tem uma pessoa que tem algo a te contar”. Desta forma, é diretamente ao espectador que se dirigem alguns dos seus personagens, alguns deles visceralmente interpretados (inclusive em seus momentos de contenção) com maestria por profissionais como Max Von Sydow, Liv Ullman, Harriet Anderson e Bibi Andersson.

Dessa forma, a carta que a personagem de Ingrid Thulin lê, em um único plano de sete minutos, em “Luz de Inverno” (1962), exprime os sentimentos mais profundos de sua personagem. Porém, os minutos que a cena dura funcionam como um módulo narrativo único e, claro, intensificado e significado com o apoio de tudo o que foi mostrado anteriormente durante a projeção. Bergman insere cenas-chave em seus filmes que são capazes de proporcionar ao público uma experiência intensa nos poucos minutos que duram.

Um dos melhores exemplos para ilustrar esta questão em sua filmografia está em “Persona” (1966), mais especificamente na cena em que a personagem de Bibi Andersson descreve uma orgia de que participou na praia. Não bastasse a polêmica natural que o tema suscitaria, a personagem descreve a cena com uma calma intensa e, na falta de um adjetivo melhor, “naturalista” incapaz de deixar qualquer espectador indiferente. Nesse momento, ele esquece estar diante de um personagem e sua imaginação – potencializada pela negação de Bergman de apelar para um esquema de plano-contraplano ou de *flashback* – funciona como se estivesse efetivamente escutando a confissão de uma amiga próxima.

A experiência de interlocutor que Bergman reserva ao espectador dos seus filmes é certamente ampliada pela atmosfera que circunda estas cenas. Em “Persona”,

há o silêncio absoluto de uma das personagens e a tensão que tal comportamento gera. Tais ambientações narrativas de Bergman que precedem cenas-chave para a experiência de fruição fílmica do espectador são, em grande parte dos seus filmes, essenciais e, muitas vezes, não é o próprio personagem que protagoniza a exteriorização dos seus sentimentos, mas justamente essa ambientação. Notadamente com crianças, como as seqüências do menino nos corredores de um hotel (“O Silêncio”, 1963), fotografado por Sven Nykvist de forma a demonstrar a opressão do ambiente sobre o personagem, ou no caso da cena em que Alexander, em “Fanny e Alexander” (1982), entra no quarto do irmão do mágico em cuja casa se abrigava e o enigmático personagem lê a sua mente e os seus sentimentos.

Essa interação entre confissão realista e subjetividade narrativa na obra de Bergman pode ser observada, ainda, em diversas outras produções da sua filmografia, notadamente em “A Hora do Lobo” (1968). Neste filme, Bergman contrapõe as cenas iniciais do personagem de Max Von Sydow e suas confissões à sua mulher, interpretada por Liv Ullman, acerca dos terrores e temores que o assombram a uma abordagem de elevado grau de ficcionalização posterior (e que culmina em algumas das cenas surrealistas mais geniais da história do cinema), assumindo a câmera o olhar do personagem – a subjetividade do cinema clássico tal qual Deleuze a descreve – na ocasião da seqüência da festa no castelo. O espectador é, então, capaz de contrapor as impressões do personagem ao que ele efetivamente “vivencia” através do seu olhar.

Bergman aposta claramente no potencial que existe de identificação do espectador com ficções pessoais, ou seja, narrativas que apóiam a sua espinha dorsal no personagem e nos seus sentimentos e conflitos mais íntimos. A sua construção é ficcional, mas os conflitos dos seus personagens jamais deixam de parecer reais. Assumindo o personagem como um indivíduo complexo, cuja identidade está em constante construção, Bergman convida o espectador a fazer parte desse processo, a experimentar tais conflitos e mudanças. Se os seus filmes provocam no espectador experiências intensas é porque, antes de tudo, radicaliza a ficção em seus personagens, que não transparecem como simulacros de pessoas reais, mas se comportam e são suficientemente complexos e indefinidos como qualquer indivíduo.

Mesmo não trabalhando na fronteira entre o documental e o ficcional, Bergman anda pela linha entre realismo e ficção ao se aprofundar na ficção que rege os seus personagens. Trata-se de um mecanismo muito próximo daquele que outro cineasta,

aparentemente distante da prática do diretor sueco, trabalha. Eduardo Coutinho, documentarista brasileiro que ganhou notoriedade com o filme “Cabra Marcado para Morrer” (1984), experimentou, no final da década de 90, uma espécie de renascimento da sua arte de fazer filmes.

Radicalizando uma de suas principais opções narrativas (a criação do filme a partir de personagens), presente desde filmes como “Theodorico, Imperador do Sertão” (1978), Coutinho adotou uma estética que faria dele o documentarista brasileiro que mais público atrairia aos cinemas. Essa “virada” começou com “Santo Forte” (1999), um documentário sobre as crenças e práticas religiosas de alguns moradores da favela Vila Parque da Cidade, no Rio de Janeiro. Esses moradores constituem personagens que narram experiências que, em sua maioria, serviram para reafirmar as suas crenças.

Coutinho permite que cada personagem narre a sua história de forma completa. Sem interrupções e, com frequência, sem trocas de plano. Trata-se de um mecanismo que privilegia a capacidade narrativa dos entrevistados: o próprio personagem elabora a sua narrativa ficcional diante da câmera. O documentário não se preocupa em traçar perfis completos e abrangentes a ponto de determinar as identidades reais desses personagens; antes, de uma forma que encontra uma relação direta com a produção de Jean Rouch, são os fragmentos de ficção e de realidade contidos nas falas deles que são capazes de passar, ainda que sob a forma de uma vaga idéia, dimensões deles ao público.

A estratégia narrativa criada por Coutinho seria repetida em “Babilônia 2000” (2000) e em “Edifício Master” (2002), havendo, no caso do segundo, uma radicalização da proposta inicial. Tanto em “Santo Forte”, quanto em “Babilônia 2000”, havia um tema central que permeava os depoimentos dos personagens (respectivamente, religião e a virada do ano), ainda que os melhores depoimentos, principalmente no caso do segundo filme, surgissem de outros temas. O único elo de ligação entre os personagens, em “Edifício Master” é o fato de eles habitarem o mesmo prédio. Não há, nem mesmo, uma unidade em termos de classe sócio-econômica. Dessa forma, personagens tão variados quanto uma professora de inglês, uma prostituta, um aposentado, um camelô e um ex-ator de novelas e cinemas compõem um mosaico de vidas – tanto por estarem no filme quanto pela forma como narram as suas próprias existências – que é único justamente pela diversidade e complexidade que o transbordam.



No entanto, para permitir que essa subjetividade pessoal aflore em seus personagens de tal forma a não ficar restrita à uma história única a ser contada durante toda a projeção, é necessário o uso de alguns mecanismos, como aponta Consuelo Lins:

“‘Dispositivo’ é um termo que Coutinho começou a usar para se referir a seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos, ele chamou a isso ‘prisão’, indicando as formas de abordagem de um determinado universo. Para o diretor, o crucial em um projeto de documentário é a criação de um dispositivo, e não o tema do filme ou a elaboração de um roteiro – o que, aliás, ele se recusa terminantemente a fazer. O dispositivo é criado antes do filme e pode ser [palavras do próprio Coutinho]: ‘Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário’”<sup>12</sup>.

A criação do dispositivo e a preocupação com a pesquisa antes de iniciar as filmagens, entre outros mecanismos, permitem, portanto, que Coutinho extraia em seus filmes narrativas dos personagens/entrevistados que colocam o público, da mesma forma que Bergman realiza em seus filmes, na posição de interlocutor de uma conversa. Certamente, aos olhos desse público, há uma clara distinção entre a estética documental de Coutinho e a ficcional de Bergman. A identificação emocional, construída a partir dessa subjetividade que emana dos personagens (de forma direta, no caso de Coutinho, e indireta, no caso de Bergman), contudo, é muito próxima.

A experiência que o espectador atravessa, portanto, não demanda uma verossimilhança narrativa, porque há na fala desses personagens autenticidade e realismo. A grande descoberta desse início de século, que, na verdade, é uma valorização de um conceito que há muito já se conhece e discute, parece ter sido o poder que a experiência tem de comunicar; quem sente e passa por aquelas situações apreende de forma mais eficaz a mensagem e, nesse processo, pode passar por uma reestruturação

---

<sup>12</sup> LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p. 101.

funcional da sua forma de encarar a vida. E existem inúmeros tipos e graus de experiência, variando desde aquela puramente emocional, como no caso do cinema hollywoodiano, até outras que detêm propósitos próprios bem definidos.

Há, contudo, uma diferença fundamental nas duas formas de se construir essa experiência: os personagens de Bergman, ainda que soem autênticos e que pareçam frutos de um trabalho nos moldes que Godard idealizou, ou seja, o de deixar que o personagem ganhe vida, adaptando o conteúdo conseqüente a uma forma, são criações do próprio diretor/roteirista. A experiência da construção fílmica é, portanto, restrita ao realizador e à sua equipe. Toda a subjetividade apresentada pelos personagens em suas narrações/confissões são discursos indiretos de Bergman.

Em toda a sua pertinência na construção psicológica, Bergman não consegue atingir o grau de subjetividade na construção que Eduardo Coutinho apresenta em seus filmes. Neles, é filmada a experiência, o contato entre o cineasta e os seus personagens. Não existe direcionamento prévio da narrativa, ela é construída conforme se desenvolve e, posteriormente, na sala de edição. Ou seja, Coutinho filma a própria subjetividade, no momento em que surge. A identidade da obra, do realizador e dos personagens, portanto, estabelecem entre si um jogo de influências em que os dois últimos definem a primeira e, ao término, tal qual confirmou Jean Rouch, ao apresentar o filme “Crônica de um Verão” (1961) aos personagens, são definidos pela do filme.

A subjetividade na construção fílmica pode emergir de diversas formas. Ela está sempre presente, mesmo quando a produção em questão está carregada de pretensões objetivas; o grau de factualização dos acontecimentos é tão forte, que é inevitável não enxergar ali um discurso mistificador travestido de realidade. Mas o seu surgimento, em sua potência máxima, ocorre justamente na experiência de filmagem. Nesse caso, o espectador observa a subjetivação durante a sua manifestação, ou seja, da forma como ocorreu.

Não há um discurso pronto; ao contrário, existem perguntas que, ao serem feitas, produzem uma nova realidade aparente que, após ser filmada, será editada e significada pelo diretor. É uma operação que encontra uma forte identificação com o campo da ficção (como no cinema iraniano de diretores como Mohsen Makhmalbaf e Abbas Kiarostami), ainda que seja no campo documentário que ela se desenvolve com freqüência e por completo. Mais ainda, justamente por estar baseada numa experiência,

essa operação nunca é inteiramente documental, uma vez que a construção da narrativa ficcional, seja ela do diretor ou do personagem é fundamental.

Uma obra audiovisual posicionada em uma fronteira em que é indiscernível o que existe ali de realidade e o que existe de ficção é um dos mais poderosos instrumentos de contestação existentes. Ao abalar a crença fundamental de que o que está sendo visto é incontestavelmente verdadeiro ou, no mínimo, verossímil, o cineasta abre caminho para uma discussão profunda acerca dos elementos e fatores que estão envolvidos em determinada produção de sentidos. Se as causas que determinam uma conseqüência não são incontestáveis, abre-se o caminho para discutir um tema em todas as suas variáveis e a própria forma de o indivíduo se portar e agir diante da questão.

O posicionamento de um filme, portanto, nessa fronteira possui uma força ímpar. A desconstrução de certezas acerca de o filme estar enquadrado em um gênero ou em outro permite que a atenção esteja dirigida à subjetivação presente na produção. Não se trata mais de propor apenas uma auto-reflexividade, a questão está além: o que esse factual construído, interpretado e reinterpretado em momentos diversos da produção pelo cineasta e pelos personagens, é capaz de significar em termos de transformação ou de formação de novos conceitos para todos os envolvidos e, conseqüentemente, para o público.

Historicamente, as fronteiras entre o real/documental e o ficcional sempre foram repensadas e estruturadas a partir da avaliação de experiências anteriores que consideravam o trato da imagem até então ou, até mesmo, durante a experiência propriamente dita. Em momentos diversos da existência do cinema, a reinvenção desta prática esteve intimamente vinculada à aproximação do cineasta ao seu personagem e a novas formas de conceder a ele espaço e voz. E, com freqüência, essa prática esteve no limiar entre o documental e o ficcional, uma fronteira muito difusa e imprecisa: “todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção. (...) E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”.<sup>13</sup>

Simultaneamente a esse movimento de aproximação/afastamento entre os campos documental e ficcional, que será abordado em detalhes no capítulo seguinte, e considerando serem o diretor e o personagem figuras-chave, o posicionamento de um

---

<sup>13</sup> GODARD, J. L. *apud* DA-RIN, S.; 2004; p. 17.

filme na fronteira entre o ficcional e documental é capaz de provocar transformações diversas não apenas no próprio cinema como linguagem, mas também nos seus envolvidos, quando:

- A) O personagem está no centro da produção, sendo capaz de enunciar suas próprias histórias e narrativas;
- B) O próprio diretor se coloca como figura participante na imagem e, ao se tornar um personagem, constrói a narrativa abertamente do seu ponto de vista e daquele dos outros participantes em situação parecida com a sua.

