

MARCOS VINICIUS YOSHISAKI

Impasse e desafios do documentário em primeira pessoa:
trajetórias da voz e do corpo revisitadas

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-
graduação da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Ciências.

Programa: Meios e Processos Audiovisuais
Linha de Pesquisa: História, teoria e crítica

Orientadora: Profa. Dra. Esther Imperio Hamburger

São Paulo, 2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Yoshisaki, Marcos Vinicius
Impasse e desafios do documentário em primeira pessoa:
Trajetórias da voz e do corpo revisitadas / Marcos
Vinicius Yoshisaki; orientadora, Esther Imperio
Hamburger. - São Paulo, 2024.
219 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios
e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e Artes
/ Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Documentário em primeira pessoa. 2.
Diretor(a)-personagem. 3. Narração. 4. Corpo. I.
Hamburger, Esther Imperio. II. Título.

CDD 21.ed. -

791.43

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Nome: YOSHISAKI, Marcos

Título: Impasse e desafios do documentário em primeira pessoa: trajetórias da voz e do corpo revisitadas

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À orientadora, Esther Imperio Hamburger, pelo incentivo e generosidade ao longo desses anos complexos – de pandemia e de extrema direita – que atravessaram a presente pesquisa. Pelo espírito inquieto, mas leve, de conduzir a orientação e de tecer conexões com ideias e pessoas.

À professora Ma Ran, por me acolher na Universidade de Nagoya como orientadora do estágio de pesquisa, por instigar novos territórios de investigação em seus cursos de pós-graduação, e pela generosidade.

Às professoras Ilana Feldman e Consuelo Lins pelos comentários, sugestões e provocações durante o exame de qualificação.

Às professoras e colegas do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) e do PPGMPA pelas leituras e discussões, mas também bate-papos. Especialmente à professora Cecília Mello e ao amigo Giancarlo Gozzi.

Às colegas pesquisadoras e pesquisadores do programa de pós-graduação *Screen Studies* da Universidade de Nagoya, com quem convivi intensos momentos de debate em sala de aula e ao redor das mesas de restaurantes. Em especial à Xiaoyi Luo, pela monitoria e ajuda com o idioma japonês.

Ao cineasta e programador do *Image Forum Festival*, Kenji Kadowaki; e ao programador do *PIA Film Festival*, Katsuki Emura, por me receberem nos arquivos dos respectivos festivais de cinema.

À CAPES, pelo financiamento parcial da pesquisa (processo nº 88887.654200/2021-00) e pela bolsa CAPES/PrInt (processo nº 88887.694829/2022-00) que permitiu estágio de pesquisa na Universidade de Nagoya (Japão). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Aos meus pais, Roberto e Yayoko, minhas irmãs, Nati e Thayse, e minha avó, Mitsue, pelo amor e pelo apoio incondicional.

À Chris Matos, por tudo e todos os dias.

*Oh, sing, Ulysses.
Sing your travels.
Tell where you have been.
Tell what you have seen.
And tell a story of a man
who never wanted to leave his home.*

(narração inicial de *Lost Lost Lost*, Jonas Mekas, 1976)

RESUMO

YOSHISAKI, M. V. **Impasse e desafios do documentário em primeira pessoa: trajetórias da voz e do corpo revisitadas**. 2024. Tese (Doutorado) – Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo), São Paulo, 2024.

Ao longo das últimas cinco décadas, o documentário em primeira pessoa consolidou-se como uma das principais vertentes da produção documentária autoral por todo mundo. Com o progressivo crescimento do volume de filmes, no entanto, críticos, curadores e pesquisadores começaram a sinalizar para possível padronização estética e metodológica da produção, que passou a manifestar características por vezes recorrentes e antecipáveis. Ainda assim, o documentário pessoal continua a engajar cineastas de diferentes faixas etárias e nacionalidades, interessados(as) em abordar seus universos íntimos e pessoais nos filmes. Assim, a produção em primeira pessoa convive, por um lado, com ressalvas cada vez mais eloquentes do público especializado, e, por outro, com o estímulo para expressão subjetiva e pessoal, influenciada pela dinâmica das relações nas redes sociais digitais. Esse cenário de impasse é o ponto de partida da pesquisa. A partir dele, analiso noções fundamentais do documentário em primeira pessoa, como a figura do diretor(a)-personagem e duas de suas principais formas de autoinscrição no texto fílmico: a narração pessoal e a presença do corpo do diretor(a) na imagem. A fim de melhor compreender o atual momento do documentário em primeira pessoa, realizo uma revisão histórica e teórica desses dois procedimentos estilísticos, extensamente utilizados nos filmes pessoais e, portanto, responsáveis em parte pela sensação de saturação provocada pelo conjunto da produção. No último capítulo, abordo diferentes temas e discussões pertinentes à produção em primeira pessoa na atualidade.

Palavras-chave: Documentário em primeira pessoa. Diretor(a)-personagem. Narração. Corpo.

ABSTRACT

YOSHISAKI, M. V. **Impasse and issues of first-person documentary: revisited trajectories of voice and body**. 2024. Thesis (Ph.D.) - Audiovisual Media and Processes - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2024.

Over the past five decades, first-person documentary has solidified itself as one of the main branches of authorial documentary production worldwide. However, with the progressive growth in the volume of films, critics, curators, and researchers have begun to signal a possible aesthetic and methodological standardization of production, which began to manifest recurring and predictable characteristics. Nevertheless, personal documentary continues to engage filmmakers of different ages and nationalities, interested in addressing their intimate and personal issues in films. Thus, first-person production coexists, on the one hand, with increasingly eloquent caveats from specialized audiences, and, on the other hand, with the encouragement for subjective and personal expression, influenced by the dynamics of relationships on digital social networks. This scenario of impasse is the starting point of the research. From there, I analyze fundamental notions of first-person documentary, such as the figure of the director-character and two of its main forms of self-inscription in the filmic text: personal narration and the presence of the director's body in the image. To better understand the current state of first-person documentary, I conduct a historical and theoretical review of these two stylistic procedures, extensively used in personal films and, therefore, partly responsible for the sense of saturation provoked by the films as a whole. In the final chapter, I address different themes and discussions relevant to first-person film production today.

Keywords: First-person documentary. Director-character. Voice. Body.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: representação gráfica: campos sobrepostos	28
Figura 2: frames de 15 days	136

SUMÁRIO

Introdução

O impasse	13
-----------------	----

1 - Capítulo 1- Sobre definições

1.1 - Documentário em primeira pessoa, autobiográfico, subjetivo e ainda outros: uma proposta de campos sobrepostos	27
1.2 - Documentário em primeira pessoa: abordagem e endereçamento	32
1.3 – Diretor(a)-personagem	44

2 - Capítulo 2 – A voz

2.1 - Narração pessoal no documentário em primeira pessoa	55
2.2 - A “voz de Deus” e a narração ensaística	60
2.3 - Narração em <i>over</i> no cinema ficcional	73
2.4 - Aspectos materiais da voz: singularidades e sentidos	84
2.5 - Articulação narração-imagem	91
2.6 – Dispositivos de narração	97

3 - Capítulo 3 – O corpo

3.1 - Presença do corpo	108
3.2 - <i>Mise-en-scène</i> (no documentário)	111
3.3 - Performance e desempenho cênico	116
3.4 - A performance <i>klutz</i>	120
3.5 - Diretor(a)-personagem em interação	125
3.6 - <i>Selfies</i> : confissão e autorretrato	132

4 - Capítulo 4 – Os desafios

4.1 - O desejo por cinema: identidade e autoralidade	141
4.2 - O pessoal é político: as influências do feminismo	150
4.3 - Entre o particular e o geral	162
4.4 - Lugar de fala, um debate em curso	171

4.5 - A primeira pessoa como “forma conveniente”?	180
4.6 - Espaço biográfico, redes sociais e efeito de proximidade	190
Considerações finais	198
Bibliografia	202
Filmografia	213

INTRODUÇÃO

O impasse

No dia 10 de abril de 2019, Eduardo Valente, crítico, cineasta e curador de cinema, posta no *Facebook* a seguinte mensagem, escrita após coordenar a comissão de seleção para o festival internacional *Olhar de Cinema*, realizado em Curitiba-PR:

aquele toque de final de processo de seleção com 800 longas mundiais:

vocês NÃO TÊM IDEIA de quantos filmes, eminentemente documentários ou “híbridos”, têm sido feitos por ano filmando, a partir da voz off ou presença em cena do/a realizador/a, o seu cotidiano e/ou a sua família imediata mais próxima – mãe, pai, avós, tios, etc. vivos e presentes ou mortos e assombrados, ligados quase sempre a outros temas “maiores e nobres” (históricos-sociais, etc).

sério mesmo: VOCÊS NÃO TÊM IDEIA de quantos.

então, assim, isso aqui não é nem de longe o desejo de causar um desânimo para que não façam mais esse filme, especialmente se têm muita segurança da sua necessidade de explorar o formato/história. Mas sim que façam isso sabendo a que ponto aquilo que um dia foi considerado “inovador” e depois “autêntico”, hoje é um dos formatos mais repetidos do cinema mundial – o que quer dizer, portanto, que seu filme no mínimo vai ser comparado com (literalmente) algumas dezenas pra perceber qual ali ainda escapa só de repetir uma fórmula, e não apenas usam essa primeira pessoa como muletas para dar uma aparência (de inovação ou autenticidade, etc) para um material que, ou nem pedia esse formato, ou não consegue dizer porque afinal ele é realmente tão relevante pra além do entorno mais direto de quem o realiza (dizer que o pai/mãe/tio simboliza um processo maior da história de um local/tempo é pouco – reforço que a imensa maioria desses filmes faz isso, e a verdade é que todo mundo tem um pouco da história do seu tempo na sua família). (Formatação original do texto¹.)

À época, recebi de um amigo uma cópia da postagem. Estava às voltas com a montagem do meu próprio documentário em primeira pessoa: um longa-metragem realizado a partir da experiência de separação familiar causada pela imigração dos meus pais para o Japão entre os anos

¹ <https://www.facebook.com/eduardo.valente.96/posts/2292687880752829>
Acessado em 20/01/2021.

2000 e 2013, no interior do *fenômeno decasségui*². O documentário, intitulado *Bem-vindos de Novo*, retrata o reencontro entre pais e filhos após esse período de separação, abordando as diferentes perspectivas de cada um dos membros da família. Como diretor, filho e irmão (tenho duas irmãs), utilizo-me da própria realização fílmica como forma de reaproximação física e afetiva, buscando avaliar a influência econômica e simbólica da imigração japonesa nas diferentes gerações da família. Além disso, acompanho o processo de readaptação dos meus pais à realidade brasileira, na tentativa de se restabelecerem financeiramente no país após tantos anos, cujo desfecho inesperado, no entanto, os obriga a retornar uma vez mais ao Japão.

O filme estreou nos festivais de cinema em 2022 e foi lançado no circuito comercial em 2023. Durante a sua produção, que se estendeu por quase 5 anos, desenvolvi uma pesquisa de mestrado baseada em questões suscitadas pela realização do filme³. Por isso, à época da mensagem, já estava ciente do crescimento exponencial da produção em primeira pessoa, especialmente após a transição dos meios de produção audiovisuais para o suporte digital. Assim, ao receber do meu amigo a mensagem de Eduardo Valente, reagi sem grande alarde ou surpresa, apesar do inconfessável receio de constatar que meu filme, já na etapa final de montagem, cumpria quase todos os requisitos do “modelo” descrito pelo curador. Ainda que despertasse tais inquietações, ao fim, a postagem em si ressoava como um *déjà vu*.

Com o desenrolar da última década, tornou-se evidente – ao menos para as pessoas diretamente envolvidas com o universo cinematográfico, e para aquelas que se dedicam ao documentário, em particular – que a produção em primeira pessoa atingia, ano a ano, patamares inéditos. Jamais houve tantos filmes em primeira pessoa, com suas variadas doses autobiográficas, como atualmente; consagrando a modalidade como uma das marcas distintivas da nossa época

² “Decasségui” é a romanização para fonética portuguesa da palavra japonesa 出稼ぎ, cujo significado aproximado é “deslocar-se para trabalhar em lugares distantes a fim de ganhar dinheiro”. Originalmente, o termo era utilizado para caracterizar o movimento de trabalhadores do norte do Japão para o sul, durante o inverno. O fenômeno decasségui corresponde ao deslocamento de nipo-descendentes e seus cônjuges para o Japão, a partir, principalmente, de junho 1990, com a reforma da Lei japonesa de Controle de Imigração e Reconhecimento de Refugiados. A partir dessa data, descendentes de até terceira geração puderam obter o visto japonês de residência, para viver e trabalhar no país em funções geralmente de baixa qualificação. Ao todo, cerca de 600 mil nipo-brasileiros(as) e seus cônjuges estiveram em algum momento no Japão como imigrantes decasségui. Atualmente cerca de 200 mil brasileiros e brasileiras vivem no Japão no interior desse processo imigratório.

³ Na dissertação, analisei procedimentos formais – como por exemplo narrações em voz *over*, materiais de arquivo domésticos e históricos – empregados para articular experiências pessoais e processos histórico-sociais nos documentários em primeira pessoa. Ver em: < <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-05122018-113607/publico/MarcosViniciusYoshisaki.pdf>>

(cinematográfica). Tendência que se difunde também sob outras formas de expressão, da literatura às artes visuais. E nada parece indicar um arrefecimento, apesar de ressalvas cada vez mais eloquentes de críticos, curadores e da comunidade cinéfila. Entre eventos de desenvolvimento e financiamento de projetos, sessões em festivais, ou mesmo conversas com realizadores e produtores, a impressão é de um afluxo ainda ininterrupto de filmes pessoais a caminho. O atual momento da produção documentária parece estimular cineastas (mas não apenas⁴) a revisitarem suas histórias e seu entorno afetivo mais próximo – família, antepassados, amigos – que, vistas agora sob a perspectiva da realização em primeira pessoa, se apresentam como matéria fílmica em potencial.

Se por um lado observa-se o crescimento e a consolidação da produção em primeira pessoa, por outro, avolumam-se críticas ao excesso de subjetivismo, individualismo ou egocentrismo, que alinham essas obras ao panorama cultural narcísico de nosso tempo. Não são poucos os autores que se dedicaram a descrever, analisar e interpretar a sociedade contemporânea a partir de sua dimensão pessoal, relacionando-a recorrentemente à produção cultural personalista, subjetiva e (auto)biográfica.

Em 1974, Richard Sennet publica *O Declínio do Homem Público*, no qual traça um retrato histórico e sociológico do século XIX a fim de demonstrar o advento do que viria a ser a tônica do século XX, e não menos deste século XXI: o culto à personalidade (política, autoral, dos indivíduos e de si próprio). Ampliando as ramificações desta mesma linhagem crítica, é possível citar outros dois livros subsequentes: *A Cultura do Narcisismo* (1979), de Christopher Lasch e *A Era do Vazio* (1983), Gilles Lipovetsky. Obras que combinam certa “ressaca” pós-68, interpretada na chave de uma exacerbação individualista, fundada em “práticas de bem-estar” psicológicas e terapêuticas voltadas ao sujeito, com o desmoronamento das grandes narrativas coletivistas que inaugura o que se convencionou chamar de pós-modernidade.