A maioria dos filmes efetivamente revolucionários, como também será demonstrado no capítulo seguinte, abriu espaço para que indivíduos colocassem e criassem as suas vidas diante das câmeras, fossem eles o diretor ou o personagem. De tal forma que pensar a subjetividade, como frequentemente ocorre, como uma manifestação inerente apenas à ficção ou ao espectador é uma atitude reducionista, capaz de nublar a visão para uma simples constatação: um filme que se liberta das amarras de estar enquadrado no gênero ficcional ou documental é capaz de ousar se apresentar como uma construção, um discurso (surgido de uma experiência sobre a qual o controle não era absoluto) realmente preocupado com os significados construídos, em um primeiro momento, na sua realização e, posteriormente, diante do público e da própria história do cinema.

Ainda que este seja um movimento muito evidente no cinema contemporâneo, especialmente em filmes ligados a temáticas que evoquem a memória pessoal (filmes de família) ou coletiva (filmes políticos) e que trabalham, portanto, com a construção e reavaliação de identidades, ele esteve presente em diversos momentos da história do cinema. E tal existência esteve ligada intrinsecamente aos momentos em que documentário e ficção foram compreendidos como dois gêneros mais próximos do que o senso e a prática comuns fariam supor.

## 2. Subjetividade e as narrativas ficcional e documental

Institucionalizados ora como dois gêneros opostos portadores de elementos particulares ora como gêneros mais próximos do que indicam a um primeiro olhar, o documentário e a ficção no cinema são, ao menos de acordo com o senso comum, de fácil distinção. O primeiro porta como características marcantes a não-encenação, a locução em *off* e o compromisso com a “verdade”. O segundo já não compartilha desse acordo e deve ser livre para ousar, desafiar a realidade em prol da única garantia que assume a seu público: o entretenimento.

Tais acepções são adotadas e utilizadas amplamente e tornaram-se símbolos e referências para a maior parte do público que lota as salas de cinema pelo mundo. Pode-se relacionar a formação desse fenômeno, em grande parte, ao papel desempenhado pelo cinema clássico de Hollywood e pelo padrão histórico inglês de documentários. No caso do primeiro, a tradição de filmes com produção baseada na encenação da visão de um roteirista ou autor (não à toa os críticos da *nouvelle vague* exaltariam diretores como John Ford, Billy Wilder, Fred Zinnerman, dentre outros) ou de uma reprodução com exageros cênicos propositais da realidade gerou um padrão de cinema como produto ficcional que, contudo, não admite a sua natureza como tal.

E cria uma atmosfera onírica que permite ao espectador uma experiência única: a de literalmente viver, durante a projeção, tudo o que se passa na tela. Já no caso do documentário, frequentemente associado à sobriedade, a uma estética mais sisuda e, portanto, com possibilidades de entretenimento inferiores, muito da sua baixa popularidade deve crédito à escola clássica britânica e ao estigma que ela viabilizou a esse estilo cinematográfico.

Tratam-se de convenções que foram instauradas nas mentes dos espectadores essencialmente pela repetição:

“A reprodução do mesmo (...) acabou se tornando a forma mais utilizada e eficaz para solidificar, no entendimento do espectador, a divisão documentário/ficção. É através da repetição de determinadas convenções nos filmes, e no tempo, que chegamos a diferenciar um documentário. Só podemos

entender um filme como ‘documentário’ e aceitar seus pressupostos clássicos (discurso verdadeiro, científico e objetivo que nos mostra o real), se reidentificarmos rápida e reiteradamente os ‘traços característicos’ (convenções) que repetidamente fomos ‘colhendo’ dos diversos documentários a que tenhamos assistido”<sup>14</sup>.

A intenção de criar uma obra em que a imparcialidade viabilizaria uma amostra dos fatos tal qual eles teriam ocorrido foi uma motivação que permeou toda a produção cinematográfica documentária, muitas vezes justificando a prática dela e, conseqüentemente, sendo alvo de crítica. No caso da escola clássica inglesa, que Bill Nichols classificou como “modo expositivo”, tal direcionamento constituiu uma diretriz básica para a produção. Como aponta DA-RIN (2004), esse modelo

“corresponde bem ao documentário clássico, em que um argumento é veiculado por letreiros ou pelo comentário off, servindo as imagens de ilustração ou contraponto. Até o início dos anos 1960, a maior parte dos documentários se enquadrava neste modelo canônico, que adota um esquema particular-geral, mostrando imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário. O processo de produção é elidido em nome de uma impressão de objetividade”<sup>15</sup>.

O modo expositivo determinou a produção de documentários e foi hegemônico até o final dos anos 50, mas, até hoje, é amplamente utilizado, principalmente nos programas que compõem a grade de canais como o National Geographic, o History Channel, o Discovery Channel, entre outros. A própria forma como o telejornalismo foi instituído demonstra uma grande inspiração nesse modelo, mais especificamente nos preceitos que supostamente o regem - a objetividade e a verdade.

Seria injusto, contudo, afirmar serem estes dois elementos que se restringem a esse modelo de documentário. Eles permeiam todo e qualquer documentário, uma vez que este é o gênero cinematográfico que cuida da representação do real. As mesmas

---

<sup>14</sup> FILHO, Augusto Coimbra de Rezende, **Documentário e Virtualização**. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 37.

<sup>15</sup> DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

objetividade e verdade reapareceriam no cinema direto americano da década de 60, um modelo denominado “observacional” por Nichols.

O avanço tecnológico em câmeras filmadoras e sistemas de captação sonora permitiu que elas se tornassem mais leves e, conseqüentemente, garantiu uma maior mobilidade às equipes de produção. Tornava-se, então, possível captar o mundo tal qual ele era, ou seja, sem que houvesse a necessidade de recriar em estúdio etapas do processo. Naturalmente, trata-se de uma posição fácil de se tornar alvo de críticas, sendo a primeira delas o fato de que a própria presença de uma câmera em um ambiente é capaz por si só de mudar a dinâmica das atividades nele exercidas.

A posição dos cineastas adeptos ao cinema direto, contudo, não deve ser considerada meramente ingênua. Os enquadramentos de Robert Drew em “Primárias” (1960), o filme que daria origem ao cinema direto, demonstram que há, ali, a preocupação de literalmente apreender essa realidade de uma forma particular. As primárias das campanhas à presidência dos senadores John F. Kennedy e Hubert Humphrey no Wisconsin (EUA) foram, em primeiro lugar, filmadas com uma proximidade incomum até então para figuras políticas do porte deles.

Numa das cenas clássicas do filme, a futura primeira-dama Jackeline Kennedy faz um discurso em que aparenta simpatia e calma, enquanto um close de Drew em suas mãos entrelaçadas nas costas revela todo o nervosismo que ela sentia no momento. Trata-se de um detalhe oculto da situação que confere novas dimensões ao que está sendo exibido. O cinema-direto permite artifícios, que quando não superlativados e alçados à categoria de dogmas, são de grande valor ao filme. Até mesmo a proximidade de João Moreira Salles ao candidato à presidência Luís Inácio Lula da Silva, na campanha para as eleições de 2002, registrada no documentário “Entreatos” (2004), exhibe detalhes relevantes. Principalmente diante de uma das cenas, quando José Dirceu, futuro pivô de uma das crises do governo Lula, indaga com desconfiança sobre o porquê de haver uma equipe de filmagem acompanhando uma reunião estratégica.

É compreensível, contudo, que o cinema-verdade francês, nascido na mesma década a partir do marco “Crônica de um Verão” (1961) de Jean Rouch e Edgar Morin, assumisse uma posição frontal à escola americana iniciada por Drew. O radicalismo de certas atitudes era respondido com uma posição igualmente firme, enquadrando esses dois estilos de documentário em posições diametralmente opostas. A respeito disso, Barnouw afirma que (apud DA-RIN, 2004, p. 150)

“O documentarista do cinema direto levava a sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era freqüentemente um participante assumido. O artista do cinema-direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador”<sup>16</sup>.

A provocação é certamente a questão central no modo interativo de documentário. Ao contrário do cinema-direto, que aspirava a captar uma realidade já existente, o modo interativo assume para si a responsabilidade de criar esta realidade, pressupondo a impossibilidade de uma relação de filmagem distante e imparcial. E vai além: pressupõe que algumas faces da realidade só podem aparecer a partir de provocações, de respostas a questões e jogos cênicos. Em outras palavras, através da criação ou da ficcionalização em diferentes medidas do real.

É interessante notar que, assim como toda forma de arte, o cinema é pautado historicamente pelo movimento continuidade-ruptura em sua produção. Se antes a ficcionalização era vista como um mecanismo narrativo de alienação do espectador (cinema-direto), não tardou para que o *status quo* estabelecido por uma corrente de pensamento fosse quebrado e a mesma ficcionalização passasse a ser vista como ferramenta de diminuição da excessiva subjetivação que a objetividade absoluta gerava (cinema-verdade).

Essa tensão, por sua vez, não era exclusiva do campo do documentário. O cinema de ficção, desde os primórdios, trabalhou a preocupação com a alienação gerada pela repetição de processos de criação na narrativa. E, até hoje, um dos principais mecanismos de provocar essa quebra é através da auto-reflexão e do antilusionismo. Como coloca Robert Stam

“Ao ver a si próprio, não como um escravo da Natureza, mas como um mestre da ficção, o artista auto-reflexivo lança dúvidas sobre o pressuposto básico da arte mimética: o de que existe uma realidade

---

<sup>16</sup> Idem, p. 150.



anterior sobre a qual a obra de arte deve ser modelada”.<sup>17</sup>

O cinema em seus primórdios estava, inclusive, ligado à experimentação com a relação entre a imagem e o real; o descobrimento de uma nova linguagem requeria o pleno entendimento do que era possível realizar com ela e qual era o impacto dessa realização sobre o público, ou seja, de que formas a significação podia ser construída. Dessa forma, formou-se um cinema em que a atração era o elemento central. Pequenos esquetes, como um trem avançando em direção à platéia (“L’Arrivée d’un train en gare de La Ciotat” - Lumière, 1897) ou um carro (“How it feels to be run over” – Hepworth, 1900), eram capazes de entreter o público por alguns instantes. Quanto mais próximos do registro documental, maior era o interesse despertado; afinal, naquele momento, não poderia haver nada mais fantástico do que ser capaz de observar repetidas vezes os movimentos da vida real reproduzidos.

Não demorou a que essa primeira produção cinematográfica baseada na atração fosse institucionalizada. Agregando a ela a montagem, cineastas como Georges Méliès levaram adiante a proposta de entreter e provocar o público, atribuindo à imagem um aspecto ficcional e onírico. De fato, pode-se situar a obra de Méliès na fronteira entre a atração e a narração, uma vez que muitos dos elementos (alguns deles provenientes da literatura) que ele introduziu no cinema, principalmente em filmes como “Viagem à Lua” (1902) ou “20.000 léguas submarinas” (1907), detalhavam a ligação entre uma seqüência de acontecimentos.

A atração presente no cinema dos primórdios estava localizada justamente no fascínio exercido pela recém-descoberta das novas possibilidades da reprodução em movimento de um registro do real. Até então, apenas a fotografia estava relacionada ao registro documental, uma vez que aparelhos como a lanterna mágica, uma espécie de antecessor dos projetores de slide (capaz, também, de simular movimento nas imagens) inventada pelo americano Henry Heyl em 1870, tendiam a serem utilizados por contadores de história.

Os documentários, por sua vez, aparecem como campo cinematográfico diferente da ficção nos anos 20. Até então, pode-se ensaiar uma polarização entre cineastas como Méliès (no campo ficcional) e Lumière (no campo documental). Mas o

---

<sup>17</sup> STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p 55.

surgimento de uma escrita documental como gênero se deu principalmente através das produções do americano Robert Flaherty e do escocês John Grierson. A linguagem documental, contudo, não alcançava um maior nível de isenção da mistificação do que a ficcional. É o que faz questão de frisar Buster Keaton na obra-prima “O Homem das Novidades” (1928):

“Para que suas [do jornalista que Keaton interpreta no filme] cenas tenham mais vida, Buster usa alguns ‘truques’. Durante a briga generalizada que irrompeu em meio ao festival, Keaton joga lâmpadas explosivas no meio da multidão. E, ao ver um dos contendores, desarmado, prestes a abandonar a briga, entrega-lhe uma faca para obter melhor efeito em sua filmagem. A ‘verdade’ documental é desmistificada. E, ao tratá-la como um produto do artifício, o filme se antecipa à observação de Godard de que a distinção entre documentário e ficção é inteiramente arbitrária” 18.

O próprio Godard seria um dos maiores expoentes do cinema auto-reflexivo, usando de forma única a paródia dos gêneros clássicos, como os musicais em “Uma Mulher é uma Mulher” (1961), os *road movies* em “O Demônio das Onze Horas” (1965) ou a ficção científica e o filme *noir* em “Alphaville” (1965). A respeito do rompimento com certos clichês da linguagem cinematográfica, Robert Stam aponta que:

“Visto que a matéria da arte auto-reflexiva é a própria tradição (...) a paródia, por conseguinte, passa a ter importância capital. E a paródia implica algumas verdades óbvias quando se refere ao processo de criação artístico. A primeira é que o artista imita, não à Natureza, e sim outros discursos artísticos. Se pinta, se escreve ou se faz filmes é porque viu quadros, leu romances ou assistiu a filmes”19.

A estratégia central do cinema antiluscionista e auto-reflexivo é justamente desvelar os mecanismos por trás da construção fílmica, apontando ao espectador que a sucessão de imagens na tela corresponde a uma ficção ou a um discurso sobre o real (ou

---

<sup>18</sup> Idem, p. 73.

<sup>19</sup> Idem, p.57.

seja, outra ficção). Por mais eficaz que esse mecanismo seja, raramente ele influencia de forma decisiva nos rumos das produções cinematográficas pelo mundo. Independente do desempenho do gênero auto-reflexivo como consciência dos cineastas que o trabalharam, os gêneros do documentário e da ficção sofreram, com frequência, movimentos de aproximação e de afastamento ao longo da história.

Aos poucos, a atração dos primórdios começou a incorporar elementos de narração na sua construção. E a narrativa ficcional emergiu como o gênero *mainstream* de formação do cinema. O que, certamente, não implicou na marginalização do documentário; pelo contrário, ele continuou a ser um gênero em desenvolvimento com todas as particularidades típicas a uma linguagem nascente. Exemplo disso é um filme que, se tivesse sido realizado nos dias de hoje, estaria sob o risco de não ser considerado documentário: “O Homem da Câmera” (1929), de Dziga Vertov.

Em um momento em que o cinema, em particular o soviético, através de cineastas como Eisenstein e Pudovkin, descobriam o poder da montagem, Vertov ousou literalmente montar o mundo através do cinema, criando uma obra única em que a relação imagem-som é o personagem central. Capturando imagens da vida cotidiana na Rússia da década de 20 e criando algumas encenações, Vertov abriu novas formas de pensar a estética documental de um jeito e com uma contundência que permanecem inovadores.

De uma forma geral, os anos 30 e 40 foram de extrema relevância para a produção de documentários. Além da escola russa em desenvolvimento, havia o trabalho estético inovador de Leni Riefenstahl na Alemanha Nazista, em especial nos filmes “Triunfo da Vontade” (1935) e “Olympia” (1938). Nos EUA, Flaherty continua desenvolvendo um estilo próprio de documentário, em filmes como “Tabu” (co-dirigido com F.W. Murnau – 1931) e “Man of Aran” (1934), aventurando-se, inclusive, pelo filme de propaganda (um gênero de grande expressão no período anterior à II Guerra Mundial) – “Industrial Britain” (1933).

Foi neste período, também, que Edgar Anstey, inglês que era parte do grupo de Grierson empregou, pela primeira vez, inaugurando o som direto no cinema, um rudimentar dispositivo de entrevista em documentários, no filme “Housing Problems” (1935). Certamente, uma época tão fértil para a produção documentária não poderia desconsiderar as discussões acerca da prática fílmica; na verdade, elas ocupavam o centro da produção:

“A palavra documentário tem um sabor de poeira e de tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada ‘Neo-realista’ – antecipado o cinema italiano do pós-guerra – replicou que a sugestão de um ‘documento’ era um argumento muito precioso junto a um governo conservador”<sup>20</sup>.

A despeito de toda essa efervescente produção de documentários, o mercado cinematográfico e o gosto do público estavam voltados à produção ficcional, que se encerrava cada vez mais em estúdios; as décadas de 20, 30 e 40 foram marcadas no campo da ficção pela ascensão de Hollywood e de seus modelos estéticos e de produção. Que foram compartilhados por produtores e estúdios europeus, como o Cinecittá, inaugurado em 1937 pelo ditador fascista Benito Mussolini

A produção italiana, tal qual a realizada em Hollywood, carregava os seus filmes de componentes artificiais (iluminação, trilha sonora, maquiagem, figurino, enquadramentos), com os quais o público do pós-guerra não mais conseguia se identificar; durante a II Guerra Mundial, o cotidiano adquiriu contornos e desenvolveu situações que eram mais comuns aos filmes de ficção – o horror da realidade possuía um impacto maior do que a ficção. Foi nesse contexto – o da necessidade de aproximar o cinema dos acontecimentos do seu tempo – que surgiu o neo-realismo italiano. O material “real” a ser trabalhado, contudo, não era aquele maquiado pelo cinema fascista de propaganda, mas a realidade percebida, apreendida e vivida por todos que tiveram suas vidas de alguma forma afetadas pela guerra.

É importante ressaltar que, ainda que o cinema de propaganda não seja objeto de estudo deste trabalho, ele constitui uma modalidade fundamental para a compreensão do papel central que o cinema desempenhou na formação (ou condução) da opinião pública durante a II Guerra Mundial, em especial nas potências que participavam da guerra: União Soviética, Inglaterra, Alemanha, Itália e EUA. Eram filmes que ecoavam, induziam e promoviam o fervor político do eixo triplo capitalismo-comunismo-fascismo

---

<sup>20</sup> CAVALCANTI, A. *apud* DA-RIN, S.; 2004; p. 91.

sem alcançar, contudo, de forma efetiva (algo que se deve à extrema caricaturização e polarização que esses filmes defendiam), a dimensão particular da vida da população.

Dessa forma, se um personagem era vítima em um primeiro momento da narrativa, logo deveria buscar no heroísmo a sua redenção<sup>21</sup>. Uma das grandes mudanças que o neo-realismo permitiu foi justamente demonstrar que a vítima não precisava se revelar o herói. Ou, ainda, que o maior ato de heroísmo era o de saber lidar com a própria condição e sobreviver. Como colocam Leif Furhammar e Folke Isaksson, no neo-realismo,

“Os novos filmes se viraram contra os falsos mitos oferecidos pelo fascismo, contra a miséria na qual esse mergulhara o país, e contra a confusão e o niilismo que deixara em seu rastro. A energia contida irrompeu com uma indignação moral dirigida tanto contra as condições de que se podia culpar uma determinada forma de governo e um líder político específico, como também contra o absurdo que parecia inerente à condição humana: o desamparo do homem, o ilusório dos sonhos, e a morte que separa todos os amantes”<sup>22</sup>.

A aproximação da produção ficcional italiana aos acontecimentos do momento foi possibilitada não apenas pelo contexto histórico, mas por situações que condicionavam a produção cinematográfica a sair dos estúdios. O Cinecittà, estúdio que Mussolini inaugurara na década anterior, encontrava-se ocupado por refugiados e grande parte das suas instalações fora destruída por bombardeios; além dos atrativos que os acontecimentos externos proporcionavam, havia tais limitações técnicas para a filmagem em estúdio<sup>23</sup>.

Em “Roma, Cidade Aberta” (1945), algumas das imagens foram captadas por Rossellini durante a própria guerra. E muitos dos cenários de destruição vistos em “Paisá” (1946) não poderiam ter sido reconstruídos em estúdio com tamanho grau de

---

<sup>21</sup> Alguns dos exemplos mais clássicos desta situação podem ser encontrados em filmes como “A Rosa da Esperança” (1942), de William Wyler, “As Vinhas da Ira” (1940), de John Ford e em filmes soviéticos de cineastas como Pudovkin ou Eisenstein.

<sup>22</sup> FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 1976, p.80.

<sup>23</sup> As questões do estúdio não eram as únicas; outra grande dificuldade era a de obter película, o que fez com que muitos dos primeiros filmes dessa escola fossem feitos com restos de fotogramas ou com material cujo prazo de validade vencera. Isso garantiu a alguns filmes uma estética crua e que remete ao improvisado para a captação, permitindo um registro com pouco controle técnico e muito próximo do que seria adotado como convencional para os documentários.

veracidade. Para além das outras características técnicas do neo-realismo italiano, como a mobilidade das câmeras e os enquadramentos com maior grau de liberdade, existe um ponto que é fundamental e que foi radicalizado principalmente nesses dois filmes de Rossellini e em “A Terra Treme” (1948), de Luchino Visconti: o uso de atores não-profissionais<sup>24</sup>.

Não eram atores que precisavam entender os seus papéis, porque eles viveram e viviam os personagens que interpretavam. Visconti teve, inclusive, problemas durante as filmagens de “A Terra Treme”, realizadas num vilarejo de pescadores e que contava com os próprios habitantes como personagens. Em uma das cenas, os pescadores deveriam simular uma briga à beira da praia por um artefato que representava o que o personagem principal tinha conquistado, ao optar por não se sujeitar a corporações que oprimiam os pescadores.

Como a atitude rebelde desse pescador e de sua família refletira-se em prejuízos para toda a comunidade, os pescadores logo se revoltaram contra eles, ao invés de apoiar a causa. O que se sucedeu foi um jogo de deslocamentos: os pescadores reais, revoltados com a sua submissão às corporações, canalizaram a sua revolta aos seus personagens, que, por outro lado, criticavam àqueles que desafiaram, na ficção, os seus opressores. A cena, uma mistura de revolta ficcional e catarse real, gerou mais estragos do que o previsto, tendo o ator principal colecionado alguns hematomas e algumas fraturas.

A ficção adotou, no filme de Visconti, o papel de meio catártico para a realidade opressiva; pode-se, até mesmo, enxergar nesse filme (e, em menor medida, em outros do neo-realismo italiano) um precursor para o estilo de cinema documentário reflexivo que teria início com Jean Rouch. Visconti afirmava constantemente que o filme foi progressivamente construído a partir de sugestões dos próprios pescadores, que tinham liberdade para opinar sobre o que seria feito nas cenas seguintes e sobre os rumos dos seus personagens. Talvez tenha vindo daí, ou seja, da insegurança diante de uma construção fílmica pouco experimentada (e que Visconti jamais repetiria), a necessidade, que, com o olhar atual, parece mais deslocada do que nunca, de inclusão de uma narração em *off* em um tom documental muito próximo à escola clássica britânica.

---

<sup>24</sup> Certamente, outros filmes desse mesmo período têm essa característica marcante, com destaque para a produção de Vittorio De Sica (Vítimas da Tormenta, Ladrões de Bicicleta, Umberto D, Milagre em Milão).

Não se trata de uma posição ingênua, mas de um estágio de rompimento das amarras que o cinema havia construído com o estúdio e que o afastaram das primeiras experimentações externas que marcaram os seus primórdios.<sup>25</sup> E experimentar, ao término da II Guerra Mundial, significava redefinir ou, até mesmo, buscar novas identidades pessoal e coletiva. A queda do fascismo redirecionava o país rumo ao desconhecido, ao mesmo tempo em que abria espaço para que visões de mundo e forças sociais antes artificialmente forçadas ao segundo plano por não comporem o rol do que era oficial pudessem emergir.

Se, até então, o cinema centrava-se nas potencialidades recém-descobertas que as inovações técnicas permitiam, inclusive naquelas enfatizadas pelo uso comercial, e nos questionamentos ético-filosóficos derivados dessas mudanças, a guerra faria com que tais questões cedessem espaço a outras, mais urgentes e imediatas: a própria colocação do ser humano, neste caso daquele que vivenciou os horrores do momento, diante de um novo mundo. E não era apenas a realidade aparente que se encontrava despedaçada, fragmentada: eram, inclusive, e, principalmente, as vidas e a própria noção de identidade de quem esteve literalmente sob o fogo cruzado. E não havia campo mais propício para esse processo de reconstrução do que o cinema, tão utilizado para propagandas essencialmente distantes da realidade tal qual cada pessoa vivenciava.

Nesse sentido, é de alta relevância o exemplo de “Roma, Cidade Aberta”. Além de ter construído um filme com atores não-profissionais, explorando o lado emocional que eles experimentaram (e ainda experimentavam) em suas próprias vidas, e de ter filmado cenas de caráter documental da própria guerra, Rossellini comete uma iconoclastia.<sup>26</sup> Trata-se do assassinato da personagem de Anna Magnani, a única atriz profissional do elenco. Em uma cena de forte apelo emocional, Rossellini demonstra a fragilidade da situação daquelas pessoas/personagens, lembrando ao espectador que um final feliz diante da realidade do momento seria “irreal”.

---

<sup>25</sup> Aqui é importante ressaltar que o único afastamento presente não era o das externas, mas o do contato com o mundo real e a reação diante do inesperado. Um exemplo forte disso foi o fato de que o primeiro longa-metragem que Jean Rouch começou a filmar, “Jaguar” (1967), em 1954, deveria seguir a cartilha do cinema direto. Mas as dificuldades técnicas de captação de som fizeram com que o cineasta possuísse apenas imagens, às quais os personagens retratados, anos mais tarde, acrescentariam diálogos e narrações improvisadas; a objetividade do cinema direto, em contato com os desafios da imprevisibilidade, transfigurou-se na realidade subjetiva do cinema reflexivo.