Na produção cultural e midiática, a subjetivação dos fenômenos socioculturais se manifesta sob o signo do que Beatriz Sarlo designou como “guinada subjetiva”. A noção busca caracterizar as “condições ideológicas” que sustentam as inúmeras práticas culturais e discursivas fundadas “nos direitos e na verdade da subjetividade”, em que “a identidade dos sujeitos voltou a tomar o

⁴ A título de curiosidade, vale lembrar alguns casos de pessoas, reconhecidas principalmente como pesquisadores(as) de cinema, que se aventuraram na produção de documentários em primeira pessoa, como Consuelo Lins (*Babás*, 2010) e Thomas Elsaesser (*The Sun Island*, 2017).

lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas” (SARLO, 2005, p. 18). Compartilhando da mesma constelação de interesses, mas centrando-se nas diferentes práticas (auto)biográficas, como entrevistas, livros, pesquisas acadêmicas, Leonor Arfuch (2010) propõe, por meio da reformulação de uma expressão já empregada por Philippe Lejeune⁵, a ideia de um “espaço biográfico” capaz de abarcar e, ao mesmo tempo, colocar em relação as diferentes práticas discursivas baseadas no jogo, no entrecruzamento, das diferentes ideias que povoam o universo (auto)biográfico: *testemunho, autenticidade, sinceridade, subjetividade, intimidade, confissão, performance*, etc. Paula Sibilia (2016), por sua vez, propõe outro conceito fundamental para compreendermos mais uma das dobras no tecido do contemporâneo: a *extimidade*. Ideia paradoxal que busca dar conta do gesto de construção e gestão de uma intimidade desde sempre concebida para ser publicável nas diferentes mídias de exposição pública, das redes sociais ao cinema; cujas consequências para o sujeito é a constituição de personalidades “alterdirigidas”, isto é, voltadas para as demais pessoas, em um reino sociocultural comandado pela “tirania da visibilidade”.⁶

Ainda que possa surpreender ou causar alarde, a proliferação dos filmes em primeira pessoa não representa exatamente uma novidade. Não mais. Então por que começar a tese com uma longa citação baseada fundamentalmente nessa constatação? Uma das razões parte do fato de que a postagem de Eduardo Valente obteve considerável repercussão junto aos seus amigos no *facebook*; muitos e muitas delas cineastas que realizaram filmes na primeira pessoa, como Kiko Goifman, Letícia Simões e Carol Benjamin⁷. Apesar do humor em geral leviano que dá o tom dos comentários, é possível perceber o poder de engajamento que o assunto desperta, seja dos partidários ou dos detratores do cinema pessoal. A capacidade de gerar oposições provocadas pelos filmes sugere que, devido ao seu caráter personalista, eles mobilizam os espectadores em um nível pessoal, intersubjetivo, em que a relação com as obras passa por uma conexão, simpática ou avessa,

⁵ Professor e ensaísta francês com contribuições fundamentais para os estudos da autobiografia literária, conhecido por ter cunhado o conceito de “pacto autobiográfico”.

⁶ O conceito de extimidade, no entanto, foi cunhado por Jacques Lacan. Segundo o psicanalista francês, diferentemente do sentido proposto por Sibilia, o conceito de extimidade diz respeito à complexa articulação entre o interno e o externo, na qual mesmo aquilo que é mais íntimo e pessoal está em constante relação com o mundo externo. Nesse sentido, desarticula-se a tradicional dicotomia entre os termos.

⁷ Kiko Goifman realizou *33* (2002); Letícia Simões, *Casa* (2019); e Carol Benjamin, *Fico te devendo uma carta sobre o Brasil* (2019). “Repercussão”, aqui, está longe dos fenômenos massivos que as interações nas redes sociais dão testemunhos, quando postagens de celebridades geram milhares ou milhões de reações. Neste caso, estamos falando de 238 reações e 85 comentários até o dia do acesso. De todo modo, números muito acima da média das postagens do mesmo autor. Desse modo, a repercussão do *post* não deixou de gerar interlocução entre diferentes pessoas do meio cinematográfico.

com o diretor ou a diretora. Ao misturar autor(a) e obra, os filmes geram afetos interpessoais⁸, tanto mais intensos para aderência ou repulsa. “Seria possível confessar a Marcel Hanoun minhas reservas em relação a seu filme, sem emitir, ao mesmo tempo, um julgamento sobre ele, não enquanto criador, mas enquanto homem?” – Philippe Lejeune (2014, p. 269) se questiona. Já Michael Renov comenta: “meus alunos, no correr dos anos, foram confrontados por inúmeros filmes e vídeos pessoais e, na maioria das vezes, reagiram de forma intensa, com raiva e empatia, mas apenas raramente com indiferença” (RENOV, 2014, p. 365). De todo modo, como veremos mais adiante, o *engajamento adicional* que filmes em primeira pessoa causam não é casual. Trata-se, antes, da própria lógica de recepção sobre o qual tais filmes se estruturam, com a presença da figura múltipla de um diretor ou diretora, que é também personagem.

As rejeições mais ou menos exaltadas que o cinema pessoal tem despertado sugere, portanto, qual tipo de interpretação? Como manifestação particular em um contexto mais amplo da “era pós-cinematográfica” (*post-cinematic era*), como concebida por Steven Shaviro (2011), em que o cinema deixa de representar o paradigma técnico e estético (deixou de ser o “*dominant medium*”) da produção audiovisual digital, estariam as obras em primeira pessoa vinculadas de tal forma à produção e ao consumo de intimidades das redes sociais, ao ponto de serem atingidas de antemão pelas críticas ao modelo de comunicação personalista das redes? Pois, apesar de anteceder-las historicamente, figurando enquanto fator disruptivo no interior da tradição documentária, teria hoje a produção em primeira pessoa alcançado um volume tal, capaz de levar à exasperação, não tanto espectadores comuns, mas, ao menos, pessoas envolvidas com o mundo do cinema? Estaríamos vivendo um momento de saturação de um modo de realização, marcado historicamente pela excepcionalidade e inovação? Ou seria apenas uma sensação de saturação, estimulada pelo efeito de engajamento adicional, em que cada filme pessoal parece representar não apenas a si próprio, mas toda uma modalidade de produção?

*

Durante o longo período de pesquisa e realização do documentário *Bem-vindos de Novo* estive por vezes diante de dois tipos de situações. Ao falar sobre o filme com colegas e amigos e

⁸ Afeto, no presente trabalho, não deve ser compreendido apenas como sinônimo de carinho e cuidado, como prega o senso comum. Trata-se da afecção, afetar e ser afetado por coisas “alegres” ou “tristes”, mais próxima da noção proposta por Baruch Spinoza. Outro sentido considerado é aquele proposto por Eva Illouz: “o afeto não é uma ação em si, mas é a energia interna que nos impele a agir, que confere um ‘clima’ ou uma ‘coloração’ particulares a um ato. (...) O que faz o afeto transportar essa ‘energia’ é o fato de ele sempre dizer respeito ao eu e à relação do eu com outros culturalmente situados.” (ILLOUZ, 2011).

amigas realizadoras, era informado do desejo delas em produzir, ou do desenvolvimento já em curso, de obras igualmente pessoais e/ou autobiográficas. As conversas assumiam um quê de troca de confidências, como se fizéssemos parte de um mesmo clube, em que os filmes pessoais assentavam o terreno comum de nossos interesses. Uma vez finalizado, continuei a receber pedidos para compartilhar o filme com amigos e conhecidos, cada qual envolvido com seu projeto autobiográfico. Kiko Goifman brinca que, por ter realizado *33* (2002), ainda hoje, ou seja, passados mais de 20 anos, recebe investidas de realizadores com projetos de filmes pessoais, aparentemente desejosos de compartilhar suas ideias ou receber algum conselho⁹.

Por outro lado, em outras circunstâncias, particularmente voltadas ao desenvolvimento do projeto e a oportunidades de coprodução e mercado, colhi memoráveis reticências com relação à abordagem pessoal e ao universo familiar do filme. Questionamentos – em geral sutis e indiretos (pois quase sempre é constrangedor criticar documentários autobiográficos diante de seus autores) – com relação à relevância (para as outras pessoas, e conseqüentemente para a sociedade) da temática pessoal, e reações impacientes quanto ao tom condescendente com que talvez me referisse aos acontecimentos do filme, ainda muito próximos da minha vida.

Esse cenário duplo, onde convivem o estímulo compartilhado pela prática autobiográfica no cinema e a reserva quanto aos seus limites, permite entrever o que estou tentando caracterizar como o atual “impasse” da produção em primeira pessoa. Tal impasse se configura pela combinação, e tensionamento, de condições e elementos característicos da produção em primeira pessoa nos atuais contextos social e cinematográfico.

Primeiro, o crescimento da produção nas duas últimas décadas gerou relativa, mas substancial, sedimentação formal no conjunto das obras. Progressivamente, métodos e recursos estilísticos passaram a compor uma espécie de “subgênero” de produção e de recepção, dando origem a procedimentos formais reconhecíveis e até mesmo antecipáveis, como uso de narrações, de arquivos domésticos e a presença em cena do cineasta. Esta padronização estética contraria certa tradição cultural que vincula a realização pessoal à singularidade da experiência e do ponto de vista, da qual surge a ideia de autenticidade. Este contraste entre a expectativa de originalidade da abordagem pessoal e a formatação das obras é responsável em parte pelo sentimento de frustração gerado por alguns filmes em primeira pessoa.

⁹ Comentário que o mesmo realizou na citada postagem de Eduardo Valente.

A tendência de padronização também se opõe à trajetória de inovações vinculada à história do documentário pessoal. É significativo lembrar que na época de sua consolidação, durante as décadas de 1980 e 1990 nos Estados Unidos, na Europa e no Japão¹⁰, e a partir dos anos 2000 em todo mundo, o documentário em primeira pessoa frequentemente esteve associado a inovações na linguagem documentária, seja ao desestabilizar a relação entre cineastas e sujeitos fílmicos (RENOV, 2004), ao explorar as potencialidades da subjetividade frente à tradição do cinema direto, ou propor formas de expressar a máxima “o pessoal é político”, estimulando teóricos como Bill Nichols (2012) a propor a categoria *documentário performático*¹¹, e tantos outros e outras autoras a desenvolverem noções em torno do cinema ensaístico¹².

No Brasil, a discussão a respeito da produção autobiográfica, sintomaticamente, foi balizada em seu início pelas inovações que propunha em termos de metodologia e forma, por meio da já clássica noção “documentário de busca”, proposta por Jean-Claude Bernardet (2005) em relação à *33* (Kiko Goifman, 2002) e *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), obras seminais do documentário em primeira pessoa brasileiro em sua vertente abertamente autobiográfica¹³. Segundo a noção, a realização de tais filmes implica em lidar, ao longo das filmagens, com situações imprevistas relacionadas à própria intervenção na realidade causada pela feitura das obras. Assim, para além do controle dos realizadores(as), tais imprevistos inevitavelmente acabam alterando o curso dos acontecimentos e dos desfechos.

Em virtude do crescimento vertiginoso da produção, e apesar da padronização estética decorrente, o documentário em primeira pessoa jamais ostentou tamanho reconhecimento cultural, acadêmico e até mesmo mercadológico, como atualmente. Já fazem alguns anos, obras na primeira pessoa não apenas ocupam vagas nas disputadas seções competitivas dos principais festivais do

¹⁰ O Japão raramente é considerado dentre as tradições pioneiras do documentário autobiográfico, apesar da sua origem precoce em 1974.

¹¹ A categoria "documentário performático" foi proposta por Bill Nichols em 1994, no livro *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, em acréscimo às "quatro categorias de representação documentária" já propostas em *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, de 1991. Em 2001, uma sexta categoria – "documentário poético" – é adicionada no livro *Introduction to Documentary*.

¹² As pesquisas sobre o filme-ensaio contemplam produções em primeira pessoa, mas não estão restritas a elas. Ambos os campos possuem histórias em muitos momentos convergentes, devido, particularmente, à presença marcante da subjetividade nos filmes.

¹³ Apesar do caráter inaugural desses dois filmes, há documentários anteriores que mobilizam aspectos da subjetividade, da intimidade e traços autorreferenciais, como *A Entrevista*, curta de Helena Soldberg (1966), analisado sob essa perspectiva por Karla Holanda (2017); ou mobilizam aspectos autobiográficos de forma mais ou menos direta, a exemplo dos curtas-metragens de Olga Futemma (*Sob as Pedras do Chão*, 1974; *Retratos para Hideko*, 1981; *Hia Sá Sá – Hai yah*, 1985), ou mesmo *Cabra Marcado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

mundo, como, não raro, obtêm premiações. Na edição de 2023 do maior festival de cinema documentário do mundo, o *International Documentary Festival of Amsterdam* (IDFA), o vencedor da mostra competitiva internacional de longas-metragens foi justamente um documentário em primeira pessoa. O filme *1489*, dirigido por Shoghakat Vardanyan, explora a intimidade da família da diretora após a morte de seu irmão no conflito armado entre o Azerbaijão e a Armênia. Retrata o esforço da família em identificar seus restos mortais e atravessar o processo de luto. Anos antes, em 2020, outro filme em primeira pessoa, *Radiograph of a Family* (Firouzeh Khosrovani, 2020), também saiu premiado na mesma categoria. Nas palavras do júri: “*Firouzeh shows how history and revolution brought about the political and personal divorce of her parents*”¹⁴. Em anos anteriores, outros filmes pessoais já haviam alcançado tal conquista. Mais precisamente, desde 2000, cinco documentários em primeira pessoa obtiveram o principal prêmio do festival; ou seja, ¼ das premiações do período¹⁵.

Em 2018, o mesmo festival dedicou uma mostra paralela exclusiva a documentários pessoais e autobiográficos, intitulada *Me*¹⁶. Composto por 19 títulos, o programa abrange um período de quase 50 anos, de *Extremely Private Eros: Love Song 1974* (Kazuo Hara, 1974) a *Yukiko* (Young Sun Noh, 2018); com obras europeias, asiáticas, africanas, sul-americanas, dentre outras regiões do globo, realizadas tanto por cineastas consagradas, como Naomi Kawase, Chantal Akerman e Rithy Panh, quanto por estreantes, como a diretora coreana Young Sun Noh. Dada sua amplitude temporal, geográfica e estilística, a mostra *Me* aponta para um fenômeno mundial, cuja trajetória histórica já contabiliza mais de cinco décadas, dentro das quais é possível inclusive discriminar obras paradigmáticas, tidas como clássicas ao gênero.

Os filmes pessoais também figuram como uma espécie de nicho dentro da produção documentária. Festivais particularmente interessados em filmes pessoais despontam mundo afora, a exemplo do ASTRA, realizado na Romênia, e o Biografilm Festival, na Itália.

No contexto brasileiro, em 2023, duas obras pessoais saíram-se vitoriosas de dois dos principais festivais internacionais sediados no país. *Incompatível com a Vida* (Elisa Capai, 2023)

¹⁴ <https://www.idfa.nl/en/article/150616/radiograph-of-a-family-wins-idfa-award-for-best-feature-length-documentary> (acessado em 8 de fevereiro de 2021)

¹⁵ *Family* (Phie Ambo e Sami Saif, 2001); *Stevie* (Steve James, 2002); *First Cousin Once Removed* (Alan Berliner, 2012); *The Other Side of Everything* (Mila Turajlic, 2017); *In a Whisper* (Heidi Hassan e Patricia Pérez Fernández, 2019).

<https://www.idfa.nl/en/info/winners> (acessado em 8 de fevereiro de 2021)

¹⁶ <https://www.idfa.nl/en/selection/101804/me> (acessado em 8 de fevereiro de 2021)

recebeu o prêmio de melhor documentário brasileiro no Festival É Tudo Verdade, e *Neirud* (Fernanda Faya, 2023) foi o grande vencedor do Olhar de Cinema, festival Internacional de Curitiba. Além disso, ocorreram as estreias nas salas de cinema de *Retratos Fantasmas* e *Marinheiro das Montanhas*, dirigidos por dois dos mais importantes cineastas brasileiros em atividade, Kleber Mendonça Filho e Karin Ainz, que receberam boa acolhida da crítica e do público especializados.