<sup>26</sup> O fuzilamento do padre na cena final pode ser considerada uma segunda iconoclastia; além de ser a cena clímax do filme, aquela que reforça o que fora defendido até então, tratava-se da morte de uma figura religiosa. Rossellini parece propor, com isso, um ultimato ao público, principalmente ao italiano, de tradição católica: “nem mesmo à sua religião respeitam”.

Além disso, elimina uma das mais fortes referências que o cinema até então construía: o intérprete famoso, que deveria ocupar o centro da produção, não estava no foco. E, ainda, a sua morte prematura direcionava a atenção do público não para o sucesso final deste personagem, mas para os dilemas do conjunto, reiterando, com isso, o que o roteiro já definira como o caminho da narrativa. A busca pela identidade configurava-se, então, pelo exercício de encarar a situação do momento e pelo rompimento com ícones do passado recente, um caminho que adotava, ao menos pela ótica de Rossellini, como ponto de partida o reconhecimento do que fora enfrentado na guerra por pessoas comuns e do que elas faziam para sobreviver e demonstrar que não concordavam com o que acontecia.

A temática social dos filmes que compõem o neo-realismo italiano alterou de vez os rumos do cinema. Ela ficaria entranhada no cinema italiano, aparecendo em obras de grandes cineastas como Federico Fellini<sup>27</sup> e no realismo poético de Píer Paolo Pasolini. Mas também espalhar-se-ia por todo o mundo, aparecendo em locais tão distantes quanto a Índia de Satyajit Ray, o Japão de Yasujiro Ozu e de Akira Kurosawa, os cinemas novo brasileiro e alemão e a *nouvelle vague* francesa. A mesma necessidade de filmar em locações externas seria retomada até no cinema americano, com John Cassavettes e seu “*Shadows*” (1959).

A subjetivação dos processos de filmagem, principalmente nos de Rossellini, possuía, portanto, um forte caráter objetivo. Não era preciso adornar por demais os acontecimentos na sua representação cinematográfica; as situações consideradas “reais” eram capazes de emergir na prática fílmica e confundir os limites entre as ações do personagem e as do ator que o interpretava. Em última instância, pode-se afirmar que o neo-realismo garantiu a primeira oportunidade para que a vida fosse a protagonista do cinema ficcional e uma das mais férteis para que o cinema fosse uma ferramenta de registro e de propaganda política. De uma forma muito particular, as histórias pública e privada se confundiram com a do próprio cinema, em um movimento que redefiniria toda a *práxis* cinematográfica.

Pode-se afirmar, contudo, que, de todos os diretores/movimentos que se apropriaram das temáticas sociais, nenhum conseguiu se apropriar das questões centrais do neo-realismo e levá-las adiante quanto a *nouvelle vague*. Principalmente no que diz

---

<sup>27</sup> Apenas em seus primeiros filmes, como “O Abismo de uma Ilusão” (1952), “Os Boas-Vidas” (1953) e “A Estrada da Vida” (1954).



respeito às experimentações formais de diferentes representações. Gilles Deleuze aponta que:

“A revolução neo-realista ainda mantinha a referência a uma forma do verdadeiro, embora a tenha renovado profundamente, e certos cineastas, no curso de sua evolução, dela se tenham emancipado (Fellini, e mesmo Visconti). Mas a *nouvelle vague* rompeu deliberadamente com a forma da verdade para substituí-las por potências de vida, potências cinematográficas consideradas mais profundas”<sup>28</sup>.

Há, portanto, na produção desses cineastas franceses, um deslocamento da questão central que marcou a representação cinematográfica durante o seu meio século de existência. Não interessava mais saber qual seria a forma mais eficaz de apreender e/ou representar a verdade objetiva. O ponto central do cinema auto-reflexivo colocado pela *nouvelle vague* dizia respeito à própria representação. As possibilidades de construção de sentido pela narrativa e pela orientação cênica emergiram, então, como a principal problemática do cinema. Em um desenvolvimento quase tardio, o cinema questionava o que estava implícito nas formas de representação e quais seriam as suas potencialidades, e não mais como se poderia aproximar o discurso fílmico do real. A única realidade a ser admitida era a do próprio filme enquanto discurso e a do próprio cinema como repertório<sup>29</sup>.

Nesse sentido, toda a experimentação de desconstrução dos gêneros clássicos por Godard, de investigação da relação entre cinema e literatura de François Truffaut, de relações interpessoais de Eric Rohmer ou do suspense como discurso de Claude Chabrol possuía um direcionamento prévio, ao menos em termos de interesses e de questões que os seus realizadores colocavam a si mesmos e ao seu público. É interessante notar que, ainda que fosse um movimento coeso em suas reivindicações

---

<sup>28</sup> DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165.

<sup>29</sup> Um dos exemplos mais significativos disto está em “Os Incompreendidos” (1959), de François Truffaut. Em uma cena, o alter-ego do diretor, Antoine Doinel, decide roubar uma máquina de escrever do escritório do seu pai para revendê-la. O ato do roubo em si contém, porém, detalhe: o garoto está vestido e atua, em termos de expressão facial como um criminoso de filme noir. O diferencial da cena não está, portanto, na forma como foi filmada ou em alguma surpresa, mas no uso do repertório do próprio cinema como mecanismo de significação.

ideológicas, cada cineasta construiu uma filmografia muito particular, refletindo sobre a subjetivação pela ficção de formas diferentes.

Se Godard e Truffaut optaram (o segundo nos seus primeiros filmes apenas) por enfatizar em suas produções, de forma inovadora, a representação e a narrativa, por vezes exagerando aspectos delas, e por vezes conferindo novas facetas a elas, Eric Rohmer, por sua vez, raramente adotou o esquema narrativo, como referência. Ao contrário – e isso fez dele o cineasta do grupo da *nouvelle vague* que mais sofreu críticas – seus filmes são construídos a partir de blocos de diálogos; nos filmes de Rohmer, não se sabe o que o personagem pensa ou o que ele sofreu a menos que ele verbalize a situação ou, ao menos, que o espectador compare as ações e reações dele diante de diferentes interlocutores ou em diferentes momentos da projeção<sup>30</sup>. Dessa forma, nenhum ato é cometido a menos que tenha partido do próprio personagem, e não de um propósito narrativo. Claro, partem de personagens que tiveram as suas falas escritas e escolhidas pelo próprio roteirista e diretor dos Contos das Quatro Estações e da série de filmes Comédias e Provérbios<sup>31</sup>.

Rohmer não foi, contudo, o único cineasta da *nouvelle vague* que se propôs a encarar o filme como um conjunto de cenas (ou blocos de acontecimentos) em que ocorrem jogos entre os personagens: Claude Chabrol, assim como o seu colega de trabalho na *Cahiers du Cinema*, também constrói as suas produções de suspense a partir dessa lógica. Porém, em menor medida do que Rohmer, uma vez que nem sempre a ação parte do livre arbítrio dos personagens. Mais do que uma opção de estética, trata-se de uma questão filosófica que ambos cineastas desenvolveram, a partir da análise da produção de Alfred Hitchcock, o precursor direto deles.

O cineasta inglês não acreditava em tramas cujos personagens não participassem ativamente da sua construção; ao criar o suspense expondo ao espectador o fator de risco antes que o personagem tenha consciência deste, Hitchcock demonstrava interesse em saber como seriam as reações desses personagens e que novas situações seriam

---

<sup>30</sup> Existem algumas exceções para este caso, notadamente “A Inglesa e o Duque” (2001), em que os personagens sofrem pressões de acontecimentos exteriores a eles. Ainda assim, permanecem os blocos com jogos de palavras entre os personagens.

<sup>31</sup> Nesse sentido, um dos cineastas que partem do estilo de Rohmer e aprofundam essa visão é Richard Linklater, de “Antes do Amanhecer” (1995) e “Antes do Pôr-do-Sol” (2004). Principalmente na continuação: após terem vivido seus personagens no filme anterior, Ethan Hawke e Julie Delpy participaram do roteiro junto com Linklater e desenvolveram seus personagens como se fossem responsáveis pela existência deles na tela. Houve, até mesmo, a inclusão na trilha sonora de músicas de Delpy, que não foram feitas previamente para o filme e, contudo, se aplicavam.

construídas a partir delas. Essa posição seria retomada, de forma diferente, em grande parte da filmografia de Eric Rohmer. Ainda que atue na construção de tramas ficcionais, Rohmer não está interessado na subjetivação da trama ficcional, mas naquela que ele constrói em cada um dos seus personagens e que estes são capazes de expressar. Sua direção tende a ser econômica, objetiva nos enquadramentos e na edição, porque deseja que a vida do filme, os acontecimentos nele partam dos próprios personagens.

Dessa forma, quando, por exemplo, o jovem personagem de Melvil Poupaud, em “Conto de Verão” (1996)<sup>32</sup> se envolve com três garotas diferentes e precisa escolher com qual delas deseja ficar, a problemática da trama não surgiu de forças exteriores a ele, mas de impulsos e ações que ele próprio escolheu, inventou e/ou cometeu. Nesse sentido, há uma aproximação de Rohmer com Rouch e o seu cinema em que pessoas inventam os seus próprios personagens. Ainda que o primeiro atue no campo da ficção e o segundo no do documentário etnográfico, ambos compartilham a noção de que é do personagem que surge a ficção e é, portanto, a partir dele, que a representação deve ser construída.

Deleuze aponta esse caminho de construção narrativa, considerando a temporalidade da representação:

“Se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois que constituem uma imagem-tempo direta. É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afirmar ainda mais como real, e não como fictícia. A personagem está sempre se tornando outra”<sup>33</sup>.

As amarras narrativas unidirecionais, ou seja, que estão apontadas a uma resolução do enredo de forma esquemática, ou seja, com um movimento reto, tal como o cinema clássico estipulou, não permitem que surja o processo de representação a que

---

<sup>32</sup> Apesar de se tratar de um exemplo bem posterior à *nouvelle vague*, esse filme simboliza os aspectos essenciais da filmografia de Rohmer; o diretor sempre permaneceu fiel ao seu estilo e ao seu ponto de vista. Muitos afirmam, inclusive, que ele foi o único diretor que se manteve fiel aos princípios do movimento que ajudou a construir.

<sup>33</sup> Idem, p. 185.

Deleuze se refere. É importante ressaltar que, aqui, ainda não se trata da imagem-tempo tal como o filósofo francês a define. O trecho acima se refere a uma construção que parte do próprio personagem, independentemente de ser esta dotada de uma construção espaço-temporal não-linear (como em “Ano Passado em Marienbad”, 1961, de Alain Resnais), ainda que ela possa ser utilizada.

A questão reside, portanto, em como desencadear a ação a partir da fabulação desse próprio personagem. E, mais, como permitir que a subjetividade aparente presente nas ações dele, ou seja, tal qual ela transparece ao espectador, determine os rumos da construção fílmica? Neste caso, uma distinção se faz necessária; existem estágios e formas diferentes de compreender e lidar com essa centralização da narrativa no personagem, seus impulsos, opiniões e ações. O primeiro deles, o uso da construção coletiva com o ator-personagem em filmes essencialmente de caráter ficcional, pode ser fortemente observada, assim como em Rohmer, em Jean-Luc Godard e John Cassavetes.

Em “*Shadows*” (1959), Cassavetes, diretor americano contemporâneo da *nouvelle vague* francesa, construiu um estilo próprio muito marcante, injetando na sua prática cinematográfica elementos de composição extraídos da sua experiência de ator e diretor de teatro. E construiu um filme, cujo tema central era constituído essencialmente pelas dificuldades financeiras de uma classe média urbana do final da década de 50 e de permissão de uma relação amorosa inter-racial. Situações estas interpretadas por atores não-profissionais e através de improvisos.

Trata-se de um dispositivo, que, diante de todas as suas características inovadoras, consegue resultados tanto próximos aos desejados quanto afastados do objetivo original. As atuações alternam entre o espontâneo absoluto, quase anti-atuações, e a expressividade forçada. Isso pode se dever, em parte, ao fato de que a proposta de trabalho inicial de Cassavetes estava diretamente ligada à improvisação absoluta das cenas; os próprios atores trabalhavam na construção dos seus personagens, além de haver múltiplas câmeras no set de filmagem, sem que eles, no entanto, soubessem qual registrava a cena.

Os resultados esperados desse método, contudo, não foram os mais satisfatórios. Cassavetes precisou escrever e refilmar algumas cenas e/ou pedaços delas, dessa vez, naturalmente, com um controle maior sobre os efeitos desejados. Ainda que a improvisação sempre partisse de uma base, uma espécie de acordo comum com os

atores-personagens relativo ao sentido a que a criação da cena deveria caminhar, nem sempre ela se encaminhava de forma satisfatória.

Tal processo, todavia, seria aprimorado nos seus filmes posteriores, notadamente em “Faces” (1968), “Husbands” (1970) e “Opening Night” (1977). Ainda que a construção do filme fosse realizada em conjunto com o ator, ela tinha uma finalidade cênica, ou seja, de representar uma história cujo ponto de partida e as opções de encaminhamento narrativo estavam, em um primeiro momento, na mente do próprio diretor. E eram constantemente revistas e alteradas, até certo ponto, durante a experiência de filmagem. Dessa forma, a filmagem de uma interação aparentemente real possuía o invólucro de artifício com finalidade ficcional capaz de conceder maior autenticidade ao enredo e à narrativa.