Além de obter destaque no circuito cultural dos festivais de cinema, o documentário em primeira pessoa alcançou também a visibilidade e a relevância simbólica e mercadológica da mais opulenta e midiática premiação cinematográfica: sim, o Oscar. Nas últimas edições, filmes como *For Sama* (Waad Al-Kateab e Edward Watts, 2019), *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019), *Minding the Gap* (Bing Liu, 2018), *Strong Island* (Yance Ford, 2017), *Visages, Villages* (Agnès Varda e JR, 2017), figuraram entre os concorrentes à estatueta na categoria documentário. Certamente seria justificável que esta ascensão dos filmes pessoais ao tapete vermelho (atualmente cor champagne) acompanhasse o mero crescimento desse tipo de produção em todo planeta. Seria lógico que alguns dentre tantos alcançassem finalmente os holofotes da Academia. Entretanto, não custa lembrar, algumas décadas atrás esse fato parecia, ao menos, improvável.

Em artigo publicado em 1987, durante o período incipiente, mas efervescente do documentário autobiográfico europeu, Philippe Lejeune (2014), comenta algumas das características da produção e da difusão dos filmes autobiográficos naquele momento histórico, no contexto mais específico da semana “Cinema e Autobiografia”, realizada em Bruxelas em 1986. Dentre os temas abordados no texto, o autor francês não ignora a sensação de intimidade – “muito propícia ao ato autobiográfico” – que contagiava as projeções dos filmes e os debates. Como se realizadores e público fizessem parte de um pequeno clube, ou uma grande família, congregados em torno de projeções quase exclusivas. As cópias dos filmes – provavelmente únicas – eram transportadas pelos próprios cineastas, e, “praticamente, só são projetadas em sua presença”. (LEJEUNE, 2014, p. 268). Utilizando formatos mais baratos e considerados amadores, como o Super8, o cinema autobiográfico está “a meio caminho entre o cinema amador e o cinema experimental”, e sua posição, portanto, em relação à produção cinematográfica do período é radicalmente marginal. No que se refere à difusão das obras, Lejeune é categórico: “é difícil imaginar, salvo exceção, que ele (o cinema autobiográfico) possa encher salas de cinema. Mas não é o que ele quer”. (LEJEUNE, 2014, p. 271).

O impasse atual do documentário em primeira pessoa decorre justamente da combinação entre o aumento exponencial da produção, que apesar de sugerir um cenário de saturação, permanece atraindo o interesse de cineastas, curadores, pesquisadores e público. Entretanto, ao deixar de representar uma inovação em si, pela ousadia que significou outrora abrir a vida pessoal ao escrutínio público, o documentário pessoal precisa lidar, não tanto com métodos e estéticas que desafiou quando de seu advento, mas com os próprios paradigmas que acabou estabelecendo e que, de certa maneira, passa a reproduzir, em um contexto sociocultural de estonteante exibição da vida privada e culto da personalidade individual.

Se as diferentes contribuições e rupturas propostas pela produção em primeira pessoa na história do documentário concedem-lhe o status de produção inovadora ou, ao menos, de alternativa autoral aos modelos majoritários. No entanto, na medida em que as transformações epistemológicas e estéticas propostas pelos filmes pessoais pouco a pouco acomodaram-se em padrões amplamente aceitos, como a necessidade de delimitar e especificar o lugar de fala do realizador(a), ou a demanda social e interpessoal por enunciados carregados de subjetividade, a condição disruptiva de tal produção tornou-se ambígua.

Seria válido considerar, portanto, que o espanto demonstrado por Eduardo Valente não decorreria tanto do volume crescente da produção, mas com o fato de que tal produção demonstra um alto grau de padronização, quando o que se esperaria seria justamente o contrário? Seria essa contradição entre a expectativa de originalidade contraposta à repetição de formatos/fórmulas, responsáveis pela sensação de saturação demonstrada por pesquisadores e profissionais do cinema em relação aos filmes pessoais?

Importante lembrar que a dimensão visível da produção em primeira pessoa é composta apenas pelos filmes que atravessaram o crivo dos festivais de cinema e dos canais de exibição, alcançando assim a visibilidade pública. Seria possível inferir que se trata, portanto, da ponta do iceberg do fenômeno como um todo. Há, certamente, uma oferta reprimida de filmes em primeira pessoa. Fato que a postagem de Valente explicita e as estatísticas dos festivais mundo afora atestam¹⁷. Aquela parcela da produção, majoritária e “invisível”, que muitas vezes não chega à luz

¹⁷ Os maiores festivais de cinema do mundo recebem facilmente milhares de inscrições a cada edição. Ainda que números exatos não estejam totalmente disponíveis, segundo Heidi Zwicker e Dilcia Barrera, duas programadoras do festival de Sundance (EUA), estima-se que o festival recebia, nos anos imediatamente anteriores à pandemia, em torno de 4000 inscrições de longas-metragens, e 9000, de curtas-metragens. Disponível em: <https://www.filmindependent.org/blog/dos-donts-submitting-sundance/> Acessado em 17 de março de 2021.

da projeção pública – e não atinge, portanto, a esfera do debate social. Filmes que poderiam passar ao largo do processo cultural, não fosse pelo modo com que afetam a própria dinâmica curatorial, uma vez que cada filme atua em referência aos demais quando agrupados no trabalho de seleção.

Se é impossível inferir qualquer conclusão a respeito desta produção em primeira pessoa invisibilizada, no entanto, é interessante refletir a respeito do que ela indica enquanto sintoma: o desejo que mobiliza cineastas de inúmeros países e diferentes origens para a realização de filmes pessoais; as condições culturais e os parâmetros estéticos que sustentam esse desejo; e as práticas, os símbolos e os valores que o legitimam.

*

Este é o cenário e as principais questões que motivaram a realização do presente trabalho. São questionamentos e problemáticas abrangentes e complexas que, na medida em que a pesquisa avançava, se mostraram de difícil resolução. Pois, para além da abordagem ampla e transdisciplinar implicada nos questionamentos, haveria o risco de se adotar uma postura prescritiva, apontando o que é o certo a se fazer. Exigiria também certo poder premonitório, ao vislumbrar soluções estéticas, éticas e metodológicas necessariamente abertas ao devir da produção documentária que, é claro, eu seria incapaz de prever (e quem o seria?).

Assim, redimensionado o desafio, tracei duas estratégias principais na escrita da tese, que se dividem entre os diferentes capítulos. Nos três primeiros capítulos, desenvolvo a primeira dessas estratégias. Ela consiste em análises teóricas, históricas e estéticas a respeito de conceitos, noções e procedimentos estilísticos fundamentais ao documentário em primeira pessoa. No último capítulo, a segunda estratégia aborda inúmeras problemáticas que se vinculam à produção em primeira pessoa a partir de uma perspectiva contemporânea do campo.

No capítulo 1, abordo e desenvolvo conceitos fundamentais do documentário em primeira pessoa, propondo, inclusive, uma formulação original da própria definição do campo por meio da ideia de *endereçamento*, aplicando e expandindo as ideias apresentadas por Alisa Lebow (2008) e Laura Rascaroli (2009). Tal proposta atribui fundamental importância à figura do *diretor(a)-personagem*, promovido a elemento central na produção em primeira pessoa, tanto do ponto de

Em 2021, o tradicional festival suíço de cinema documentário *Vision du Réel* anunciou que recebeu aproximadamente 3 mil documentários de longa-metragem, apesar da pandemia do COVID-19. Claro que esses números não dizem respeito unicamente aos filmes em primeira pessoa. Filmes de todos os gêneros e formatos inundam as seleções curatoriais não apenas dos grandes festivais, mas também daqueles de nicho ou independentes, sinalizando que a saturação é condição intrínseca da produção cultural contemporânea.

vista da realização, enquanto desafio da inscrição do diretor(a) no texto fílmico, quanto do público, que se vê confrontado com a duplicidade da figura do diretor(a)-como-personagem e da personagem-como-diretor(a). De fato, é a própria configuração do diretor(a)-personagem que justifica a abordagem “em primeira pessoa”, ao invés de optar por definições mais circunscritas, como documentário autobiográfico, por exemplo. Pois a concretização do diretor(a)-personagem é uma espécie de consequência do endereçamento em primeira pessoa, mas, ao mesmo tempo, pode-se dizer que é por meio dessa figura que o endereçamento igualmente ocorre.

Devido à centralidade do diretor(a)-personagem na produção em primeira pessoa, analiso dois dos principais procedimentos estilísticos responsáveis por dar forma e permitir expressão a essa figura: a narração pessoal em primeira pessoa (capítulo 2) e a (auto)inscrição do corpo do diretor(a)-personagem em cena (capítulo 3). Busco traçar uma espécie de revisão crítica, histórica e teórica desses dois recursos estéticos, elegendo períodos-chaves e discussões paradigmáticas que representaram momentos de inflexão ou consolidação dos debates a respeito deles em diferentes contextos. Devido à recorrência com que esses dois procedimentos são utilizados nos filmes pessoais, eles compõem parte da tendência de padronização do documentário em primeira pessoa muitas vezes citada por críticos, programadores, curadores e pesquisadores. Assim, o estudo da narração pessoal e da presença do corpo do diretor(a) na imagem dialoga com a atual sensação de saturação da produção em primeira pessoa, tanto em relação às suas respectivas trajetórias estéticas, marcadas por contribuições inovadoras na história do documentário, quanto pela diversidade de usos que assumem no conjunto da produção e pelas potencialidades que ainda oferecem.

No capítulo 4, busco reagir à situação de impasse que apresento nessa introdução, explorando algumas das razões que estimulam, principalmente, jovens cineastas para realização de obras pessoais. O texto é organizado por meio de tópicos, ordenados de maneira menos sistemática e um pouco ao sabor do processo de escrita, sob o princípio ensaístico da livre associação. Tento articular motivações subjetivas relacionadas ao desejo de autodescoberta e realização autoral, com certas condições favoráveis no processo de produção dos filmes, e com o atual contexto cultural de valorização da subjetividade nas práticas comunicativas. Exploro também alguns dos desafios colocados à produção pessoal. Na condição de produto cultural muitas vezes fundado na explicitação do lugar social do diretor(a)-personagem, discussões com relação ao lugar de fala, às possíveis conexões entre experiência pessoal e coletiva, e ao impacto das práticas personalistas de interrelação, como as redes sociais digitais, apresentam-se como questões importantes.

Com relação ao recorte e à escolha dos filmes citados e analisados, será possível constatar na leitura da tese a amplitude temporal e geográfica das obras mobilizadas. Trata-se de um princípio de *inventário*, no qual a seleção segue o alinhamento dos filmes aos procedimentos estilísticos analisados, bem como aos temas mobilizados para discussão. Tanto que será possível perceber que um mesmo filme é citado ou analisado mais de uma vez em diferentes partes, já que em cada uma delas abordo aspectos distintos do mesmo filme. Sob esse aspecto, algumas obras acabam assumindo destaque, a exemplo de *Os Catadores e Eu* (Agnès Varda, 2000), *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Elegia de um Crime* (Cristiano Burlan, 2019). Devido à amplitude da seleção, quando necessário, os respectivos contextos histórico e geográfico dos filmes, com suas diferentes tradições, são expostos e comentados.

Sempre que possível, optei por privilegiar obras brasileiras. Decisão que se deve tanto pela disponibilidade de acesso, quanto pela oportunidade de refletir a respeito de filmes que dialogam com as realidades social e cinematográfica brasileiras, posicionando indiretamente a própria pesquisa nesse mesmo contexto. No entanto, também mobilizei vários documentários pessoais japoneses, alguns deles praticamente desconhecidos no Brasil¹⁸. O intuito é enriquecer o debate a respeito do documentário em primeira pessoa por meio de referenciais alternativos às tradições comumente mobilizadas, em particular, a norte-americana; ainda que a mesma esteja devidamente contemplada no presente trabalho. Como já comentado, a tradição de documentários pessoais no Japão é relativamente precoce, iniciando-se em 1974, e assumiu importância regional no leste asiático. Influenciou, por exemplo, a incipiente produção documentária independente chinesa no começo do século XXI, como analisa a professora, cineasta e curadora chinesa que vive em Londres, Kiki Tianqui Yu (2019).

Finalmente, outro fato importante aconteceu em 2023: *Bem-vindos de Novo* estreou nos cinemas. Se no mestrado, ainda em pleno período de filmagens, questões relacionadas à realização do filme se constituíram como objeto da pesquisa, agora, a estreia coincide com a etapa final do doutorado. As diferentes fases da realização do filme atravessaram minha vida acadêmica e vice-versa. Dessa forma, é natural que a experiência de realização tenha motivado em grande medida a própria escolha do tema da pesquisa, influenciando também a perspectiva adotada. Essa perspectiva

¹⁸ Parte significativa da pesquisa a respeito do documentário em primeira pessoa japonês ocorreu durante o estágio de pesquisa na Universidade de Nagoya, em 2022-23, sob orientação da professora Ma Ran, por meio do programa CAPES-PrInt.

se manifesta pelo modo com o qual busquei reagir às situações e inquietações surgidas desde a concepção e elaboração do filme até sua exibição pública nos festivais e circuito comercial. Mesmo que o filme em si não seja o principal objeto da pesquisa, faço referência a ele em alguns momentos, ressaltando sobretudo aspectos de bastidores: premissas, motivações e apostas. Uma revelação: projetava como leitor imaginário da tese possíveis colegas realizadores e realizadoras às voltas com seus projetos pessoais, como quem procura compartilhar dúvidas, reflexões e aprendizados da caminhada.

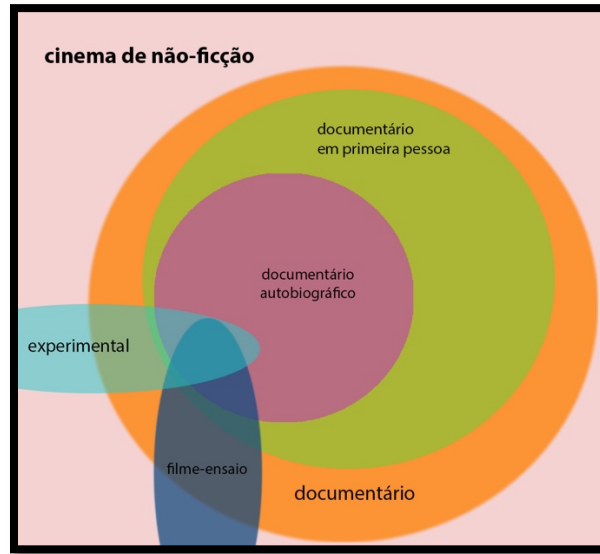
CAPÍTULO 1 – Sobre definições

1.1 - Documentário em primeira pessoa, autobiográfico, subjetivo e ainda outros: uma proposta de campos sobrepostos

Durante a tese, utilizo uma variedade de termos e expressões para me referir à produção pessoal, endereçada em primeira pessoa, geralmente de inflexão autobiográfica. Emprego “documentário em primeira pessoa”, “documentário autobiográfico”, “filme pessoal” e outras variações que transitam entre esses domínios. Na maioria das análises, utilizo os termos como se fossem análogos uns aos outros; ao passo que, quando se faz necessário, busco explicitar aplicações específicas devido a usos históricos e interpretações teóricas contextualizadas.

Por um lado, considerei que definições precisas e detalhadas não eram essenciais à compreensão do texto, e que a total discriminação de seus domínios traria complexidade desnecessária ao trabalho, induzindo o leitor a retomar categorias e classificações cada vez que os termos surgissem (e são muitas vezes). Por outro lado, proponho que tais categorias sejam abordadas por meio de uma lógica de *campos sobrepostos* que, ao invés de se definirem pela diferença, abrem-se à possibilidade da soma. Efetivamente, se cada definição se refere a um campo específico, este mesmo campo não é, por sua vez, exclusivo; mas se sobrepõe a outros e por outros ainda é igualmente incorporado. Uma representação gráfica desta sobreposição de campos, adaptando-se o diagrama de Venn, pode ser proposta conforme abaixo.

Figura 1 - representação gráfica: campos sobrepostos



A proporção espacial – o tamanho de cada círculo em relação aos demais, bem como suas intersecções – não representa o volume da produção em termos da quantidade de filmes. A dimensão dos círculos representa, sim, o grau de generalidade ou especificidade dos campos: quanto maior, mais genérico.

A partir da análise do esquema gráfico é possível concluir que determinados campos habitam o interior de outros, como é o caso do “documentário autobiográfico” no interior do “documentário em primeira pessoa”. Isso significa que todo documentário autobiográfico necessariamente é em primeira pessoa, ao passo que o inverso não acontece: há documentários em primeira pessoa que não são autobiográficos. *O Homem Urso* (Grizzly Man, Werner Herzog, 2005) é um desses exemplos.

Composto majoritariamente por imagens captadas por Timothy Treadwell, ambientalista estadunidense, tragicamente morto por um dos ursos pardos com os quais costumava passar os verões em uma reserva ambiental no Alasca, o filme tem como característica marcante a narração em voz *over* do próprio Herzog. O diretor se posiciona pessoalmente com relação às ideias do ativista sobre a vida selvagem e a interação homem-natureza. Em um dos momentos mais marcantes, Herzog chega a entrar em cena. Após ouvir a fita do momento do ataque, gravado apenas em áudio, recomenda que a amiga de Timothy, herdeira de seus pertences, a destrua imediatamente. Misto de mediador que contextualiza a narrativa, interlocutor da personagem de Treadwell, e comentarista do material captado no ambiente selvagem, o diretor evidencia sua posição subjetiva, em primeira pessoa, sem necessariamente expor aspectos da sua vida pessoal. Como público, sentimos que o universo do filme – as experiências, as ideias e o desfecho de

Treadwell – chegam a nós mediados pela figura de Herzog, ainda que o mesmo não precise se posicionar a partir de suas experiências explicitamente autobiográficas.

Voltando ao esquema gráfico, a sobreposição de campos torna possível a substituição do termo específico pelo mais genérico sem prejuízo à ordenação geral. De modo diverso, o filme-ensaio atravessa diferentes campos, podendo acumular definições que se agregam, como “documentário-ensaístico-autobiográfico”, a exemplo de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) como argumenta Ilana Feldman (2012). O que torna possível a variabilidade ou intercâmbio no uso dos termos, portanto, é justamente essa permeabilidade entre os campos, a possibilidade de um filme ocupar dois ou mais deles. Fundamentalmente, a proposta em campos sobrepostos visa explicitar a quase necessária sobreposição de categorias a que os filmes pessoais estão sujeitos, privilegiando o hibridismo e, ao mesmo tempo, explicitando a fragmentação e a complexidade do desse tipo de produção.

É preciso ressaltar que a adoção do modelo de campos não se pretende completo ou exato. Seu valor, para nós, é mais conceitual, enquanto forma de compreender a relação entre as categorias, do que estritamente taxonômico. Além disso, sua composição é necessariamente incompleta. Seria possível incluir, por exemplo, os campos do filme-diário, filme-carta, autorretrato, *travelogue*, ou ainda outros, já que existe uma variedade considerável de termos mobilizados para se referir às subdivisões da produção em primeira pessoa.

Para se referir à diferentes variações no campo da produção autobiográfica, Michael Renov, por exemplo, utiliza a expressão “modalidades autobiográficas” (*autobiographical modalities*). Dentre elas estão o filme-ensaio, o ensaio eletrônico, o filme-diário, o vídeo confessional, o modo epistolar, a etnografia doméstica (*confession video, epistolary mode, domestic ethnography*) e o blog pessoal. “No que se refere às modalidades, é a dimensão grafológica que entra em jogo, as formas pelas quais a autoinscrição é constituída por meio de suas práticas concretas e distintivas de significação” (RENOV, 2008, p. 44, tradução nossa¹⁹). Os parâmetros adotados por Renov para tais subdivisões são dois: (1) os formatos de produção (“the medium”), como o vídeo; e (2) a metodologia de abordagem (“the discursive conditions”), como o “confessional mode” e a “domestic ethnography”.

¹⁹ “In this matter of modalities, it is the graphological dimension that comes into play, the ways in which self-inscription is constituted through its concrete and distinctive signifying practices.”

Além das subdivisões a que o campo está sujeito, é necessário considerar certa ideia de gradação e intensidade em relação às categorias. Diferentes autores, por exemplo, buscam matizar a definição de documentário autobiográfico, utilizando noções como “impulso autobiográfico” (LANE, 2002) e “inflexão autobiográfica” (MOURÃO, 2016). Com o uso de tais noções, tenta-se evitar a definição restritiva e excludente, e ressaltar nos filmes os elementos, os momentos, ou as formas de abordagens que tendem à autobiografia, sem que essa classificação se imponha sobre o filme como um todo. Essas noções vão ao encontro da multiplicidade de modalidades a que um mesmo filme pode estar vinculado (campos sobrepostos), dentre as quais o autobiográfico ocupa seu espaço, seja majoritário ou não.

A própria expressão “documentário autobiográfico” não é empregada de maneira unânime. Existe uma infinidade de variantes, que, por vezes, figuram como sinônimos, mas também sinalizam para diferentes tradições e destacam aspectos específicos dentro da produção. Scott MacDonald (2013), por exemplo, opta pelo uso de “documentário pessoal” (*personal documentary*), para se referir à produção estadunidense da costa leste, surgida no começo da década de 1970. À título de comparação, Jim Lane (2002)²⁰ emprega a expressão “autobiographical documentary” em referência às mesmas obras e período. A definição de MacDonald é básica e abrangente: “a crônica cinematográfica da vida pessoal e/ou familiar do cineasta” (MACDONALD, 2013, p. 4, tradução nossa²¹). O autor, no entanto, faz questão de destacar duas características específicas: o emprego do som direto sincrônico, que conecta o *personal documentary* à tradição do cinema direto, e a distinção com o que chama de “personal filmmaking”, os filmes da tradição do cinema de vanguarda experimental norte-americano, de Maya Deren (1917-1961) a Jonas Mekas (1922-2019). É interessante notar que MacDonald, pesquisador vinculado também ao cinema de vanguarda, explora em seu livro de 2013, *American Ethnographic Film and Personal Documentary*, as conexões entre o documentário etnográfico e o documentário pessoal fundadas numa lógica territorial, sob influência do contexto cultural e acadêmico da região de Boston.

Outra definição frequentemente mobilizada é “autoetnografia”, desenvolvida por Catherine Russell (1999), professora na Universidade Concordia no Canadá. A noção toma de empréstimo o

²⁰ Cineasta, pesquisador e professor do Emerson College, autor de artigos e filmes experimentais e documentários, escreveu em 2002 o livro *The Autobiographical Documentary in America* (Wisconsin Press).

²¹ “The cinematic chronicling of the filmmaker’s personal and/or family life.”

termo cunhado por Mary Louise Pratt²² no livro *Imperial eyes: travel, writing and transculturation*, originalmente publicado em 1992. Nessa obra, Pratt utiliza a expressão autoetnografia para caracterizar a reação e a resistência de sujeitos colonizados frente a representações suas criadas pela metrópole. A autoetnografia seria, então, a elaboração de autorrepresentações que, ao invés de serem “autênticas” e autóctones, levariam em conta o histórico de representações criadas pela metrópole, utilizando-se das ferramentas e dos métodos dos dominadores, em um gesto de apropriação e diálogo culturais. Russell, ao se apropriar do termo, busca de saída expandir e modificar seus usos de forma a desestabilizar a dualidade centro-margem. Identifica também conexões com a noção de “*self-fashioning*”, como proposta pelo antropólogo James Clifford, em sua problematização das relações entre antropólogos e os sujeitos de suas pesquisas, em *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art* (1988, p. 94).

O *self-fashioning* seria a inscrição do etnógrafo no próprio texto etnográfico de forma a explicitar sua condição de sujeito histórico e seus traços subjetivos, ainda que sob roupagens ficcionais. Sob esses aspectos, a autoetnografia torna-se particularmente sugestiva para abordar experiências de deslocamento, imigração, exílio e transnacionalidade, como forma de refletir a respeito do conhecimento etnográfico e da noção de etnicidade, na qual a autorrepresentação se torna mecanismo de crítica cultural e processo de subjetivação. (RUSSELL, 1999, p. 275-281). Portanto, a autoetnografia surge no debate antropológico como alternativa ao relato pretensamente objetivo que caracterizava a etnografia até então e que mascarava não só a subjetividade intrínseca à relação entre antropólogos e seus sujeitos de pesquisa, como as imbricações imperialistas da disciplina que se especializou em estudar povos que habitavam colônias. Analogamente, pode-se pensar que a autobiografia no documentário surge como alternativa à objetividade manifesta, por exemplo, na “voz de Deus”, narrador pretensamente objetivo, sem corpo, que alinhava comentários em torno de teses generalizantes, que se sobrepõem às personagens.

As nomenclaturas associadas ao documentário autobiográfico dependem do país e do momento histórico. No caso japonês a produção em primeira pessoa emerge mais ou menos na mesma época que nos Estados Unidos, mas no país asiático esses documentários foram chamados de “private film” (puraibēto firumu). Foi a forma de demarcar, de maneira um tanto pejorativa, o contraste com relação à tradição documentária precedente, de caráter abertamente político e

²² Crítica e linguista, professora de Literatura Latino-americana na New York University. Autora de diversos livros na intersecção da literatura com a antropologia e o colonialismo, da cultura letrada com a cultura oral.

“público”. Posteriormente, o termo foi substituído por “*self-documentary*” (serufu dokyumentarī), mais neutro, que, no Japão, se tornou a forma padrão para se referir aos documentários pessoais. Por vezes, é possível ainda encontrar o termo “I-film” que, de acordo com o pesquisador japonês Hisashi Nada (2005), no contexto cultural nipônico a expressão faz referência direta ao “I-novel” (shishōsetsu), movimento literário do início do século XX que incorpora aspectos do romance europeu na elaboração de narrativas de inflexão autobiográfica; exemplificado por escritores como Dazai Osamu e Tayama Katai.

As diferentes terminologias se relacionam também a agendas teóricas e filmicas específicas. No livro *The Autobiographical Turn in Germanophone Documentary and Experimental Film* (2014), organizado por Angelica Fenner e Robin Curtis, professoras na Universidade da Toronto e na *Heinrich Heine University Düsseldorf*, respectivamente, encontra-se a expressão “modo autobiográfico” para se referir à produção em países de língua alemã, Suíça e, principalmente, Alemanha. Essa abordagem transnacional contraria certa lógica dos estudos de cinema que costumam se valer de recorte nacionais. Como as autoras declaram na introdução, o termo surge como forma de lidar com a dificuldade de categorizar os filmes, aliançados, no entanto, com a preocupação em trabalhar com a experiência de vida, passada ou que se desdobra diante da câmera, em chave autobiográfica.

Dentre outras variações, é possível encontrar: “documentário autorreferente”, “documentário subjetivo”, “autodocumentário” (LANE, 2002), “*I-movie*” (DITTMAR, 2008). Essa multiplicidade de definições revela afinal a dificuldade de fixar definições restritas no domínio híbrido e fluído da produção em primeira pessoa, sinalizando para a potencial confusão a que o campo está sujeito. É por essa razão que a abordagem agregadora dos campos sobrepostos pode ser útil.

A dificuldade à categorização mais estrita não impede, entretanto, que uma questão se imponha: por que escolher como escopo da pesquisa a definição “documentário em primeira pessoa”, e não outra alternativa? Qual particularidade a categoria propõe, e de que maneira ela pode ser, para nós, mais sugestiva que as demais?

1.2 - Documentário em primeira pessoa: abordagem e endereçamento

Alisa Lebow, ao se referir a semelhantes questões na coletânea *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary* (2012), que reúne autores da América Latina, Austrália, América do Norte e Europa, da qual é organizadora e assina um dos artigos, propõe algumas ideias que nos servirão de referência inicial para o desenvolvimento subsequente da noção/categoria/modalidade. A autora discrimina a seguinte razão para adoção da expressão “documentário em primeira pessoa”: devido à sua generalidade, a noção pode ser considerada um “modo de representação” (*mode of representation*²³) capaz de abarcar uma variedade distinta, ainda que relacionada, de práticas fílmicas, como o autorretrato fílmico, o filme-ensaio, o filme-diário, bem como “qualquer outra forma de documentário que se esforça para articular, em vez de ocultar ou suprimir, a posição do cineasta” (LEBOW, 2008, tradução nossa²⁴). Após tal proposição, a autora dá um passo para trás, questionando se a abrangência da classificação não poderia afinal inutilizá-la. Para que serviria uma categoria se nada discrimina? No entanto, ao assumir a imperfeição inerente a todo gesto classificatório (ao menos no campo artístico), Lebow pondera a favor da opção quando comparada às demais alternativas, em particular, seu irmão mais próximo: o documentário autobiográfico. Lembra, assim como já pontuamos acima, que nem todo filme em primeira pessoa é necessariamente autobiográfico.

Pablo Piedras, em seu livro *El cine documental en primera persona* (2014), estuda a emergência, relativamente tardia quando comparada à Europa e aos Estados Unidos, do cinema documentário em primeira pessoa argentino. Para o autor, esse cinema responderia à crise das grandes narrativas, à expansão do campo documentário que a tecnologia do vídeo, e depois do digital permitiram, e as limitações do documentário tradicional frente às experiências das gerações subsequentes ao regime ditatorial argentino. A subjetividade autoral dos cinemas latino-americanos dos anos 1960 se desdobraria, no período pós-ditadura, como forma especialmente potente na articulação com a memória recente de repressão política sob a forma dos documentários pessoais.

²³ Ainda que não referenciado no texto original, a noção de “modo de representação documentária” foi significativamente disseminada pelos livros de Bill Nichols, tornando-se expressão de uso corrente nos estudos do documentário.

²⁴ “...any other documentary form that endeavors to articulate rather than occlude or suppress the position of the filmmaker.”

Para ele, a expressão “documentário em primeira pessoa” é “mais precisa e operativa que outras, tais como ‘documentário subjetivo’, (...) ou ‘documentário performativo’” (PIEDRAS, 2014, p. 22 – tradução nossa²⁵). Com relação à primeira opção, argumenta que a subjetividade está presente em toda produção autoral, seja ela em primeira pessoa ou não. Já em referência ao documentário performático, diz que o conceito de performatividade, segundo definições de Bill Nichols (1994) e Stella Bruzzi (2000)²⁶, torna restritivas as características que a figura do eu pode assumir.