A forma de filmar de Cassavetes, pioneira na sua idealização e execução, serviu de inspiração para tantos outros movimentos também, como o cinema novo de Glauber Rocha, encontrava parentes próximos também no campo do documentário, em filmes de cineastas como Jean Rouch, o já citado Eduardo Coutinho, Jonas Mekas, Haskell Wexler (em especial, “Medium Cool”, 1969), entre outros. Aos poucos, o uso da experiência de interação entre realizadores do filme e atores/personagens seria radicalizada e a operação de construção da subjetividade diante das câmeras seguiria por caminhos ainda pouco explorados. Caminhos esses que tornariam ainda mais artificial a delimitação de fronteiras entre o documental e o ficcional.

### 3. Filmando experiências e subjetividades

#### 3.1 – Vida e nada mais

Ainda que não seja um fato a que muitos comumente atentem, tentativas de estabelecer um historicismo linear-causal acerca de momentos históricos diversos são muito comuns. De fato, constituem oportunidades aos seus realizadores para enquadrar o mundo de uma forma que permita – e essa seria a sua maior virtude – uma apreensão e uma compreensão dos eventos menos caótica ou, até mesmo, lógica. Nesse sentido, seria fácil afirmar ou defender que o tema central deste capítulo é consequência direta de movimentos como a *nouvelle vague*, o neo-realismo ou o documentário étnico de Jean Rouch.

Haveria aí, de certa forma, a institucionalização do cinema como uma máquina viva, independente de quem está por trás dele. E é exatamente no sentido oposto a esta afirmação que caminha este trabalho. Ao mesmo tempo em que tais movimentos e cineastas inovaram a forma de filmar, eles não são escola obrigatória nem para aqueles que os sucedem, nem necessariamente para a continuidade de suas próprias carreiras. Para isso, basta lembrar que a cineasta Agnes Varda não apenas foi contemporânea da *nouvelle vague*, como também influenciou os filmes dela, ao apresentar ao mundo “Cleo das 5 às 7” (1961) ou que o diretor iraniano Abbas Kiarostami começou a sua carreira no início da década de 70, quando a esse movimento ainda estava no seu auge.

Claro, é sempre possível enxergar nas obras desses cineastas (fortes) influências daqueles que os precederam. Mas isso não faz deles parte de um processo evolutivo, uma vez que suas produções se desenvolveram em contextos diferentes e foram, portanto, determinadas por inúmeros outros fatores. Kiarostami, por exemplo, no meio de sua carreira, observou a situação sócio-política do seu país mudar completamente, com a Revolução Islâmica de 1979 e a ascensão ao poder do aiatolá Khomeini.

A produção iraniana, concebida por muitos, de forma incrivelmente equivocada, como dominada por filmes centrados em crianças tentando resolver dilemas cotidianos, desenvolveu-se sob condições políticas muito específicas. O cinema é um meio de comunicação extremamente popular no Irã e tinha ampla aceitação, principalmente com a abertura ao Ocidente que o xá Mohammad Reza Pahlavi, deposto pela Revolução,

permitia. É interessante notar que as filmografias de alguns dos diretores iranianos efetivamente revolucionários estavam pouco relacionadas ao status de manifesto político.

Havia, antes, uma preocupação de compreender a situação do indivíduo nesse meio e, ao mesmo tempo, de descobrir o papel que o cinema poderia desempenhar nesse processo. É o caso de Mohsen Makhmalbaf e, em especial, de um filme: “Um Instante de Inocência” (1996). Em “Salve o cinema” (1995), um filme em que uma multidão (literalmente, como a seqüência inicial reforça) de aspirantes a atores é entrevistada por Makhmalbaf e seu assistente para fazerem parte de uma produção, sem saber que as próprias entrevistas já constituíam o produto final, o diretor iraniano reencontra um velho conhecido que aparece desejando se tornar ator.

Trata-se de um guarda que o ainda adolescente Makhmalbaf, durante os protestos contra a Revolução Islâmica de 1979, esfaqueou. O guarda não aparece em “Salve o Cinema”, mas torna-se o personagem principal de “Um Instante de Inocência”. Neste filme, o diretor iraniano se propõe a, com a ajuda do policial, recriar o que aconteceu entre eles, ou seja, transformar em uma cena de filme o momento quando o policial foi esfaqueado. Mas, para isso, Makhmalbaf conta com a ajuda do próprio policial para dirigir um ator que representasse o guarda quando novo, enquanto ele próprio dirigiria uma versão mais jovem dele mesmo.

Para tanto, ambos realizam uma seleção de atores. A princípio, o policial deseja interpretar a si mesmo, como se o jogo de memória só fosse completo com a sua participação. Mas é dissuadido disso e convencido a escolher um ator. Aos seus aspirantes a intérpretes, Makhmalbaf faz perguntas genéricas, menos relacionadas à atuação, do que à visão de mundo. Escolhe finalmente um adolescente que diz querer mudar o mundo e acreditar no potencial do cinema como tal. Já o policial, um sujeito de aparência peculiar, alto e com um rosto de traços bruscos, prefere um ator de bela aparência, afirmando, inclusive, que este seria perfeito, porque é parecido com ele: no exercício de reinvenção da memória, os defeitos certamente não passariam incólumes ao poder de correção e de idealização que o cinema carrega consigo.

Surge, então, o primeiro conflito da produção: Makhmalbaf e seu assistente defendem que o ator que o policial escolheu não se adapta ao seu tipo físico, nem ao seu jeito, e sugerem um outro ator a ele. Este permanece impassível e, quando percebe que não terá a sua vontade atendida, larga a produção. Mas, logo em seguida, volta e, ainda

um tanto irritado, começa a trabalhar com o seu intérprete mais jovem. E vai tentar fazer com que ele seja capaz de interpretá-lo nos mínimos detalhes, até mesmo no gesto solene da saudação militar a um general.

Os dois, inclusive, protagonizam uma das passagens mais interessantes do filme, quando vão a um alfaiate para conseguir o figurino de policial para o garoto. Nesse momento, o guarda real conversa com o alfaiate e este lhe conta de suas experiências com cinema. E, em detalhes, cita os filmes a que mais gostava de assistir, enumerando nomes como John Wayne e John Ford. Assim como o alfaiate, os personagens dos filmes de Makhmalbaf nutrem um amor intenso pelo cinema; ao mesmo tempo em que é arte, também é vida, como as construções seguintes demonstram.

A cena que eles deveriam reconstruir era a seguinte: o guarda, parado em uma via pública, era interpelado diariamente por uma mulher que lhe perguntava as horas. Um dia a mulher aparece e ele, já se apaixonando por ela, resolve lhe entregar um vaso de flores. Mas a mulher era prima do jovem Makhmalbaf, que, em seguida, esfaqueia o guarda e lhe rouba a arma. Para o papel da mulher, Makhmalbaf escolhe uma amiga do ator que deve interpretá-lo. E pergunta sobre a relação entre os dois: o jovem ator demonstra-se espantado com a proximidade da relação que tinha com a amiga com aquela que o diretor possuía com a sua prima. Duvida, inclusive, se o diretor não acabara de inventar a similaridade. Mas este se defende, apontando que contara a história antes de saber do tipo de relação do garoto com a sua amiga.

Ao espectador, resta participar do jogo, um processo de (re)construção artística em que a subjetivação é tida como uma força motriz para a própria vida. Na verdade, em “Um Instante de Inocência”, arte e vida são instâncias inseparáveis. A cena é treinada pelo policial e o seu ator inúmeras vezes, mas este apenas acerta, quando uma moça passa por ele e efetivamente lhe pergunta as horas. Uma ação não-planejada determina o pleno funcionamento de uma outra incessantemente treinada. O paradoxo torna-se ainda mais interessante, quando, na sequência seguinte, o espectador descobre que a moça em questão é, na verdade, a amiga do ator que vai interpretar Makhmalbaf, ou seja, a atriz que deveria, quando a cena fosse filmada, fazer aquele gesto exato.

E no momento de filmar a cena definitiva, sobram imprevistos. Porque a questão central não é mais determinar como se pode reproduzir o que aconteceu, mas como um novo confronto com o passado influencia o comportamento dos participantes e, até mesmo, daqueles que não fizeram parte dos eventos reais. Ou seja, Makhmalbaf



interessa-se por registrar e jogar com a subjetividade de cada pessoa/personagem diante do que aconteceu.

O policial real percebe que a mulher por que ele nutriu um sentimento durante anos, na verdade, desejava somente enganá-lo para permitir que o machucassem. O garoto que o representa afasta-se da cena no momento em que deve ser filmada, juntamente com o seu diretor, porque lhes parece mais importante ajudar a carregar um caixão para um enterro. O adolescente que interpreta Makhmalbaf não consegue fazer a cena de primeira e começa a chorar, afirmando que deseja mudar o mundo e que não acredita que possa fazê-lo esfaqueando alguém, mesmo que numa representação.

E, numa das cenas finais mais sublimes da história do cinema, quando o encontro cênico entre os três intérpretes ocorre, o que se observa não é uma reedição do que ocorrera anos atrás. O policial entrega à moça o vaso de flores e o jovem Makhmalbaf, ao invés de esfaqueá-lo, oferece a ela, igualmente, o pão que carregava para esconder a faca. O desfecho não é o mesmo e, como frisa Makhmalbaf, jamais poderia ser. São outros personagens, capazes de criações subjetivas inteiramente diferentes, inseridos em um outro contexto político e histórico.

O cinema não seria, portanto, um campo em que a memória permanece congelada tal qual foi concebida. De fato, ao ser representada em filmes, ela só poderia existir como tal. Makhmalbaf assume que o cinema é uma arte em constante construção e, desta forma, a representação que se quer simulacro é artificial, incapaz de efetivamente se conectar com aqueles que a realizam. Antes, o que o cinema deve captar é a interação da fabulação com aqueles que a criam e representam. Não há, neste ponto, mais ficção ou documentário. A opção estrita por qualquer um dos dois impediria que o mais importante fosse efetivamente capturado: as transformações e reações diante de olhares subjetivos direcionados à realidade aparente.

Trata-se de um mecanismo e de um conceito de filmagem igualmente utilizado por outro cineasta conterrâneo: Abbas Kiarostami. Da mesma forma como Makhmalbaf optou por não considerar a obra cinematográfica um módulo encerrado em si mesmo, Kiarostami também permite uma ligação entre seus filmes. Na verdade, entre três deles: “Onde Fica a Casa do Meu Amigo” (1987), “Vida e Nada Mais” (1991) e “Através das Oliveiras” (1994). Muitos consideram ser esta, inclusive, uma trilogia. Mas os laços mais fortes existem entre os dois primeiros filmes e se manifestam no segundo deles.

Em “Vida e Nada Mais”, um diretor de cinema (um ator que interpreta Kiarostami) e o seu filho pequeno (igualmente um ator) viajam para a região de Guilan, no Irã, que fora recentemente devastada por um terremoto. O motivo da viagem é único: encontrar ou, pelo menos, ter notícias sobre os atores principais – dois meninos – do filme “Onde Fica a Casa do Meu Amigo”, ambos moradores do vilarejo de Koker. Nesse ponto, é importante ressaltar uma particularidade dos filmes iranianos de Kiarostami e de Makhmalbaf: o país que eles representam é essencialmente rural. A população apresenta-se sempre dividida entre lavouras e trabalhos no terceiro setor.

As estradas são precárias e os meios de comunicação praticamente inexistentes. Em “Vida e Nada Mais”, somam-se a essas condições, o fato de que o diretor e o seu filho (e, também, o próprio cineasta Abbas Kiarostami) tentaram alcançar uma região de difícil acesso, cujas estradas também sofreram deslizamentos de terra com o terremoto. O único caminho que encontram é o humano, mais especificamente as pessoas que sofreram as conseqüências do terremoto e que tentam, após o evento, reconstruir suas casas e suas vidas. O que leva o filme a um caminho constantemente bifurcado, repleto de incertezas:

“A desinformação dilata o tempo. Longe do tempo vetorial das narrativas tradicionais, nas quais conhecemos os objetivos dos personagens mas não o resultado de suas ações, o parco conhecimento das razões de ser das ações que vemos os personagens praticar gera como que um tempo sem finalidade (...) como o espaço da trajetória (...) que se espalha em pausas e desvios. (...) A desinformação tem uma função poderosa na relação do espectador com os filmes: como não sabemos por que os personagens agem, prestamos muita atenção a tudo que vemos, a tudo que é dito, já que qualquer detalhe pode nos servir de indício para suprir a falta de informação. De certa forma, entramos nós, também, num processo de busca, e nos associamos à incerteza vivenciada pelos personagens”.<sup>34</sup>

A busca de Kiarostami, portanto, se mistura e se completa com a dos seus personagens e das pessoas que encontra no meio dos caminhos por que envereda. Para chegar até os garotos que procura, ele depende daqueles que encontra no seu caminho.

---

<sup>34</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 53-54.

A construção não pode, dessa forma, já estar pré-direcionada; é, antes, nas situações desenvolvidas que ela será realizada. Isso é resultado do método que Kiarostami adota para construir os seus filmes.

Ele jamais escreve roteiros completos, apenas observações e anotações. Imagina os seus personagens e, em seguida, procura na vida real alguém que se aproxime desta pessoa imaginada. E quando a acha, procura passar o maior tempo possível com a pessoa e fazer anotações baseadas nela. Trata-se de um processo longo que, segundo ele, pode durar até 6 meses. Dessa forma, quando vai filmar a produção, não há roteiro ou sequer ensaios, apenas algumas notas. É no momento de filmagem que a história filmada será concebida e ganhará vida:

“O fotógrafo de ‘Vida e Nada Mais’, Hodayun Payvar, comenta o seu relacionamento com o diretor: ‘Trabalhar com Kiarostami não é fácil, porém, é muito enriquecedor. Sempre me incomodou o fato de Kiarostami só explicar pela metade o que quer. Mais tarde entendi que é uma atitude de incompletude e de inacabamento que me permitia agir não como um técnico atrás de uma câmera, mas como alguém que tem um papel importante no destino da imagem filmada’”.<sup>35</sup>

O estilo de filmar em questão seria progressivamente aprimorado pelo cineasta iraniano. E isso torna-se evidente em uma das seqüências de “Vida e Nada Mais”, quando o diretor e seu filho encontram um ator idoso que participara de “Onde Fica a Casa do Meu Amigo?”. O diretor oferece carona ao senhor, assim como oferece a outros transeuntes a quem pede informações, e, no carro, pergunta-lhe o que achava de atuar no filme anterior. Ao que o velho responde não ter gostado de personificar um personagem que tivesse o glamour retirado pela produção, já que ao seu figurino fora incorporada uma corcunda: “Que tipo de arte é essa que deixa os homens mais velhos e feios? Arte mesmo é fazer alguém parecer mais novo”.

O ator/personagem teve a sua casa destruída e encontrava-se abrigado na casa que o seu personagem ocupava no filme anterior. E quando o diretor lhe pede um copo de água para o filho, este não acha uma caneca para servi-lo: não é a sua casa real. O jogo cênico é, ao mesmo tempo, complexo e simples, uma vez que não há um controle

---

<sup>35</sup> Idem, p. 53.

sobre a produção. A produção subjetiva é desencadeada e opera num regime semi-aberto de tal forma que já não importa o que daquilo é verdade ou mentira. Esse, inclusive, parece não ser o interesse central de Kiarostami. Sua obra é composta essencialmente por trajetórias sinuosas e repletas de bifurcações. A respeito do diretor iraniano, Andréa França afirma que:

“Seus filmes querem restituir a crença no próprio partilhar, na necessidade do embarque do outro naquilo que se constrói imaginária ou ficcionalmente, pois nada parece se realizar sem o auxílio de uma crença (do outro). Em toda a sua obra, vemos personagens preocupados em obter a concordância do outro, obter seu assentimento como modo de modular a amizade, isto é, uma espécie de fraternidade cuja imagem é determinada pela busca de companhia, de cumplicidade, de *embarque* (determinante). Estes espaços de reidentificações imaginárias - diferentes das identificações políticas, religiosas ou étnicas - são evidentemente precários e ambíguos, pois implicam em comunidades de sentimento desenraizadas de um solo comum, múltiplas em seus modos de manifestação, mas atestam que artista-cineasta, personagem e espectador conectam-se numa unidade complexa, feita de ressonâncias entre singularidades autônomas, e que um enigmático princípio unifica na obscuridade da sala, ou do mundo.”<sup>36</sup>

Esses caminhos sinuosos podem ser exemplificados de diversas formas. Uma delas é o *making off* de uma cena de “Vida e Nada Mais” que pode ser visto em “Através das Oliveiras”. O diretor, personagem central do primeiro filme e alter-ego de Kiarostami, está parado ao lado de uma escada enquanto se desenvolve um diálogo entre um jovem e uma moça. Em “Através das Oliveiras”, o espectador presencia a imensa dificuldade envolvida na realização daquela cena, quando os dois erram os diálogos, se recusam, apesar de pedidos do diretor, a ampliar na sua fala o número de mortos na família em decorrência do terremoto, entre outros casos.

A grande questão reside no fato de que “Através das Oliveiras” foi filmado posteriormente à “Vida e Nada Mais”. E houve, portanto, uma reconstituição enfática de

---

<sup>36</sup> FRANÇA, Andréa. **Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo**. Cinemais: 2002, p. 66.

uma cena secundária de um outro filme. A breve discussão do casal pareceu a Kiarostami forte o suficiente para ser ampliada numa produção seguinte, claro, com o status de *making off*. E por esses caminhos alternados, elípticos, o espectador será conduzido até o final de “Vida e Nada Mais”, quando o diretor não consegue encontrar os garotos, ainda que lhe afirmem que o menino está vivo. O filme termina antes que a busca seja concluída:

“Podemos falar aqui de outro princípio de Kiarostami: o princípio da incompletude. Sempre falta algo para que possamos firmar os pés num chão seguro. O que fica não é a resposta a alguma indagação, a resolução de algum problema, mas o não-saber, a hipótese, a possibilidade, a dúvida. A certeza, nunca. O que fica é o movimento que se desenrola no tempo, não a sua finalidade. O que importa na busca é o seu dinamismo, não o seu objetivo”<sup>37</sup>.

A acepção de Bernardet é extremamente oportuna, principalmente no caso de “Vida e Nada Mais”. O espectador sabe que ali houve um terremoto porque as casas estão destruídas, as estradas bloqueadas e porque uma senhora enuncia, no início do filme, com o mais verdadeiro e profundo pesar, os familiares – na casa das dezenas – que perdeu no incidente. De resto, o que o diretor e o seu filho encontram são pessoas lutando para reconstruir suas casas, suas vidas, enfim reinventar a sua própria existência.

O filme foi lançado também com o título de “E a Vida Continua”. Há nesta nomeação um aspecto de banalidade que não corresponde ao que efetivamente se enxerga no filme. O diretor e seu filho encontram uma região repleta de vida, sejam os homens e crianças carregando artefatos ou o jogo de futebol da Copa do Mundo envolvendo o Brasil ou a simples vontade das pessoas de continuarem. Uma vida que não apenas é registrada, mas também, e principalmente, potencializada pelo cinema. E nada mais.

---

<sup>37</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 57.

### 3.2 – Sobre olhares e janelas

Há, como discutido anteriormente, no cinema dos iranianos Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf uma preocupação em estabelecer uma criação coletiva, em que a figura do diretor funciona como um maestro para as construções realizadas por todos os envolvidos. Ele funciona como um provocador que semeia algumas idéias e posiciona a sua câmera de tal forma a captar os resultados. Certamente, eles se colocam também como personagens, mas raramente como principais.

O diretor de “Vida e Nada Mais” é um ator que funciona como alter-ego de Kiarostami. Ele descobre a situação de toda uma região, mas as suas posições não são tão evidentes ou não ficam tão marcadas quanto se poderia supor. De fato, os cinemas de Kiarostami e de Makhmalbaf possuem fortes traços políticos, sem jamais, contudo, colocar a política diretamente no centro da produção.<sup>38</sup> Nem a figura do próprio diretor. Em “Um Instante de Inocência” o Makhmalbaf que vemos é realmente o diretor, mas ele divide o mesmo espaço cênico com outros personagens, não há uma predominância na tela da sua existência.

O filme é construído pela colaboração de muitos e jamais cessa de sofrer modificações, ou seja, não é uma obra que se encerra em si mesma, sem estabelecer conexões com outras e com aqueles que estabelecem um contato com ela. Outras experiências também estão fortemente ligadas a essa suposição e apostam numa construção um tanto mais pessoal da imagem, sem jamais deixar de lado as possibilidades oriundas dos contatos com outros.

É o caso da filmografia da cineasta francesa Agnès Varda. Assim como no caso dos cineastas iranianos, os filmes de Varda, em sua maioria, estão situados na zona nebulosa localizada entre o que se convencionou chamar de documentário e de ficção. Ela considera, inclusive, o movimento entre os dois gêneros fundamental: “Sempre que

---

<sup>38</sup> Uma das raras exceções a isso é uma das mais belas cenas que Kiarostami já filmou e que está presente em “Dez” (2002). A personagem principal, uma taxista lidando com problemas familiares, notadamente o filho machista, ao interpelar uma mulher que conheceu a respeito de sua situação com o noivo, esta lhe faz uma revelação inusitada. Continua usando o véu para cobrir os cabelos que o islamismo fundamentalista determina, porém raspou os cabelos. Trata-se de uma atitude comovedora, mista de indignação e de auto-flagelo, que a afirma, principalmente diante do olhar ocidental, como uma pessoa que pensa e sente, e não como um fantoche de uma crença, como muitos querem crer.

faço uma ficção em seguida volto ao documentário, porque este é uma escola de modéstia.”<sup>39</sup> Outro ponto de contato entre eles é o fato de que a diretora admite a possibilidade de que seus filmes interfiram uns nos outros, apostando, inclusive, na resposta que são capazes de proporcionar.

Isso pôde ser observado, pela primeira vez, nos filmes “Jane B. par Agnés V.” (1987) e “Kung-fu Master” (ou “Le Petit Amour”) (1987). O primeiro é um exercício biográfico de elevada subjetividade acerca de Jane Birkin, famosa atriz e cantora francesa, que, durante muitos anos, foi casada com Serge Gainsbourg. Na tentativa de construir uma biografia de Birkin, Varda abre espaço para que a atriz realize construções subjetivas acerca da própria personalidade (interpretando, inclusive, personagens como Calamity Jane ou Joana D’Arc) e reserva, também, alguns momentos em que demonstra quem está por trás das câmeras co-construindo tal biografia.

Numa das cenas do filme, que faz jus ao título (“O Movimento Perpétuo do Olhar”) de uma mostra completa sobre a diretora que esteve em cartaz no Rio de Janeiro e em São Paulo em 2006, Varda descreve aquilo pelo que se interessa, ou seja, pelo olhar e o movimento que ele realiza. Enquanto descreve em *off* o que o seu olhar sempre procura, o espectador acompanha um plano-sequência em panorâmica de diversas imagens: uma charrete, uma ponte sobre um rio, a própria Jane Birkin. É no olhar, no que ele descobre e extrai daqueles com que entra em contato, nas janelas que ele abre, que Varda está interessada.

Tanto que uma proposta de Birkin tornar-se-ia o seu filme seguinte. A atriz entrega a Varda um script e descreve o que seria uma história, cujo papel principal seria interpretado por ela mesma, em que uma mulher divorciada e com duas filhas se apaixonava por um amigo da filha mais nova, de apenas 14 anos de idade. As filhas seriam interpretadas, em “Kung-fu Master” pelas próprias filhas de Jane Birkin, enquanto o garoto em questão seria interpretado, por sugestão da própria atriz, pelo filho de Varda e do cineasta Jacques Demy, Mathieu Demy, então com apenas 15 anos de idade.

Ainda que “Kung-fu Master” seja uma obra essencialmente ficcional, é composta por diversos elementos que remetem diretamente a uma situação real e, às vezes, até mesmo documental, tamanha a espontaneidade de algumas cenas. Isso se

---

<sup>39</sup> Folha de São Paulo, Entrevista: “Os Contrastes de Varda”, 21/08/2006.

deve ao fato de que a diretora francesa realiza sempre um movimento de aproximação aos seus personagens. Ela está interessada no que eles podem construir, em como ela pode captar tal construção subjetiva com o seu olhar e de que forma aquela experiência pode trazer-lhe alguma mudança.

Essa busca, freqüentemente associada à memória na sua filmografia, esteve presente em muitos dos seus filmes, com destaque para as belas revisões que fez do seu marido, o cineasta Jacques Demy, e da sua trajetória profissional, em filmes como “Les Demoiselles ont eu 25 Ans” (1993) ou em “Jacquot de Nantes” (1991). O mecanismo de filmar baseado nessa busca, utilizado com grande êxito em filmes como “Daguerreotypes” (1976), seria intensificado e alcançaria resultados de extrema relevância em “Os Catadores e Eu” (2000).

Nesse documentário, Varda parte de um quadro de Jean-François Millet, intitulado “As Catadoras”, para conhecer um pouco mais a respeito dessa “profissão”. Viaja, com isso, pela França rural e urbana conhecendo e entrevistando personagens que estão de alguma forma envolvidos com esta prática. E conhece, nesse caminho, personagens diversos. Há os catadores de batata, que o fazem para conseguirem sobreviver. Neste segmento, observa-se, ainda, as batatas em forma de coração que a cineasta recolhe e deixa apodrecer em casa, afirmando ser uma metáfora para o seu próprio envelhecimento.

Este é, aliás, um tema que Varda retoma constantemente nesse filme. Filma as suas mãos durante uma viagem na estrada afirmando, em narração em *off*, utilizada no filme como uma espécie de diário pessoal de filmagem, que elas a lembram do quão perto está o fim da sua vida. Não existe, em “Os Catadores e Eu”, uma linha narrativa que encaminhe uma história a um clímax. Existe, acima de tudo, a subjetividade presente na curiosidade de Varda e do olhar que ela lança sobre o mundo com que entra em contato.