Piedras opta ainda por subdividir a produção em primeira pessoa em três modalidades, segundo “a proximidade entre o objeto do discurso e o sujeito que o avalia: a (1) *autobiográfica*, a de (2) *experiência e alteridade* e a (3) *epidérmica*” (PIEDRAS, 2014, p. 77 – itálico original, tradução nossa²⁷). A “autobiográfica” como mais próxima; a “epidérmica” como mais distante; “experiência e alteridade” em posição intermediária. Essa ordenação, no entanto, como adverte o autor não é estanque, mas sinaliza estratégias e modos de narrar comuns a conjuntos fluídos de obras. A classificação evidencia também que a primeira pessoa não precisa necessariamente estar vinculada à natureza autobiográfica da abordagem, como já comentado.

Na proximidade autobiográfica, “a primeira pessoa é encarnada na narrativa fílmica como uma identidade em crise e/ou em processo de introspecção e questionamento, (...) [contando com] com a presença de um realizador que, em frente à câmera, organiza os materiais e conduz a investigação” (PIEDRAS, 2014, p. 77, tradução nossa²⁸), em que passado e presente são abordados por meio dos vínculos familiares e afetivos. Destacam-se obras de forte inflexão autobiográfica, muitas vezes realizadas no interior das famílias, em cujas trajetórias e experiências o diretor(a) encontra-se necessariamente implicado/a. Além dos filmes argentinos citados pelo autor – *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) e outros –, obras que lidam com as consequências transgeracionais da ditadura militar argentina,

²⁵ “... más precisa y operativa que otras, tales como ‘documental subjetivo’, (...) o ‘documental performativo’”.

²⁶ Os livros em questão são *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture* (NICHOLLS) e *New Documentary* (BRUZZI).

²⁷ “(...) la proximidad entre el objeto del discurso y el sujeto que se adjudica: la autobiográfica, la de experiencia y alteridad y la epidérmica.”

²⁸ “(...) la primera persona se encarna en la narrativa fílmica como una identidad en crisis y/o en proceso de introspección y cuestionamiento. (...) la presencia de un realizador que, frente a la cámara, organiza sus materiales y dirige la investigación”.

podemos considerar contrapartidas brasileiras semelhantes como *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2010) e *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013).

Já na modalidade de *experiência e alteridade*, “se produz uma retroalimentação entre a experiência pessoal do realizador e o objeto do discurso, em que se percebe uma contaminação de ambos os lados” (PIEDRAS, 2014, p. 78, tradução nossa²⁹). Casos em que o/a cineasta deixa-se afetar pela relação que possui com as situações e personagens abordados, expondo o impacto subjetivo do seu tema sobre si. O/A diretor(a) explicita o olhar subjetivo do filme, e se coloca enquanto sujeito na relação com os personagens, ainda que estes últimos ultrapassem as experiências autobiográficas do primeiro. Dentre os exemplos mobilizados por Piedras está o filme argentino *Por la Vuelta* (Cristian Pauls, 2002) em que o diretor revela no começo da narrativa que a música de Leopoldo Federico, personagem do documentário, o impactou, o que deu início ao projeto do filme. Ainda que não houvesse nenhum vínculo biográfico prévio entre ambos, o fato de envolver-se afetivamente com a música e a figura de Leopoldo acaba influenciando decisivamente a forma com que o diretor desenvolve a realização do filme.

De modo análogo, o documentário brasileiro *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2016) assume pressuposto semelhante. O filme é um retrato de grupo da primeira geração de artistas travestis que se apresentavam no teatro Rival durante a década de 60, e que completaram, na época das filmagens, 50 anos de carreira. Centrada nas trajetórias e experiências de cada uma das travestis e na remontagem do espetáculo realizado cinco décadas antes, a narrativa, no entanto, possui intervenções de inflexão autobiográfica pela diretora por meio de comentários em voz *over*. O fato de que o teatro Rival pertencera ao avô de Leandra, Américo Leal, conecta lembranças de infância e da história familiar às experiências do grupo de artistas. No entanto, apesar desse fato, que interpõe a visada em primeira pessoa na relação com o tema, o filme é majoritariamente dedicado às existências das artistas, em uma espécie de celebração em forma fílmica. Ou seja, o dado autobiográfico está presente, mas corresponde a uma parte muito pequena do filme em si, auxiliando, sim, para posicionar o olhar em relação ao universo abordado, cheio de afetuosa admiração.

²⁹ “(...) se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso, percibiéndose una contaminación entre ambos niveles.”

A modalidade *epidérmica*³⁰ caracteriza-se por dois aspectos gerais. O primeiro é a relativa aleatoriedade com a qual certos filmes se revestem da manifestação em primeira pessoa do diretor ou da diretora, sem que fique claro a justificativa para tanto. Obras em que “não é fácil discernir (...) se o objeto do discurso é uma mera desculpa para a exibição da personalidade do realizador, ou se a primeira pessoa é realmente essencial para contar uma determinada história e não outra” (PIEDRAS, 2014, p. 80, tradução nossa³¹). Problemática que levanta a questão do quanto o formato em primeira pessoa se tornou uma modalidade padronizada, influenciada inclusive pela adoção da figura dos apresentadores/narradores do documentário televisivo. O segundo aspecto é que, ao assumir a primeira pessoa, os filmes acabam subjetivando o discurso documentário, historicamente vinculado à ideia de objetividade. “A primeira pessoa é então um filtro a partir do qual se busca desobjetivar as relações entre o discurso documental e seu referente” (PIEDRAS, 2014, p. 81, tradução nossa³²). Nesse sentido, atuaria como artifício narrativo, com intuito de transmitir a sensação de uma versão pessoal e subjetiva dos acontecimentos tão somente.

Em tom crítico, Piedras questiona algumas obras que, segundo ele, se baseiam em relações entre a presença da primeira pessoa do diretor(a) e seu objeto fílmico que não se justificam suficientemente. Um exemplo brasileiro recente pode ser encontrado no documentário *Irmãos por Escolha* (Gabriel Mattar, 2023). O filme acompanha uma turma de cadetes aspirantes à Academia Militar das Agulhas Negras, passando pelas diferentes etapas durante os anos de formação, particularmente, a rotina de exercícios e os testes físicos e psicológicos. A estrutura narrativa é cronológica, centrando-se menos em personagens específicos do que nas sucessivas atividades do treinamento militar que os grupos de cadetes precisam enfrentar. O que assume destaque é a própria Academia militar. Apesar dessa proposta fílmica de natureza institucional, o diretor intervém no começo do filme por meio de uma narração em primeira pessoa na qual apresenta a origem e a premissa do filme: seu desejo em compreender como se formam os laços de irmandade no contexto militar. Sua justificativa: ele próprio perdeu seu irmão quando o mesmo tinha 12 anos e, portanto, ao testemunhar os laços fraternais entre os aspirantes a soldados, de certo modo estaria em contato

³⁰ A estranheza do termo, segundo justificativa do próprio autor, não busca imprimir um sentido pejorativo, mas “que remite a una relación menos necesaria, esencial y cercana entre el cineasta, el mundo representado y los sujetos que lo habitan” (PIEDRAS, 2014, p. 80, nota de rodapé).

³¹ “No es simple discernir (...) si el objeto del discurso es una mera excusa para la mostración de la personalidad del realizador o si la primera persona es realmente esencial para contar una historia determinada y no otra.”

³² “La primera persona es entonces un filtro desde el que se busca desobjetivar las relaciones entre el discurso documental y su referente.”

com o laço afetivo que ainda nutre pelo o falecido irmão. No entanto, essa dimensão pessoal jamais é retomada no decorrer do filme, servindo tão somente para agregar certa aura afetiva, e talvez emocional, em um contexto institucional. Além disso, permite com que a voz do diretor ressurgja em diferentes momentos, em narrações que desempenham, no entanto, tão somente um papel explicativo por meio de comentários que contextualizam as situações.

As três modalidades desenvolvidas por Piedras deixam claro que o documentário em primeira pessoa não abarca tão somente as obras autobiográficas, apesar de estas comporem a vertente mais representativa, mas também incluem outros tipos de documentários que se utilizam da primeira pessoa para diferentes fins. Ainda que nesses casos quase sempre apareça a necessidade de justificar a presença da primeira pessoa enquanto recurso retórico e narrativo, sob risco de incorrer em simples efeito retórico, sem que adense os sentidos e as emoções dos temas abordados.

Ainda segundo Lebow, outra razão para adotar a expressão “em primeira pessoa”, diz respeito à possibilidade de conjuga-la tanto no singular quanto no plural: documentário em primeira pessoa (singular/plural). Esta variação gramatical e semântica entre um “eu” e um “nós” permite, com apoio das propostas do filósofo francês Jean-Luc Nancy (1940-2021)³³, problematizar a concepção de um “eu” isolado, figura autônoma. Lebow argumenta que o “Eu” não pode ser concebido de maneira independente, apartado das condições sociais que o antecedem, como a linguagem, por exemplo, e que são responsáveis pela sua constituição mesma enquanto sujeito. “O ‘eu’ é sempre social, desde sempre em relação, e quando ele fala (...), pode parecer que seja na primeira pessoa do singular, mas, ontologicamente falando, é sempre, de fato, na primeira pessoa do plural ‘nós’” (LEBOW, 2008, tradução nossa³⁴). Em sua própria ontologia, o “Eu” é desde sempre integrado nas relações que possui com os “Outros”, das quais não pode se abster, ainda que o princípio cartesiano do sujeito autônomo tenha privilegiado a ideia unitária de indivíduo. Portanto, para autora, é necessário lembrar que, apesar da possibilidade de gramaticalmente um “eu” estar falando, a própria linguagem ultrapassa sua individualidade, e esta mesma individualidade encontra-se imbricada na pluralidade de um grupo, a laços sociais comuns, à sociedade; em suma, desde sempre o Eu está implicado com e em outros.

³³ Expostas no livro *Being Singular Plural* (2000).

³⁴ “(...) the ‘I’ is always social, always already in relation, and when it speaks (...), it may appear to be in the first person singular ‘I’ but ontologically speaking, it is always in effect, the first person plural ‘we’.”

Lebow ainda levanta um outro aspecto, tanto ou mais importante para compreendermos o sentido da noção “em primeira pessoa”. Ela considera que a definição é sobretudo um “modo de endereçamento e abordagem” (*mode of address*): “esses filmes (em primeira pessoa) ‘falam’ a partir do ponto de vista articulado do cineasta, que prontamente reconhece sua posição subjetiva” (LEBOW, 2008, tradução nossa³⁵). A consequência imediata desta situação é a inevitável subjetivação da autoridade enunciativa. Daí em diante, qualquer tentativa de construir representações objetivas da realidade, segundo modelo epistemológico da tradição do cinema direto, torna-se inviável, já que “a subjetividade do cineasta (...) permanentemente rompe com a ilusão de objetividade, mantida por tanto tempo na prática e na recepção do documentário” (LEBOW, 2008, tradução nossa³⁶). A partir da ideia de “modo de endereçamento”, e os efeitos que gera na maneira com que o espectador tende a se comportar diante do filme, seu horizonte de expectativas, tentarei destacar essa característica do documentário em primeira pessoa, explorando a modulação do discurso fílmico e sua recepção pela ação da primeira pessoa.

A ideia de “endereçamento” necessariamente subentende um receptor. A própria palavra suscita uma direcionalidade, um lugar de chegada, um destinatário. No caso dos filmes, diz respeito à articulação entre enunciador, enunciação e recepção, à forma com que o espectador é sugestionado (com maior ou menor ênfase) a receber o filme, seus personagens, situações e trama, mas, ao mesmo tempo, como também participa da determinação de tais elementos.

Leonor Arfuch, pesquisadora argentina falecida em 2021, em diálogo com as ideias de Phillipe Lejeune, comenta que uma das características centrais dos inúmeros gêneros discursivos que compartilham o espaço biográfico é justamente a “dimensão interativa entre participantes”. Existe uma “caracterização do enunciado como essencialmente *destinado*, marcado por uma prefiguração do destinatário – ‘tal como o imagino’ – e por uma atitude a respeito dele, que é, por sua vez, uma *tensão à resposta*.” (ARFUCH, 2010, p. 67, itálico original). Isso significa que na própria enunciação já existe o imaginário de um destinatário, que afeta inúmeros aspectos da primeira. “Expressa-se assim uma ideia dialógica da comunicação que não reconhece primazia ao enunciador, na medida em que este já está determinado por um outro [o receptor], mas antes uma *simultaneidade* na atividade de inteligência e compreensão entre os participantes” (ARFUCH, 2010,

³⁵ “(...) these films ‘speak’ from the articulated point of view of the filmmaker who readily acknowledges her subjective position.”

³⁶ “(...) the filmmaker’s subjectivity is not only brought back into frame, it permanently ruptures the illusion of objectivity so long maintained in documentary practice and reception.”

p. 67, *italico original*). Por isso, se o espectador é sugestionado pelo texto fílmico para determinada recepção, há, simultaneamente, uma expectativa do enunciador com relação ao seu público imaginário (e ideal?), que participa na configuração mesma da enunciação.

Dedicando-se ao estudo do filme-ensaio, cujas questões atravessam a produção em primeira pessoa em diversas instâncias, a professora da Universidade de Cork, na Irlanda, Laura Rascaroli, argumenta que a especificidade dos filmes consiste em “uma certa forma de recepção, uma certa posição de visionamento (*viewing position*)”, que “encoraja uma leitura *subjetiva* e, às vezes, *autobiográfica*” por parte do espectador (RASCAROLI, 2009, p. 11, *italico original*, tradução nossa³⁷). “Encorajar”, aqui, é a palavra fundamental. Há algo nos filmes que estimula o público, induz os espectadores a encará-los de modo subjetivo. Deixando de lado fatores paratextuais, bem como conteúdos declaradamente autobiográficos, o que gera tal efeito, segundo Rascaroli, é a presença de “enunciadores fortes” (*strong enunciators*). Dois aspectos principais caracterizam tais enunciadores. Primeiro, são “enunciadores corporificados” (*embodied enunciators*), que se inscrevem fisicamente no texto fílmico – com seus corpos e/ou vozes –, e que no interior deste texto performam suas subjetividades (este é o segundo aspecto dos enunciadores fortes). Em outras palavras, manifestam para a câmera, para as demais pessoas em cena e para o público, traços da sua condição de sujeito individual, social e/ou histórico. Este sujeito, que fique claro, em geral é o diretor ou a diretora do filme. Em suma, estamos falando de um(a) diretor(a)-enunciador(a), cuja subjetividade – traços da personalidade, experiências, memórias e opiniões – é performada na enunciação fílmica.

Do outro lado, quem recebe esse discurso não é um público genérico e anônimo. Cada espectador e espectadora sente-se motivada a se relacionar com as situações e as personagens de maneira mais pessoal e direta. Rascaroli chama de “espectador corporificado” (*embodied spectator*) o sujeito engajado na troca dialógica e subjetiva proposta pelos filmes. A expressão, que faz par ao “enunciador corporificado”, se refere à singularidade e concretude desse espectador: “a posição espectral não é aquela de um público genérico; não é no plural, mas no singular – é a posição de um espectador real, que está diretamente e pessoalmente endereçado e invocado” (RASCAROLI, 2009, p. 34, tradução nossa³⁸). Ainda segundo a autora, essa condição é

³⁷ “(...) a certain form of reception, a certain viewing position. In other words, they encourage a *subjective* and sometimes an *autobiographical* reading”.

³⁸ “The spectatorial position is not that of a generic audience; it is not in the plural but in the singular – it is the position of a real spectator, who is directly and personally addressed and summoned.”

potencializada pela adoção de determinada “estrutura retórica” pelos filmes-ensaio, que, ao deixarem em aberto problemas e questões, instigam o espectador a responder, tomar posição, refletir. Cria-se, portanto, um *efeito de interpelação*, por meio do qual o espectador “é chamado a se engajar em uma relação dialógica com o enunciador” (RASCAROLI, 2009, p. 35, tradução nossa³⁹), cujas trocas determinarão por fim os sentidos do filme.

É interessante notar as relações e, ao mesmo tempo, as diferenças entre a ideia de “espectador corporificado” proposto por Rascaroli da formulação desenvolvida por Vivian Sobchack, professora da Universidade da Califórnia, em Los Angeles, em seu livro *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, publicado em 1992. Inspirada na fenomenologia existencial presente na obra de Maurice Merleau-Ponty, Sobchack defende que a percepção humana ocorre de maneira sinestésica e sinóptica. Ou seja, os nossos sentidos atuam de maneira conjugada na percepção e interpretação das informações sensíveis. Além disso, a percepção é sinóptica porque ela tende à síntese ao combinar e comparar as inúmeras informações apreendidas pelos diversos sentidos, e não somente pelo óptico. No caso do cinema, apesar da predominância da visão e da audição, os demais sentidos participam igualmente da experiência cinematográfica na medida em que ver um filme é estar corporalmente vendo um filme. O ato de ver e de ouvir só pode ocorrer de maneira encarnada. O corpo estabelece um ponto no espaço a partir do qual o ato intencional de ver (e de ouvir, sentir o tato etc.) se torna possível. E é justamente a limitação e as potencialidades do olhar preso a um corpo, finito e mutável, que caracteriza a condição e o conteúdo da visão. É o que estabelece a “distância” que diferencia o sujeito que olha daquilo que é alvo do olhar; experiência que fundamenta princípios tais como a representação da perspectiva. Em resumo, a visão corporificada manifesta-se como ato concreto que, ao mesmo tempo em que vê, pode ser visto, e conseqüentemente torna a visão, em si, visível. Ver-se enquanto corpo que está vendo e sentindo. A reflexividade implicada nesse gesto permite com que o sujeito tome ciência da sua posição enquanto corpo subjetivo que vê, tornando-se consciente inclusive da própria visão.

Para Sobchack, toda e qualquer experiência cinematográfica do espectador será corporificada. Rascaroli, por sua vez, sem necessariamente encampar o substrato teórico mobilizado pela primeira, que inclui filosofia e psicanálise, provavelmente concordaria com suas conclusões. Pois é justamente ao ser interpelado, que o espectador se volta reflexivamente para si,

³⁹ “(...) is called upon to engage in a dialogical relationship with the enunciator”.

e se vê como um corpo que está vendo, mobilizado para atentar ao seu corpo e à sua subjetividade. E ainda mais, é mobilizado para tomar determinada ação, reagir ou responder às questões postas pelo filme. Portanto, o filme-ensaio, como caracterizado por Rascaroli, reforçaria a reflexividade já presente no ato de ver e se ver vendo.

Em relação ao filme-ensaio, o endereçamento em primeira pessoa é mais amplo e geral, ainda que apresente características semelhantes, mas em menor intensidade. Ao invés, por exemplo, de falarmos em “efeito de interpelação” – que pressupõe o ato de interrogar diretamente o espectador –, seria possível argumentar em favor de um “efeito de proximidade”, para retomar as palavras de Leonor Arfuch (2010, p. 80). Ao receber o endereçamento do diretor(a)-enunciador(a), o espectador passa a ocupar o papel de confidente, partilhando dos pensamentos e das emoções dele/a. Estreitam-se os laços interpessoais, ocorre uma aproximação intersubjetiva na qual se misturam enunciador, texto fílmico e espectador. Rascaroli não deixa de notar: “espectadores de filmes em primeira pessoa podem se sentir mais próximos do texto fílmico e de seu autor – e eles próprios podem ter uma experiência espectral mais pessoal e subjetiva do que em outros tipos de cinema” (RASCAROLI, 2009, p. 14, tradução nossa⁴⁰). O resultado dessa aproximação pode ser considerado, por sua vez, um “efeito de intimidade”, que conecta, com diferentes intensidades e variável efetividade, o espectador ao filme, intelectual e afetivamente, sob a mediação da figura do diretor(a)-enunciador(a). Tal efeito é possível devido à condição “corporificada” do enunciador, reconhecido pelo espectador como uma pessoa de carne e osso, individualizada, a qual se agrega, por vezes, outros atributos: idade, gênero, raça, classe social, sexualidade, e todo espectro de qualidades ligado à personalidade – mesmo aquelas que se manifestam à revelia da vontade e da consciência do diretor(a).

A sensação de acesso pessoal à figura do enunciador, o efeito de intimidade, pode desempenhar uma poderosa função desmistificadora com relação à enunciação fílmica. Desmistifica-se a entidade abstrata, em geral invisível que, nas palavras do professor francês Roger Odin, encontra-se distante e não acessível, “como se pertencesse a ‘outro lugar’, e, como tal, não questionável”. (ODIN, 2005, p. 33, nota de rodapé). Na perspectiva semiopragmática desenvolvida por Odin, o enunciador se constitui de fato no processo de recepção fílmica. O “enunciador real” estaria em “uma instância que pertence ao mesmo mundo que eu (o espectador) e ao qual posso

⁴⁰ “(...) spectators of first-person films may feel closer to the text and to its author – and may themselves have a more personal, subjective spectral experience than with other types of cinema.”

fazer perguntas (em termos de identidade, verdade, fazer, etc.)”. (ODIN, 2005, p. 33, nota de rodapé). Cabe ressaltar que o “real” aqui não se refere à existência empírica do enunciador (ainda que verificável), mas à maneira com que o espectador(a) o concebe e o encara: como se fosse uma pessoa que habita o mesmo mundo que ele(a), em contraposição ao “enunciador fictício”.

A possibilidade de questionar ou contrariar o enunciador é reveladora quanto ao funcionamento do endereçamento em primeira pessoa. Se, em geral, há intenções previstas, efeitos a serem obtidos nas estratégias que orientam a construção do diretor(a)-enunciador(a), há sempre a possibilidade de que o espectador recuse ou contrarie tais intenções, ou simplesmente não seja conquistado por elas. O resultado não é tanto o desmonte da estrutura retórica endereçamento-destinatário, que talvez até se evidencie com maior nitidez por resultar em efeitos reversos.

Esta situação explica a recusa frequentemente mais exaltada diante de filmes pessoais. Se eles demandam uma relação interpessoal, e, como tal, dotada de certa dose adicional de *pathos*, rejeita-la exige um gesto ativo de negação. Conviver, durante uma hora e meia (ou qual seja a duração do filme), com uma personagem-pessoa que desagrade pode ser uma experiência particularmente exasperante.

A recusa do espectador nos lembra que o efeito de intimidade nem sempre é algo pretendido pelo diretor(a)-enunciador(a). Há diferentes estratégias que atuam a favor da opacidade dessa figura, seja de seus elementos biográficos, traços da personalidade, ou mesmo seu desdobramento narrativo, quando motivações e reações pessoais permanecem ocultas. Sua figura torna-se assim impenetrável. O espectador não tem mais acesso aos seus posicionamentos, não partilha mais de suas ideias e sentimentos, e o efeito de proximidade se perde. Com isso, nesses casos, ainda seria possível pensar em endereçamento e, conseqüentemente, em documentário em primeira pessoa? A recusa em se “abrir” não causaria também a impossibilidade de o espectador reconhecer afinal quem o solicita? Por outro lado, não seria a opacidade do enunciador(a) igualmente um gesto de posicionamento subjetivo, uma forma de comportamento, avesso à subjetividade (exposta, ao menos)? Um enunciador(a) que, ao mesmo tempo em que se coloca enquanto pessoa real, recusa-se a oferecer abertura subjetiva para as investidas do espectador(a). Seria essa figura, então, ignorada, desinvestida de interesse, ainda que conduza o próprio filme?

Fato é que a opacidade do diretor-enunciador não parece inviabilizar seu papel de enunciador corporificado para o espectador. Afinal, opaco não é aquilo que se faz visível? A presença silenciosa e pétrea da personagem do diretor(a)-enunciador(a) não poderia levantar

questionamentos ou curiosidade, como os heróis tradicionais de *Westerns* ou filmes policiais? Sob a ótica comportamental, é possível interpretar a opacidade em termos de frieza, reserva, ou atitude *blasè*, sendo, dessa maneira, alvo constante de julgamentos pelo público. Isto é, há ainda aqui algum tipo de investimento afetivo pelo espectador(a). Assim, o comportamento fechado do enunciador(a) não impede o alinhamento desse tipo de produção ao documentário em primeira pessoa, já que, mesmo nessa condição, não deixa de ser alvo das suposições do público.

A opção pela opacidade, no entanto, constitui exceção à expectativa comum criada pelos documentários em primeira pessoa. Em geral, espera-se que os filmes se valham do endereçamento subjetivo e das potencialidades interpessoais para trabalhar seus temas. A *gestão do afeto* representa, nesses casos, um importante foco de atenção. O diretor(a)-enunciador(a) precisa, por assim dizer, conquistar os espectadores – por meio da performance pessoal – para que as questões e os temas sejam recebidos com a mesma vibração e importância que possuem para ele/a. Não esquecer: quanto mais insistentes forem os mecanismos de conquista, ou até mesmo a manifestação idiossincrática, maiores podem ser os ímpetos de recusa. Impertinência ou autocondescendência. Como em toda relação interpessoal, não existe maneira pré-determinada de comportamento ideal, tampouco a possibilidade da conquista unânime e global. Não há como seduzir a todos. Por isso as escolhas performativas da gestão do afeto podem ser tão variáveis quantas são as personalidades envolvidas na troca, e as características e a intensidade do afeto resultante dependem justamente do contato entre enunciador(a) e espectador(a) específicos.

O encontro empático que o endereçamento em primeira pessoa pretende engendrar tem por objetivo modular os assuntos do filme, sejam eles quais forem, de forma a criar um clima específico, um tom, um estado de recepção próprios à presença do afeto. A mediação pessoal e subjetiva do diretor(a)-enunciador(a) age, portanto, na criação de um espaço afetivo, dentro do qual algumas noções-chaves atuam ou são trabalhadas. Dentre elas, destacam-se a emoção, a sinceridade e a autenticidade pessoal. Agora, cabe compreender melhor de que maneira se constitui a figura do que chamaremos daqui em diante de *diretor(a)-personagem*, e porque esta figura desempenha papel fundamental para compreender a articulação entre enunciação, enunciador(a) e espectador(a).

1.3 - Diretor(a)-personagem

A noção de diretor(a)-personagem⁴¹ esteve até agora subentendida na análise e nos comentários a respeito dos diferentes atributos e características do documentário em primeira pessoa. Acima, utilizei a expressão diretor(a)-enunciador(a), cujo sentido é semelhante, mas não chega a ser equivalente, pois está mais relacionado à origem da enunciação fílmica. Mas por que “diretor(a)-personagem”? Não seria mais simples, e ainda assim suficiente, dizer que se trata do diretor e suas manifestações de autoinscrição no filme? Ou mesmo, no raciocínio inverso, um personagem que também desempenha o papel de diretor? Quais são afinal as justificativas para que se adote tal expressão? A proposta deste subcapítulo é explorar a figura do diretor(a)-personagem no documentário em primeira pessoa, caracterizando seus efeitos discursivos e narrativos.

Ao meu ver, ela oferece algumas vantagens. Uma primeira vantagem é ser capaz de concentrar em um único termo o desafio central dos documentários em primeira pessoa sob a perspectiva da realização: como fazer o melhor filme possível (desejo da direção), tendo que lidar com o desafio de performar enquanto personagem?

É comum que muitas diretoras e diretores evitem aparecer demasiadamente em seus próprios filmes pessoais, quando o interesse principal está inicialmente voltado para alguém próximo, pais, avós, parceiros ou filhos. Se, por um lado, há o receio de soar narcisista e autocentrado, por outro, pode haver o empenho em dar voz e presença às demais personagens. Em geral, argumentos de críticos e espectadores cobram a presença e exposição do diretor(a) no texto fílmico, reivindicam que, ao fazê-lo, o/a cineasta coloca-se em risco (inclusive sob ameaça do narcisismo), ficando assim em pé de igualdade com seus personagens. É o preço a se pagar para expor a intimidade alheia.

O diretor(a)-personagem é delineado por meio de dois movimentos que operam em conjunto: 1) a revelação, a exposição, da instância de direção do filme; isto é, a presença de um sujeito concreto que conduz o filme e que enfrenta, em geral, inúmeros obstáculos e dificuldades para realizá-lo. A responsabilidade pela enunciação fílmica encontra um agente identificável dentro

⁴¹ A opção pela grafia de gênero “diretor(a)-personagem” não visa privilegiar o masculino em relação ao feminino, que está entre parênteses, e muito menos ignorar o gênero neutro ou não-binário. Em vista da discussão linguística em curso com relação à produção de marcadores de gênero no português brasileiro, optei por esta solução para o presente trabalho. O que não significa que se trata da maneira “correta” ou imutável de redigi-la. Portanto, em toda e qualquer vez que a expressão voltar a aparecer no texto, é necessário compreendê-la a partir dessas ressalvas, que apontam para um entendimento inclusivo e abrangente do termo.

do próprio texto fílmico. 2) a explicitação dos objetivos do diretor(a). O sentido de objetivo aqui é principalmente dramático: a motivação que permite o desenvolvimento narrativo, impulsionando-o. Os objetivos do diretor podem ser reiterados pelo discurso fílmico, quando há identidade entre ambos: o objetivo do diretor(a)-personagem é o objetivo do filme; ou, por vezes, configura-se tão somente como mais um dos temas.

Como o próprio nome sugere, o diretor(a)-personagem é marcado por uma duplicidade. Sua formação ocorre na interseção entre as decisões de direção, em termos de metodologia e linguagem, com a performance executada nas diversas instâncias de sua presença como personagem. Isso significa que sua figura é avaliada (ética e narrativamente) pelo espectador a partir da combinação das propostas de direção com seu desempenho performático em cena ou em narrações. Decidir quais situações filmar, quem encontrar, como se comportar, quais recursos estilísticos empregar etc., práticas que evidenciam o *ethos* e o temperamento do diretor(a), entrelaçam-se com aspectos de sua personalidade cênica.

Diante do espectador, o diretor(a)-personagem deve assumir a responsabilidade, os compromissos éticos e ideológicos associados à figura de controle geralmente vinculada à direção, juntamente com o interesse dramático destinado aos personagens. Sua avaliação pelo público torna-se então bastante complexa, já que, via de regra, características geralmente aplicáveis (e desejáveis) a personagens tornam-se desafiadoras quando direcionadas aos diretores. A contradição, a impulsividade, o autocentramento podem pôr em xeque a direção, pois sobre ela, geralmente, o público projeta expectativas éticas, sociais e políticas específicas à posição de autoridade que ela ocupa.

O termo permite colocar em destaque a dimensão da direção e de sua performatividade (intencional ou não) na construção da narrativa e do discurso fílmicos. Facilita o estabelecimento de uma relação mais direta entre ambas, já que inevitavelmente uma delas acaba afetando a outra na maneira com que o espectador as interpreta. Em particular, análises de documentários em primeira pessoa costumam dar pouca atenção à maneira com que as decisões da direção – uma escolha metodológica, opções de abordagens, formas de filmar – acabam influenciando a interpretação do personagem desempenhado pela diretora ou pelo diretor.