Dessa forma, motiva-se, em um primeiro momento, por um quadro de Millet. Em seguida, ao travar contato com a situação dos catadores na França rural começa a indagar se tal prática era efetivamente permitida pelos agricultores, descobrindo que depende do agricultor e que, em geral, as sobras das colheitas são por demais extensivas. Questiona-se, então, se a legislação em questão permite que os catadores exerçam as suas atividades. Para isso, sem jamais abdicar do humor e de uma fina ironia direcionada à escola clássica documental, convida um juiz, com um traje a rigor e



segurando, em uma das mãos, o Código Civil, a prestar um depoimento em meio a um campo de lavoura.

Em um outro segmento, ao filmar um grupo de catadores cantando e dançando ao som de uma música, aproveita um erro de filmagem – ter deixado a câmera ligada apontada ao chão e com a tampa protetora da lente à mostra – para afirmar que também consegue fazer música com a sua filmadora. E, assim, aos poucos, Varda cata imagens, pessoas e situações do cotidiano, encontrando personagens pitorescos, como a esposa do agricultor que fora paciente de Lacan, o artista que realiza escultura a partir de sucatas (e a sua esposa que reluta em atribuir às obras do marido o status de arte), os mendigos que consertam eletrodomésticos descartados e o mestre em Ciências Biológicas que prefere viver do que cata, porque, na opinião dele, já se desperdiça demais.

Todos esses atos são entremeados por momentos pessoais de Varda, quando, por exemplo, aparece em cena e explicita a sua opinião, abertamente contrária, aos produtores que não permitem a entrada de catadores em suas propriedades ou quando, durante uma viagem, tenta, emulando uma brincadeira infantil calcada na perspectiva da visão, segurar os caminhões que passam:

“Esses filmes vivem essa tensão de documentários com desejos de ficção e de uma ficção com desejos de realidade. São filmes extremamente ricos justamente por isso, e que, nesse sentido, expressam uma subjetividade tal como muitos de nós a vivenciam atualmente. Não mais uma subjetividade como individualismo, mas uma subjetividade dinâmica, que não sabe em que medida é íntima ou em que medida é produto da sociedade”<sup>40</sup>.

Ainda que se refira diretamente aos filmes “33” (2004) e “Passaporte Húngaro” (2004), tal asserção de Jean-Claude Bernardet pode ser aplicada diretamente a Agnès Varda. E isso pode ser afirmado com uma veemência ainda maior quando se dirige o olhar ao filme seguinte de Varda: “Os Catadores e Eu: Dois Anos Depois” (2002), quando ela retoma os vínculos e os questionamentos apresentados no primeiro filme. Mais do que uma revisão do que fora apresentado no primeiro documentário, a cineasta retoma a curiosidade que permeou a sua prática, uma vez que não se trata unicamente de

---

<sup>40</sup> BERNARDET, Jean-Claude, IN: *Documentários de Busca: 33 e Passaporte Húngaro*, MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (ORG.), **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, p. 151.

um trabalho de memória, mas de um novo deslocamento até os personagens que descobrira e até ela mesma.

A repercussão do primeiro filme certamente não fica de fora. O ponto de partida para o desenvolvimento de “Dois Anos Depois” são justamente as cartas que Varda recebe daqueles que assistiram ou participaram do seu primeiro filme. Algumas delas, inclusive, causam emoção, como a que envia uma batata em forma de coração para a cineasta ou os postais das pinturas que a cineasta ressaltou em seu primeiro filme. Até a última cena de “Os Catadores e Eu”, quando ela recupera o quadro “Catadores fugindo antes da tempestade”, de Pierre Edmond Hédouin, é retomada, mostrando a cineasta sendo responsável por inaugurar a obra restaurada em um museu.

Nesse meio tempo, Varda descobre, dentre outros achados, que o professor mestre em Biologia continua catando os restos de feiras de ruas, que o mendigo de ascendência oriental, uma espécie de mentor ao outro, falecera e que alguns dos personagens que viviam de catar o resto de colheitas no campo se mudaram para outras províncias ou que, como eles mesmos disseram, tiveram melhoras em suas vidas. Soma-se a esses casos, as digressões da cineasta, que retoma cenas relacionadas ao seu envelhecimento e, no caso da continuação, de uma crescente saudade do seu marido já falecido, Jacques Demy.

Aprofundando o que já fizera no primeiro filme, Varda abre o cinema às possibilidades de transformação pela intervenção no mundo e pela resposta dele à sua própria ação. Dessa forma, o cinema não está restrito a uma sala escura, mas aberto ao imaginário de todos aqueles que participam da sua construção. Inclusive quando ele é utilizado numa revisão do que ocorreu. E certamente não há, no posicionamento da cineasta, possibilidade para que tal processo ocorra de forma estritamente objetiva. Como aponta Michael Renov,

“A ironia como sensibilidade dominante da nossa época tornou-se tão invasiva que a objetividade transformou-se numa cápsula vazia de um construto, mantida viva por uma minoria com direito à expressão. Dado o desvanecimento da objetividade como uma narrativa social atraente, parece haver um grande campo para um exame mais consistente das

diferentes expressões de subjetividade produzidas nos textos de não-ficção”<sup>41</sup>.

Não interessa mais a realidade aparente capturada de uma forma objetiva e, portanto, inteiramente ficcional em seu discurso. Não há sequer espaço para a verossimilhança como lei suprema da construção cinematográfica. Esta torna-se ultrapassada como fio condutor da narrativa e da imagem. Os filmes de Agnès Varda e até mesmo os segmentos contidos em cada um deles relacionam-se com o mundo como janelas abertas por olhares sempre em movimento, que, porém, jamais seguem uma linha reta ao infinito, sendo, em essência, elípticos nos retornos que promovem e na forma como lidam com a memória do que foi construído.

Em última instância, os filmes de Varda são construídos pela subjetividade do próprio realizador em contato com as de outros. A linha narrativa é definida pelo movimento de olharmos para um ponto na paisagem e, em seguida, trocamos para um outro, que, por algum motivo, produziu uma faísca que atraiu a atenção. É uma estruturação anterior à própria curiosidade, uma vez que esta é estabelecida a partir do momento em que são estabelecidas relações entre as imagens.

Nesse sentido, não há a necessidade de se estabelecer um vínculo seqüencial constante baseado no tema central do filme. É uma pintura que atrai o olhar para os catadores no campo na imagem seguinte, é a viagem de carro que o redireciona para os caminhões que passam ou para as mãos da cineasta. Há um tema central, mas é, acima de tudo, a subjetividade pessoal que abre as janelas do olhar e permite a ele se dirigir e significar sem necessitar de uma estrutura causal essencialmente artificial na opressão que imporia àqueles que se transformam no caminhar pelas imagens.

---

<sup>41</sup> RENOVA, Michael, IN: *Investigando o sujeito: uma introdução*, MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (ORG.), **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, p. 245.

### 3.3 – Imagens e espelhos

Como visto anteriormente, existem múltiplos caminhos para filmar subjetividades, sem precisar enquadrá-las diretamente no campo do documentário ou da ficção. A experiência do cinema iraniano dos diretores Mohsen Makhmalbaf e Abbas Kiarostami envereda por um caminho em que a construção é coletiva, a partir de um jogo estabelecido entre o cineasta e os personagens. Em grande parte da filmografia de Agnès Varda, por outro lado, a construção subjetiva pertence ao mesmo tempo aos personagens e ao olhar que a diretora direciona a eles, à forma como ela amarra as suas histórias à sua própria, mantendo, inclusive, o interesse de reavaliá-las posteriormente.

Sobra, com isso, um terceiro caso, diferente dos anteriores em um aspecto: o cineasta é o próprio personagem central da produção. Aqui, há uma mudança fundamental em relação ao cineasta participar como personagem, deixando evidente que monta o mundo com seu olhar (Varda), ou em relação a ele participar de um jogo que ele propõe e, posteriormente, monta (Makhmalbaf e Kiarostami). A história em questão é a do próprio diretor; ela é montada a partir dos registros da sua própria vida e, portanto, o olhar subjetivo é aquele de quem viveu os eventos narrados.

Trata-se de uma vertente de cinema cujo desenvolvimento é muito recente e está ligado essencialmente a dois fatores. O primeiro são as décadas de registros de imagens pessoais e de família; a filmadora é um aparelho popular há algum tempo e tem sido utilizado, desde a década de 70, para registros pessoais. Se muitos a utilizavam em ocasiões especiais, outros não hesitavam em filmar cada aspecto da sua vida, inclusive e especialmente os mais sombrios.

Um exemplo desse tipo de documentário é “A Captura dos Friedman” (2003). O diretor Andrew Jarecki construiu o filme, inicialmente um documentário acerca de um palhaço que, ele descobriu posteriormente, teve o irmão e o pai indiciados por abuso sexual infantil. A quantidade de material disponível era imensa, dentre filmes feitos em super-8, 16 mm, Beta e VHS. E esse material contemplava não apenas as reuniões familiares, natais, aniversários, mas também as discussões, problemas e conflitos, que ocupariam, anos mais tarde, o tema central do documentário.

O segundo fator determinante desta vertente de filmes é o barateamento dos recursos para se realizar uma produção. Qualquer computador com uma configuração

razoável pode se tornar uma ilha de edição de filmes. E os meios de torná-lo visível são muitos, desde a disponibilização em sites como o My Space ou o You Tube até a cópia deles em DVD. Em suma, tornou-se mais viável do que nunca realizar, capturar, editar, distribuir um filme.

Junta-se a isso um momento histórico-social no ocidente voltado inteiramente à questão do sujeito. Michael Renov afirma que

“Quando principiei a incluir filmes autobiográficos em meus cursos (início dos anos 80), Michel Foucault tinha escrito que, diante da violência institucional e estatal e das pressões ideológicas maciças, a principal indagação do nosso tempo continuava a ser ‘Quem somos?’. Ele dizia que, em épocas anteriores, a luta contra a dominação e a exploração haviam ocupado o centro do palco. Agora, para um número cada vez maior de pessoas, a luta era contra a sujeição, a submissão da subjetividade”<sup>42</sup>.

Ao mesmo tempo em que registram momentos críticos nas vidas dos seus protagonistas, esses filmes estão marcados pela busca deles, através do cinema, de uma identidade, que, por sua vez, jamais pode ser objetiva, uma vez que é constituída essencialmente por elementos subjetivos, tais como memórias, emoções e visões de mundo. A operação torna-se evidente em filmes como “TV Junkie” (2006), que acompanha o processo de decadência e de recuperação de um repórter viciado em emoções que perde o emprego e a família pelo uso de drogas. Ou em “Buy it Now” (2005), um filme sobre o processo de venda da virgindade de uma adolescente de 16 anos através do site americano de leilões E-Bay que contém inúmeras cenas filmadas pela própria garota.

Como se pode observar, são filmes que acompanham personagens em situações-limite, explorando um nicho de interesse do público que dá conta de histórias extraordinárias endossadas pelo status de vida real. Mas, ao mesmo tempo, os protagonistas dessas histórias possuem traços humanos marcantes, o que torna a identificação do público com eles um processo quase natural. O cinema age, desta forma, como um agente capaz de infiltrar o público na intimidade dos personagens e mostrar aquilo que a superfície das relações cotidianas tradicionalmente omite.

---

<sup>42</sup> Idem, p. 242.

Nesse ponto, pode-se afirmar que ambas experiências anteriores não possuem a força ou a complexidade de “Tarnation” (2003), de Jonathan Caouette. Em primeiro lugar, porque “Tarnation”, como afirmado anteriormente, é dirigido e editado pelo seu personagem principal. Haveria, então, duas opções gerais de realização do filme: a primeira, e mais óbvia diante do material em mãos, seria a de deixar as cenas “cruas” e objetivas, mostrando diretamente e exclusivamente os conflitos existentes e toda a carga de estranheza e melodrama existentes neles.

O outro caminho, pelo qual Caouette optou, foi justamente o de transformar as imagens que tinha a partir da sua memória (subjéctiva), da visão que retinha da sua vida e, principalmente, da linguagem do cinema e da mídia que permeava a sua visão. Se as novas tecnologias permitiram que a filmagem fosse uma prática comum para famílias de classe média do mundo todo, elas também contaminaram de vez o olhar delas. A visão de mundo de grande parte da população mundial tem, hoje, elementos típicos das formas de montá-lo que se tornaram comuns tanto na televisão quanto no cinema.

E é a partir desses elementos que Caouette constrói o seu filme. “Tarnation” começa com imagens, um tanto assombrosas, da mãe de Caouette. Em seguida, o espectador assiste a uma mistura de encenação e de situações reais referentes a quando o diretor/protagonista recebe um telefonema informando que a sua mãe tentara o suicídio ingerindo Lithium e que se encontrava hospitalizada. A partir daí, Caouette abre espaço para uma seqüência emocionalmente carregada de quase 40 minutos de duração, em que reconstitui, em tom de tragédia, e misturando fotografias, filmagens, narração por texto na tela, gravações de áudio e efeitos digitais, a sua história e a da sua família, em especial a da sua mãe.

É quando o espectador descobre a complicada trajetória do protagonista. Sua mãe, quando mais nova, era extremamente bela, chegando, inclusive, a ensaiar uma carreira de modelo. Mas, uma vez, estava no telhado, escorregou e caiu de pé, sem flexionar as pernas, o que lhe gerou uma paralisia durante seis meses. Nesse período, seus pais acreditaram que a paralisia era mais um fator psicológico do que patológico e, seguindo os conselhos de um vizinho, a submeteram a uma terapia de choques elétricos.

Logo após se recuperar, a moça casou-se com um caixeiro viajante e engravidou de Caouette. Mas o casal se separou antes mesmo que o rapaz soubesse da gravidez da ex-esposa. Novas crises levaram a mãe a fugir com seu filho para outra cidade e, completamente sem dinheiro, ao retornar para a sua cidade natal, ela é presa por ter

causado um tumulto em um ônibus. O pequeno Jonathan fica temporariamente com os avós, mas, em seguida, é retirado deles pela Justiça e colocado numa casa de pais adotivos.

Nesta casa, Jonathan sofria seguidos abusos, tanto emocionais quanto físicos. Algum tempo depois, os avós recuperam a custódia do neto e assinam uma concessão para que a mãe continuasse sofrendo a terapia de choque. Segundo Caouette, ao término deste processo, restava pouco da personalidade original de sua mãe. Associado a esses eventos, Caouette inclui, posteriormente, uma série de outros, como a mercearia do avô ter pegado fogo ou a avó ter sofrido uma histerectomia.

Tão impressionante quanto a sucessão de tragédias é a forma como o diretor/protagonista as monta. Utilizando como espinha dorsal uma narração a partir de gerador de caracteres, uma trilha sonora, por vezes original, por vezes composta por músicas de bandas de rock, como Low e Cocteau Twins (com sonoridades ligadas ao *folk*), a narrativa é repleta de desvios ligados à emoção e à memória. De fato, muitas das imagens em “Tarnation” são elaboradas a partir de sentimentos: a fotografia da mãe que recebe um tratamento e logo se torna sinistra, a seqüência acelerada (e carregada de efeitos sonoros) da avó carregando uma vela, cenas espelhadas produzem figuras de aparência inumana e assustadora, a montagem acelerada com sussurros e imagens sombrias.

O terror que permeia as memórias da infância e da adolescência do diretor/protagonista é transformado em imagens carregadas de um simbolismo muitas vezes agressivo; Caouette realiza com impressionante habilidade a transposição da imagem-memória à imagem simbólica cinematográfica. E monta o filme, como se organizasse um álbum de retratos de acordo com a sua perspectiva:

“Em princípio, um álbum de retratos, compondo-se de fragmentos que reavivam a memória, é um documento valioso para aqueles que encontram nele o seu passado, pois permite a reconstituição dos fios de uma narrativa que os situa no mundo. (...) Numa sociedade em que o vínculo entre as imagens e os seus referenciais tende a se perder, na qual a cultura funciona como uma máquina de produzir lembranças falsas e experiências impessoais, como observou Ricardo Piglia, a memória deixa de ser condição da temporalidade pessoal e da identidade verdadeira. (...)”

Nesse contexto, nada impede que, através da ficção, o personagem busque atar fios partidos”<sup>43</sup>.

E é justamente na recriação da sua trajetória pessoal que Caouette parece reatar os fios partidos. Ao término de “Tarnation”, sua mãe está morando junto com o filho e o namorado deste no apartamento dos dois em Nova Iorque. Não há sinais de que as coisas vão melhorar ou de que haverá redenção, muito pelo contrário; no final de “Tarnation”, o público contempla os temores do protagonista de que ele enlouqueça assim como a sua mãe. A recusa de um *happy end* vai além de uma mera coesão com o que fora narrado até então; ela está localizada justamente na tensão entre a realidade brutal dos acontecimentos (e da memória deles) e a montagem destes em uma linguagem midiática. Esta é uma ferramenta para representar (ou quase transpor, nesse caso) os acontecimentos traumáticos da vida dele.

Há um dualismo fundamental na produção: Caouette é o narrador da história, mas ele a conta em terceira pessoa, como se tentasse olhar de fora para o personagem que, de qualquer forma, é ele mesmo. Ou seja, ao mesmo tempo em que revisa a sua própria história, ele está preocupado em, conhecendo os mecanismos artificiais da mídia, fabular essa história pensando também no espectador. Em uma seqüência de “Tarnation”, Caouette exhibe trechos de filmes, como o “Bebê de Rosemary”, e de séries de televisão que marcaram a sua infância/adolescência. Concede, inclusive, espaço para um musical que montou no colégio baseado no filme “Veludo Azul”, de David Lynch. O diretor americano e outros cineastas independentes, aliás, eram idolatrados pelo então adolescente, que adquiriu aos poucos o hábito de usar a câmera como um interlocutor confidente:

“Exemplo após exemplo, os filmes e vídeos erguem pontes entre um *self* ativamente construído e um outro registrado. Este outro pode ser a família, como no caso da ‘etnografia doméstica’, ou membros de uma comunidade vinculados por memória racial ou afinidade de escolha. Do ponto de vista tonal, o trabalho é incrivelmente diverso – celebrativo, elegíaco, solene, delirante – mas quase sempre

---

<sup>43</sup> FIGUEIREDO, Vera Lucia Follain, IN: *Utopia dos pais, ficção dos filhos*, HIRSZMAN, Leon, ECHEVARRÍA, Nicolas, LAMATA, Luis Alberto, CARRI, Albertina (ORG.), **Memória, história, identidade**. São Paulo: Aeroplano, 2004, p. 215.



afirmativo de um *self* culturalmente específico e publicamente definido. As declarações públicas de *selves* passaram a ser atos definidores da vida contemporânea, freqüentemente imbuídos de grande urgência”<sup>44</sup>.

É difícil precisar, em um primeiro momento, quando Jonathan encena para câmera e quando ele está fazendo um depoimento sincero. E, de fato, talvez essa distinção não seja necessária. A localização de “Tarnation” nas fronteiras entre o documentário e a ficção permite uma desestabilização completa do espectador. Documentário? Ficção? Nenhum dos dois: Caouette retrata em filme a sua vida tal como ele a vê e tal como ele acredita que precisa fazer para persuadir o público dos seus pontos de vista.

Nesse sentido, são extremamente simbólicas as cenas em que ele, aos 11 anos de idade, interpreta diante da câmera, e com a devida produção de figurino e maquiagem, uma dona de casa e uma prostituta viciada em drogas. É assustadora a desenvoltura do menino na pele das suas personagens: ele claramente não representa apenas pessoas que povoam a sua imaginação, mas injeta em cada uma delas pedaços de pessoas que quem travava contato no cotidiano de morador do estado do Texas.

Nota-se nessas personagens a mesma sinceridade que emana das confissões diretas do diretor/protagonista à câmera. Mais do que um veículo para uma prática terapêutica, o registro pela filmagem é utilizado por ele como uma espécie de olho em busca de verdades naqueles que estão ao seu redor. O trabalho estético nas imagens da sua avó, por exemplo, logo após o derrame que ela sofre se tornam desnecessários. Para ele, aquelas imagens tal como foram captadas já representam o real sentimento diante da situação. Seguindo esta mesma lógica, em outros momentos, ele persegue o seu avô e a sua mãe, tentando extrair deles respostas para perguntas espinhosas sobre os comportamentos deles e as decisões que tomaram em suas vidas. A câmera é o agente capaz de interpretar a realidade difícil; nunca um elemento gerador de desconforto e sempre um alento de conforto.

Dessa forma, as suspeitas de picaretagem no início da produção quando o diretor/protagonista filma as suas declarações e crises de choro se esvaem: mesmo que haja ali uma representação, ela existe porque o cineasta acredita no poder dela de transparecer ao público o que realmente sente. Os mais pragmáticos, contudo, podem manter a indagação: documentário ou ficção com aspirações a documentário? A insistência na pergunta não levará a lugar algum: se assumirmos que as imagens de “Tarnation” correspondem à realidade, então são

---

<sup>44</sup> RENOVA, Michael, IN: *Investigando o sujeito: uma introdução*, MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (ORG.), **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, p. 244.

chocantes por si só; se, pelo contrário, defendermos que são ficcionais, então o filme seria uma construção assustadoramente bem feita na veracidade que a carga emocional e os conflitos dos personagens transmitem.

Jonathan Caouette monta o mundo, o seu de fato, através da sua subjetividade. Se Agnès Varda constrói a sua obra baseada na experiência localizada no presente do seu contato com o mundo, as pessoas que ela capta e a sua própria lógica subjetiva, Caouette faz da reconstrução da memória através do cinema a sua experiência. O que está registrado em filme não é nada além das suas experiências, decepções, medos, amores, alegrias, traumas, relações, enfim, a sua vida ou o que ele acredita ser esta. E essa vida, algo que decorre da condição básica de sermos humanos, não é e jamais será objetiva.

## Conclusão

Não restam dúvidas de que a subjetividade é um conceito fundamental para a compreensão dos comportamentos humanos e, conseqüentemente, da arte que eles produzem. A separação classicamente estabelecida entre documentário e ficção contempla não um olhar atento sobre o que compõe a vida, mas, antes, convenções de linguagens estabelecidas em um momento histórico de desenvolvimento do cinema e que, hoje, encontram-se mais datadas do que nunca.

Desconsiderar isso seria incorrer na mesma convenção imobilizadora que Godard rejeita, através do personagem de Jean-Pierre Léaud, em “A Chinesa” (1967). Segundo ele, a raiz do documentário não estaria em Lumière, assim como a da ficção não poderia ser colocada em Méliès. Se Lumière filmava o mesmo que os pintores da época pintavam, então ele poderia ser considerado um pintor. E, se Méliès reconstruía as atualidades da sua época, como a viagem à lua ou a visita do rei da Iugoslávia, então ele era essencialmente um documentarista.

Se a opção pela objetividade pode parecer, em um primeiro momento, a mais adequada quando a produção direciona o seu olhar à busca por uma verdade, a subjetividade, como demonstrado ao longo deste trabalho, também deve ocupar um lugar de destaque. Isto porque a primeira tende à formulação de um discurso que tem vida própria, independe de quem o produz e com quem esta realização é feita. À medida que a segunda torna o seu olhar àqueles inicialmente responsáveis pelo discurso: as próprias pessoas.

Não se trata de defender a adoção de uma postura de antropocentrismo diante do cinema, mas de lembrar a importância de se considerar a subjetividade quando se torna o olhar ao próprio responsável pela sua produção. Da mesma forma como uma pessoa não pode ser definida e enquadrada apenas pelos atos objetivamente retratados no cotidiano – uma situação que desconsidera pontos tão relevantes quanto motivações, traumas, visões de mundo ou fluxo inconsciente - o cinema que encara os seus personagens e as suas motivações de forma direta e unidimensional é incapaz de efetivamente captar algumas das verdades presentes em seu objeto.

O cinema moderno dos anos 60 ousou desafiar essas convenções e, alguns dos seus expoentes, como a própria Agnès Varda, continuam não apenas influenciando a

geração contemporânea, como também mostrando na prática como habitar (rejeitando as fronteiras) o limiar entre a ficção e o documentário. Suas experiências representam uma grande parte do que há de mais radical e ousado no cinema contemporâneo e, conseqüentemente, aquilo que mais se aproxima da própria vida.

As possibilidades continuam inúmeras. Se antes a revolução era essencialmente nos meios da captação das imagens, ela agora, e mais do que nunca, estende-se continuamente sobre os meios de veiculação delas, um processo de retomada que começou na década de 90 com o DVD e que continua hoje com as novas tecnologias, principalmente, a Internet. “Tarnation” e seus similares são apenas uma pequena parte do que ainda está por vir. Mais do que nunca, ocorre uma convergência de influências de mídias e linguagens tão díspares como o vídeo caseiro, a vídeo-arte, o cinema, a televisão, a Internet. E os grandes recompensados desse processo somos nós, já que, cada vez mais, teremos experiências inovadoras ligadas a representações de nós mesmos capazes de gerar novas questões e de aprofundar o nosso auto-conhecimento.

## **Bibliografia**

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Campinas: Papyrus, 2002.

BARNOUW, Erik. **Documentary: a History of the Non-Fiction Film**. Nova York: Oxford University Press, 1974.

BAUMAN, Zygmunt, **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean Claude. **Os Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

COMMOLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. São Paulo: EDUSP, 2005.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FRANÇA, Andréa. **Paisagens Fronteiriças no Cinema Contemporâneo**, Cinemais, 2002.

FURHAMMAR, Leif, ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

GODARD, Jean-Luc. **Godard par Godard**. Paris: Éditions de l'Étoile, 1985.

HIRSZMAN, Leon, ECHEVARRÍA, Nicolas, LAMATA, Luis Alberto, CARRI, Albertina (org.), **Memória, história, identidade**. São Paulo: Aeroplano, 2004.

MACIEL, Luiz Carlos. **O Poder do Climax**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MOURÃO, Maria Dora, LABAKI, Amir (org.), **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2002.

RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2004.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1981.