Um exemplo extraído das cenas finais de *O Futebol* (Sergio Oksman, 2015) pode ajudar a ilustrar a questão. Após a inesperada morte do pai, personagem principal do filme, o filho-cineasta vai ao local de trabalho dele com a ingrata missão de dar destino aos pertences do falecido. Ao

reencontrar alguns dos objetos, a câmera assume o olhar do diretor-personagem-filho, e manifesta sua subjetividade. O que vemos então é a sua visão, que de certa maneira dá acesso aos seus sentimentos. Seu olhar se detém nos rastros singelos e banais das marcas que o pai deixou para trás. Anotações soltas, um livreto de Sudoku... Por meio do trabalho de câmera (área de atuação da direção) somos capazes então de inferir os sentimentos de luto e perda do personagem-filho. É por meio desse tipo de conjunção, portanto, entre procedimentos da direção e a dramaturgia dos personagens, seus arcos dramáticos, que a figura do diretor(a)-personagem se manifesta.

Em outras palavras, a presença do diretor(a)-personagem estabelece um filtro que modula a maneira pela qual o espectador acessa as situações e informações do filme. Seja porque ocupa o papel de interlocutor ativo, ou, então, porque é possível sentir o impacto subjetivo – cognitivo e emocional – que os acontecimentos lhe causam, o diretor(a)-personagem torna-se uma espécie de *mediador* que deixa sua impressão em tudo que nos chega (a nós, espectadores).

Em *Elegia de um Crime* (Cristiano Burlan, 2019), por exemplo, a utilização das fotografias domésticas de Isabel Burlan, mãe do diretor e vítima do feminicídio abordado no filme, demonstra como funciona o *efeito de subjetivação* gerado pela ação do diretor-personagem. Apresentadas em vários momentos no decorrer da narrativa, as fotografias relacionam-se à trajetória biográfica de Isabel, cujos aspectos e acontecimentos são mobilizados pelas falas de familiares e amigos. Essa função inicialmente ilustrativa combina-se, no entanto, com um gesto de apropriação pessoal das imagens, quando se revelam enquanto objetos de memória e afeto para o diretor-personagem. O filme em si se transforma em um extenso álbum particular, através do qual se processa o luto, na busca para se criar uma outra memória para mãe que não se confunda com a imagem de seu corpo assassinado, veiculada por programas de TV sensacionalistas. No entanto, não há narração ou qualquer outro recurso que explicita diretamente este sentido de apropriação pessoal das fotografias. Ele decorre da premissa do filme: Burlan busca construir outra imagem, outra memória da mãe. E também da forma com que as fotografias são filmadas reiteradamente durante o filme. Em determinado momento da narrativa, após familiares entregarem ao diretor imagens de Isabel, o espectador é capaz de interpretar as fotografias, não apenas na chave ilustrativa-narrativa, mas igualmente impregnadas pela perspectiva do diretor-personagem, pelo gesto de um filho que olha as imagens da mãe já falecida.

Outra característica crucial do diretor(a)-personagem é sua condição mutável e circunstancial. Devido à natureza dos filmes, que frequentemente contam com a presença de

familiares e pessoas próximas com as quais o cineasta possui relações prévias e extracinematográficas, seus papéis se multiplicam na mesma medida de suas relações pessoais. Cristiano Burlan, por exemplo, é filho, sobrinho, irmão, cidadão, e cada uma dessas identidades afeta sua posição na cena, modulando as características de seu personagem. Uma análise perspicaz é proposta por Maria Celina Ibazeta em relação a *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), na qual ela sugere quatro denominações distintas para a representação da diretora-personagem: "hija-niña, hija-apática, hija-crítica, hija-sensible" (IBAZETA, 2010, p. 76); sendo que cada termo se adequa às variadas formas de relação e expressão que a diretora estabelece com seu tema e com as diferentes personagens. Lembrando que Carri opta por empregar uma atriz para desempenhar seu papel no interior das situações. Portanto, é comum que a figura do diretor(a)-personagem seja multifacetada, não apenas pela junção da dupla função que o define, mas também porque seus lugares na trama variam conforme as relações que estabelece e os recursos estéticos que emprega.

Histórica e teoricamente, a figura do diretor(a)-personagem surge da confluência entre o “documentário participativo” (NICHOLS, 2012) e a noção de performance atrelada a sua presença no filme. Tributário da tradição do *Cinéma Vérité* iniciada Jean Rouch e Edgar Morin em *Crônica de um Verão* (1961), o documentário participativo, segundo Bill Nichols, guarda vínculos com a metodologia da “observação participativa” advinda das ciências sociais, na qual o “pesquisador vai a campo, participa da vida de outras pessoas, habitua-se, corporal ou visceralmente, à forma de viver em um determinado contexto e, então, reflete sobre essa experiência” (NICHOLS, 2012, p. 153). Ao fazer parte das cenas, o cineasta “torna-se um ator social (quase) como qualquer outro. (Quase como qualquer outro porque o cineasta guarda para si a câmera e, com ela, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos.” (NICHOLS, 2012, p. 154). Assim, o encontro entre cineastas e atores sociais é marcado tanto por questões éticas quanto políticas, em vista da relação de poder presente no uso dos meios de produção. “Como espectadores, temos a sensação de que testemunhamos uma forma de diálogo entre cineasta e participante que enfatiza o engajamento localizado, a interação negociada e o encontro carregado de emoção.” (NICHOLS, 2012, p. 162). Ainda segundo Nichols, o cineasta pode então desempenhar papéis, de “mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (NICHOLS, 2012, p. 155), em uma espécie de protótipo da sua função de personagem.

A presença marcante dos diretores(as) em cena é responsável por explicitar os meios e os métodos de produção dos filmes. Tal modelo reflexivo de realização documentária opõe-se à

retórica de transparência apregoado pelo cinema direto, defendido por cineastas como Robert Drew, D. A. Pennebaker, Albert e David Maysles e Richard Leacock, para citar alguns nomes representativos. O embate entre essas duas abordagens fundadas na captação do som síncrono durante a década de 1960 tornou-se tema clássico na teoria do documentário. A disputa entre a mosca na parede ou na sopa. Segundo Ellis e McLane (2005), ambas as propostas afinal estavam atrás do mesmo objetivo: “encontrar ‘a realidade da vida’, ‘a verdade das pessoas’ escondidas sob a superfície das convenções da vida cotidiana” (ELLIS & MCLANE, 2005, p. 217, tradução nossa⁴²). O que variava, entretanto, era o método para alcançar tal intento. Se para os praticantes do cinema direto, a mínima intervenção do dispositivo de filmagem permita “flagrar” o comportamento “real” das pessoas em situações em que, particularmente, elas estavam envolvidas em atividades que demandavam total atenção, os defensores do *cinéma vérité*, consideravam que a única “realidade” possível quando se liga uma câmera é a verdade da filmagem; e que escamotear precisamente tal aspecto, por meio de uma retórica da transparência, é, de certo modo, blefar ou mentir.

Por mais incompatíveis que ambas as propostas sejam em termos teóricos, o mais comum é que os filmes em geral façam uso de ambas estratégias. Talvez seja justo afirmar que os pressupostos teóricos do cinema direto, em si, caíram em descrédito, mas suas práticas permanecem em franca utilização. Os argumentos em prol da objetividade total, e do ideal da não-intervenção, que não apenas dizia respeito ao momento da captação, mas incluía também os procedimentos de montagem, mostraram-se, quando muito, idealistas e, no pior dos casos, simplistas e ingênuos. Mesmo à época, como demonstra Stella Bruzzi (2006), tal ideal não se efetivava completamente nem mesmo nos filmes dos mais ferrenhos defensores da abordagem não-intervencionista. Ao analisar o filme *Salesman* (1969), dos irmãos Mayles, a autora identifica elementos evidentes do que era então considerado “imposições dos cineastas”: a utilização de músicas não-diegéticas, a montagem não-cronológica de eventos e a montagem criativa (justaposição de dois lugares distantes no tempo e/ou no espaço). (BRUZZI, 2006, p. 76).

Ao optar por participar ativamente nas situações do filme e ter conhecimento dos mecanismos de representação cinematográfica, o diretor(a) é consciente do significado da sua presença em cena. Suas atitudes, ações e reações, seus gestos e posicionamentos, mesmo que não totalmente previsíveis e controlados, são desde sempre concebidos enquanto matéria-prima fílmica.

⁴² “(...) hoping to find ‘the reality of life’, ‘the truth in people’ hidden under the superficial conventions of daily life.”

Esse fato, além de reiterar os princípios difundidos pelo *cinéma vérité*, na sua defesa do poder da câmera enquanto estimulante psíquico e cênico, transforma o desempenho do diretor(a) em cena necessariamente em uma espécie de performance.

A noção de performance assume dois sentidos principais. O primeiro deles, mais direto e talvez óbvio, relaciona-se às ideias de encenação, atuação, dramatização: conceitos comumente citados quando se pensa nas ações de personagens. A ideia de performance parte do princípio de que existem graus de performatividade, particularmente evidentes em figuras públicas, de políticos a padres, mas também em relação a qualquer pessoa nos diferentes contextos sociais. Vinculada à ideia de desempenho, a performance pode assim assumir graus de estilização nos quais torna-se evidente a manipulação da expressividade e autoconsciência em relação ao olhar externo, mas também ser discreta ou espontânea, o que não deixa de ser também formas de desempenho cênico. Em certa medida, portanto, a performance do diretor(a) pode assumir as mais variadas facetas, da estridência de um Michael Moore, à ingenuidade jovial de Lissette Orozco em *O Pacto de Adriana* (2017).

Um segundo sentido de performance é devedor das ideias de J. L. Austin, cujos principais livros foram publicados na década de 1960, e de Judith Butler, particularmente em seu livro *Gender Trouble*, publicado em 1990. A ideia defendida por Austin é que a linguagem não apenas descreve ou representa as matérias e os elementos do mundo, que corresponderia à sua função “constatativa”, mas também realiza ações, a exemplo de promessas, ordens e declarações, que corresponderiam à função performativa das palavras. Já Butler recorre à noção de performatividade de gênero em seu esforço em desconstruir a noção de identidade de gênero, de propor alternativa à ideia estritamente biológica ou essencialista da mesma. Seu argumento é o de que os gêneros são performados a partir de normas, códigos e expectativas gestadas socialmente. Haveria, portanto, uma distinção entre o “ser” e o “fazer” (performar). O gênero não corresponderia a um atributo inato do indivíduo, mas seria continuamente atualizado por meio de práticas performativas. A identidade de gênero não faria parte da natureza da pessoa, para então se manifestar nos diferentes comportamentos e atitudes relacionadas aos gêneros, mas, inversamente, são esses atos performativos, os comportamentos e as atitudes, que dão forma aos gêneros e os definem. Em resumo, para ambos os autores, o princípio geral da performance problematiza a relação causal entre uma suposta essência e sua manifestação concreta. Ao contrário do raciocínio segundo o qual o indivíduo antecederia a linguagem, e por

meio dela se expressaria, a ideia de performatividade de gênero seria o de que a constituição do sujeito ocorre justamente no momento em que a linguagem é performada pelo mesmo.

Quando voltada ao documentário e à questão da presença do diretor(a) em cena, a performance desarticula a relação entre a identidade paratextual do/a cineasta com a construção da sua *persona* cinematográfica. A figura do diretor(a) no filme não é a manifestação da sua pessoa biográfica, fazendo com que sua presença se constitua fundamentalmente por meio da formalização filmica, necessariamente performática, razão pela qual recebe a denominação de personagem. Com isso, ao invés de avaliar o desempenho do diretor(a)-personagem em relação à personalidade da “pessoa diretor(a)”, busca-se compreender seu papel e funções na narrativa e no discurso filmicos. Trata-se de uma personagem, mas uma personagem diferente, já que acumula também a função da direção. Um exemplo curioso é relatado por Stella Bruzzi (2005, p. 208), ao comentar as contradições entre o comportamento do diretor Nick Broomfield com sua *persona* filmica. A autora relata o contraste entre a figura bufônica e doce que aparece nos filmes com o intelectual propenso a conflitos do “mundo real”. Questionado acerca dessa diferença, Broomfield revela que tudo não passa de estratégia. Afinal, uma figura sorridente e simpática é mais efetiva do que um intelectual calculista para que suas personagens topem se revelar diante das câmeras. Além disso, uma figura ingênua é também mais propensa a angariar a simpatia do público.

Por fim, antes de encerrar esse capítulo, vale discutir a opção pela palavra “personagem”. Se, por um lado, a dimensão performativa do desempenho do diretor em cena justifica a escolha do termo, por outro, na história e teoria do documentário foram variadas as formas para se referir aos participantes do filme, levantando questões a respeito dos possíveis tensionamentos entre a pessoa real, sua *persona* filmica, e a representatividade social que essa última pode adquirir.

Primeiro, não é incomum encontrar o uso disseminado da palavra “personagem” para se referir aos participantes de documentários, particularmente em textos escritos nas duas últimas décadas. Na maioria das vezes, a opção surge atrelada à dimensão performativa que os sujeitos adotam frente à câmera. Ismail Xavier (2004), por exemplo, analisa o processo de construção de personagens por meio da entrevista nos filmes de Eduardo Coutinho, particularmente em *Edifício Master* (2002). O autor caracteriza o dispositivo da entrevista como estrutura tripartite entre entrevistado(a), cineasta e dispositivo de filmagem. Nessa triangulação, o entrevistado(a) é demandado a “atuar” diante de dois olhares, o do cineasta e também o do dispositivo, que, nas palavras de Xavier, é responsável pela “efeito-câmera”, que em si estimula performances. O

processo de construção do personagem, então, é marcado por uma duplicidade. De um lado, o cineasta, no caso Coutinho, demanda do entrevistado(a), por meio da relação intersubjetiva da entrevista, “a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irreduzível na atuação do sujeito” (XAVIER, 2004, p. 183). Ou seja, busca-se aquilo que escapa à padronização, aos comportamentos codificados e representativos, o que o sujeito possui de original e autêntico, cuja validade, no entanto, apenas se legitima no ato da expressão. Por outro lado, o efeito-câmera posiciona o mesmo sujeito na esfera da exposição consciente sob um olhar necessariamente público, que assim o sendo, o mobiliza para “compor um estilo, um modo estar e de se comunicar” (XAVIER, 2004, p. 184), em suma, uma performance. Ou seja, o personagem constitui-se da “mescla de teatro e de autenticidade catalisados pelo efeito-câmera” (XAVIER, 2004, p. 187), na qual se sobressai a dimensão estética da autoconstrução do sujeito.

Fernando Andacht e Débora Regina Opolski (2017), ao analisarem, sob perspectiva da semiótica, a oralidade presente no documentário *O Fim e o Princípio* (2005), igualmente realizado por Eduardo Coutinho, se contrapõem à opção que identificam nos críticos e pesquisadores brasileiros, por chamar os interlocutores do cineasta em seus diversos filmes de “personagens”. Para seu lugar, propõem o termo “pessoas”. Segundo os autores, a escolha se justifica na medida em que o filme lida com sujeitos cujas falas ocorrem de maneira espontânea, não-ensaiada, em relações dialógicas genuínas e fisicamente próximas, que corresponderiam a conversas entre duas pessoas, “e não entre um criador e seus personagens”. (ANDACHT e OPOLSKI, 2017, p. 127). Além disso, o termo “pessoa” valorizaria a singularidade de cada um dos interlocutores, salvaguardando o que neles há de humano e original, enquanto que “personagens (...) representariam ou seriam exemplos típicos de algo.” (ANDACHT e OPOLSKI, 2017, p. 126). E, finalmente, dentro da perspectiva da semiótica, “a performance vocal corrobora a ideia de ‘pessoa’, porque a fala, a ‘performance’, deve seu interesse e riqueza fundamentalmente ao caráter indicial (...) do ato de fala perante a câmera.” (ANDACHT e OPOLSKI, 2017, p. 127). Ou seja, a fala se ancora na realidade indicial de determinada pessoa, seu corpo e personalidade, que possui sua singularidade no que se refere à performance vocal.

Ainda que seja possível compreender a linha de raciocínio dos autores, é preciso fazer ressalvas com relação à forma com que interpretam a noção de personagem, e conseqüentemente às oposições que estabelecem entre “pessoa” e “personagem”. Antes de mais nada, de fato, o termo

personagem é escorregadio, valendo-se das diferentes artes narrativas as quais tradicionalmente se vincula – a literatura, o teatro e o cinema –, cujas diferenças levantam inúmeras questões⁴³. Sem entrar nos pormenores da discussão, vale ressaltar, no entanto, que a utilização da definição de personagem no documentário não se orienta pelas mesmas características do domínio da ficção. Realmente não faria o menor sentido comparar James Bond, Tarzan, ou Jeca Tatu com os participantes dos filmes de Coutinho. Uma diferença crucial e óbvia é o fato de que a personagem clássica de ficção pode ser encarnada por diferentes atores, em diferentes épocas, mantendo, contudo, sua identidade. Ainda assim, alguns aspectos gerais da noção de personagem parecem servir para ambos os casos, delineando o esboço do que poderia ser compreendido como a personagem no contexto documentário.

Anatol Rosenfeld ([1968], 2011), em seu estudo já clássico a respeito da personagem na literatura, quando discute justamente a relação entre pessoa e personagem, estabelece uma distinção entre ambos em termos de *determinação*. O célebre crítico defende que frente à indeterminação dos seres humanos reais, a personagem será sempre mais restrita e determinada. Suas ações, falas e pensamentos, mesmo que permeadas de incongruências e contradições, estarão limitadas pelas situações nas quais se inserem, e pela duração e extensão da obra. Em suma, sua personalidade é mais concentrada e nítida, fazendo com que, curiosamente, se pareça mais próxima de pessoas reais. Pois, em geral, o público tende a se ater às informações que as personagens manifestam, ignorando em boa medida aquilo que é omitido, as lacunas de indeterminação. Devido à limitação e à nitidez da personagem, ela assume “maior coerência do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisso coerência); maior exemplaridade (mesmo quando banais) (...); e paradoxalmente, também maior riqueza (...), em virtude da concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário” (CANDIDO [et al.], 2011, p. 35).

Em relação ao documentário, por mais que a presença em cena esteja fundada em pessoas reais, ao selecionar aspectos e ações específicas dos participantes, e se concentrar em momentos breves de suas vidas para compor o filme, ocorre justamente o processo de limitação e concentração da personalidade, típico da personagem. Ao restringir de maneira intencional quais características de uma pessoa e quais momentos de sua vida estarão presentes no filme, o processo fílmico

⁴³ Para uma discussão adensada do personagem de ficção na literatura, no teatro e no cinema, ver o livro *A Personagem de Ficção* (Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes), originalmente publicado em 1968.

transforma a indeterminação da pessoa na determinação da personagem, com sua coerência, exemplaridade e riqueza.

Sendo assim, ainda que a interpretação do conceito de personagem proposta por Andacht e Opolski não esteja devidamente desenvolvida, é possível perceber um posicionamento humanista que tende a encarar negativamente a aplicação da alcunha de personagem ao participante do documentário. Como se, ao chamar a pessoa de personagem, parte da sua humanidade fosse destituída e sua singularidade fosse violada. Tese difícil de ser sustentada frente à infinidade de personagens inesquecíveis – da ficção ou da não-ficção – que traduzem e expressam as mais profundas experiências humanas em suas singularidades únicas, mas exemplares, no sentido tanto do reconhecimento quanto da identificação. Além do mais, algumas das oposições propostas pelos autores tornam por vezes seus argumentos ingênuos, ou, no melhor dos casos, insuficientes. Oposições entre personagem ficcional e pessoa real, personagens típicos contra pessoas singulares, ontologia da pessoa contra sua representação fílmica. O problema de tais oposições não é tanto o fato de utilizá-las para construir raciocínios e sustentar argumentos, mas a recusa em pensa-las em suas inúmeras intersecções e sobreposições, particularmente quando se pensa na interrelação entre linguagem cinematográfica e *auto-mise-en-scène* (COMOLLI, 2008) que modula a apresentação e representação dos sujeitos nos documentários.

Um exemplo da sobreposição de categorias inerente à condição do entrevistado no documentário já aparecia no texto histórico de Sérgio Santeiro a respeito da “dramaturgia natural”, publicado originalmente em 1978. Repercutindo o impacto do cinema direto, com som sincronizado, no documentário brasileiro, o autor identifica algumas questões que surgem quando o participante é mobilizado para representar a si mesmo, a fim de propor uma “dramaturgia natural” fundada na realidade social e na sua capacidade expressiva. Segundo Santeiro, o sujeito do documentário é composto por três elementos, sua “personalidade tríplice: o sujeito real, o personagem dramático e o ator natural.” (SANTEIRO, 1978, p. 82). O sujeito real é moldado pela relação direta com a realidade social, que propõe padrões e códigos de comportamento segundo a posição que o sujeito ocupa na escala sociocultural, mas também na circunstância de filmagem. O personagem dramático surge do processo de depuração e seleção de aspectos específicos pelo sujeito real, ainda assim fincados no substrato da vida social; isto é, nas propriedades expressivas específicas do sujeito segundo seu contexto socioeconômico e cultural. Já o ator social é a atualização do personagem dramático, quando a encenação assume o lugar da improvisação.

O interesse de Santeiro por essa divisão em três partes surge de situações em que se constata “crises de representação”. Momentos em que a integração entre sujeito real, personagem dramático e ator natural se desalinham, expondo os mecanismos sobre os quais a representação se estabelece. Tais crises podem ocorrer tanto pelo despreparo do entrevistado frente à situação proposta quanto por interferências externas à cena. O esforço em restabelecer o desenvolvimento da ação dramática mostra de que forma sujeito real e ator natural precisam se realinhar, no misto de improvisação e encenação, para dar continuidade ao personagem dramático.

Finalmente, uma outra maneira para se referir aos entrevistados e participantes do documentário é por meio da expressão “atores sociais”. Tal noção, difundida principalmente por Bill Nichols (2012), leva em consideração o fato de que as pessoas continuam com suas vidas após a realização e o lançamento dos filmes. São *performers* vinculados à trama social da qual fazem parte. Ao contrário do ator ou atriz tradicionais, que, terminado o filme, se despem de seus personagens para seguir com a vida, atores sociais permanecem relacionados às mesmas pessoas e situações abordadas nas narrativas, fazendo com que consequências negativas se tornem uma possibilidade real. A expressão, portanto, chama atenção para dimensão ética do fazer documentário. Sinaliza para possíveis impactos que a participação em um documentário pode ter nas relações afetivas, profissionais e políticas do sujeito social. Ou seja, extravasam para além do universo fílmico a participação das pessoas nos filmes, seus desdobramentos e efeitos.

Diferentemente do termo “personagem”, que valoriza sobretudo a dimensão da inscrição performática e as funções narrativa e discursiva dos participantes no texto fílmico, a expressão “ator social” abre a participação nos filmes para a realidade social dos sujeitos, para as relações que sobrevivem ao filme e com ele precisam lidar. Portanto, não se trata tanto de eleger qual terminologia seria a mais correta, mas escolher caso a caso a partir dos aspectos que se deseja destacar; sejam eles relacionados às estratégias de (auto)inscrição fílmica, ou à ética da exposição dos sujeitos no documentário.

CAPÍTULO 2 – A voz

2.1 - Narração pessoal no documentário em primeira pessoa

Dentre os recursos estilísticos empregados no documentário em primeira pessoa, talvez nenhum seja tão recorrente e marcante quanto a narração pessoal, geralmente na primeira pessoa. Consolidou-se a ideia de que, se o filme é pessoal, nada mais natural que os cineastas falem. E, efetivamente, eles e elas têm falado. Seja para transmitir informações contextuais, articular o encadeamento narrativo, mobilizar memórias, comentar fatos, ruminar reflexões, sentimentos e sensações, a voz dos diretores(as) deixou de ser elemento indesejado, excluído durante o processo de montagem, para ocupar o primeiro plano sonoro dos filmes.

Se as narrações pessoais assumem estilos diferentes, funções e durações diversas, todas estão ali para tornar a figura do diretor(a)-personagem presente e audível. Marca registrada do endereçamento em primeira pessoa, a narração pessoal se tornou o procedimento mais evidente e eloquente da inscrição do diretor(a)-personagem no texto fílmico. A forma mais direta, como comenta Lejeune, do documentário autobiográfico “remediar sua relativa incapacidade de dizer ‘eu’”. (LEJEUNE, 2014, p. 268). O procedimento escolhido por um sem número de cineastas para moldarem suas presenças nos filmes como diretores(as)-narradores(as)-personagens. Para citar dois filmes brasileiros que estrearam nos cinemas em 2023, tais observações valem tanto para a obra de Kleber Mendonça Filho, *Retratos Fantasmas* (2023), quanto para o meu próprio documentário pessoal, *Bem-vindos de Novo* (2021).

Há diferentes razões que talvez expliquem a predominância da narração *over* nos documentários em primeira pessoa. Culturalmente, é preciso reconhecer que a narração, principalmente quando vocalizada pelo diretor ou diretora, é mais aceita, ou mesmo naturalizada, em um documentário pessoal, ainda mais se autobiográfico. A estrutura de comunicação baseada em um emissor evidente, em primeira pessoa, cria a expectativa de que esse emissor possa literalmente falar. E quando quem fala é o próprio diretor(a)-personagem, nada mais natural que seja em voz *over*; procedimento estilístico vinculado à direção do filme, à figura da enunciação.

Em termos narrativos, o cinema documentário possui limitações específicas para expressar eventos passados, pensamentos ou memórias, em comparação, por exemplo, à literatura autobiográfica. Arte da superficialidade da matéria, o cinema demanda que os acontecimentos

tenham sido filmados; caso contrário, como trazê-los ao filme?⁴⁴ Fotografias, por exemplo, sempre foram uma maneira indireta de mobilizar o passado. Contudo, as limitações impostas pela ambivalência da imagem, muitas vezes inserida fora de contexto, impedem muitas vezes que ela atenda às intenções narrativas e discursivas, pois em geral faltam-lhe informações adicionais. São nessas circunstâncias que a narração vem ao socorro da imagem.

Já historicamente, é notória a conexão entre narração pessoal e inflexão autobiográfica na tradição do cinema experimental norte-americano. Esta marca de nascença não deixou de se reproduzir com o passar das décadas, ainda que repleta de variações. Naquele contexto, temos a voz inconfundível de Jonas Mekas imantando seus filmes, que estabeleceria desde muito cedo vários dos elementos constantemente retomados no uso da voz *over* no cinema em primeira pessoa: uma intensa subjetividade; as idiossincrasias da voz e da fala; o choque temporal representado pelo passado das imagens frente o presente da narração; a performance da locução; a relação nem sempre sincrônica, mas nem por isso antagonica, entre imagem e narração.

Curiosamente, Mekas também exerceu forte influência na origem do *self-documentary* no Japão. Em 1973, Shiroyasu Suzuki assistiu *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) e vislumbrou a possibilidade de um cinema pessoal e autoral, de baixo custo, que tanto permitia dar vazão aos seus anseios artísticos (era poeta e operador de câmera do canal de TV estatal NHK), quanto se adequava às possibilidades das produções autofinanciadas, num período de crise financeira dos estúdios tradicionais (NORNES, 2002). Assim, em 1975, Suzuki realizou o curta-metragem *Impressions of a Sunset* (Nichibotsu no inshō), que praticamente inaugura o *self-documentary* no Japão, desempenhando enorme influência nas gerações seguintes, ao ser exibido em cursos de cinema como obra de referência de uma nova modalidade de documentários pessoais (NADA, 2005). O curta possui a forma de filme-diário, cujo ponto de partida é a compra de uma câmera usada “CineKodak 16”, fabricada no pré-guerra. O filme cobre um período relativamente curto da vida do diretor, entre os meses de outubro e dezembro de 1974, início do inverno japonês. Empolgado para explorar as possibilidades da sua mais nova aquisição, Suzuki passa a filmar, de maneira despreziosa, as pessoas de seu entorno, particularmente seu filho recém-nascido e sua esposa. Registra também elementos sensíveis do cotidiano, como as mudanças de luminosidade do

⁴⁴ Aqui, não estou considerando, ainda que tenha em vista, as diferentes maneiras de representação do passado ou de eventos não-filmados: depoimentos, animações, reencenações, etc., que o documentário emprega recorrentemente.

inverno nipônico nas diferentes horas do dia. Nada de excepcional ocorre. Mobilizando as noções de *Hare* (extraordinário) e *Ke* (ordinário), parâmetros tradicionais da organização social e estética da sociedade japonesa, Nada (2005) argumenta que o filme de Suzuki explora o domínio dos aspectos ordinários da vida (*Ke*), sua cotidianidade. Os comentários em voz *over* servem sobretudo para expressar os estados emocionais, os desejos e as conclusões do diretor-cinegrafista, empolgado com suas experimentações, espécie de testes de câmera, que executa junto à família e amigos. Revela, por exemplo, que não possuía nenhum objetivo específico quando comprou a câmera, e por isso, quase que naturalmente, voltou-se para as pessoas e situações do seu dia-a-dia. Ou então, enquanto filma seu filho, comenta a falta de reação performativa do bebê diante da câmera, mas especula o quanto seus próprios sentimentos, como pai e cinegrafista, podem ser deduzidos a partir da forma com que filma o infante; como algo que é interno é passível de se exteriorizar por meio da câmera. Em outras palavras, a subjetivação do olhar da mesma. A narração possui um caráter informal, aparentando espontaneidade, e é vocalizada em tom de voz baixo e com ritmo lento. Transmite certa tranquilidade, misturada com melancolia, que são reforçadas pelo uso de uma música instrumental de sopro.

Outras referências fundamentais da produção em primeira pessoa, durante a já considerável história da modalidade, também contribuem para a difusão da narração pessoal. Dentre inúmeras obras passíveis de serem citadas, da filmografia do americano Ross McElwee, ao pioneirismo de David Perlov, à obra inclassificável de Chris Marker, gostaria de chamar atenção para um filme em particular: *Os Catadores e Eu* (2000), realizado por Agnès Varda. Lançado na aurora do novo século (ou no ocaso do antigo), o filme aglutina e dá vazão a um conjunto de questões e temas que, de certo modo, consolidam muitos dos procedimentos estilísticos da produção em primeira pessoa até aquele momento, do cinema subjetivo, fundado na performatividade, ao filme-ensaio. Além disso, inaugura uma nova era para a produção pessoal em escala global, fundada na tecnologia digital, num repertório ensaístico de possibilidades formais, e na relação entre subjetividade e mundo social.

Os Catadores e Eu mobiliza três universos aparentemente díspares: primeiro, a questão do desperdício no capitalismo tardio; depois, a pintura; por último, o envelhecimento. A narração, vocalizada pela própria Varda, desempenha papel fundamental na articulação entre os diferentes universos, auxiliando na façanha de articula-los de maneira aparentemente orgânica e fluída. Trata-se de uma “narrativa proliferante”, composta por deslocamentos e associações, e que, segundo

análise de Jean-Claude Bernardet, é responsável pela “extraordinária sensação de liberdade, uma sensação euforizante” (BERNARDET, 2006, p. 25), responsável pelo sucesso do filme à época. Tamanho sucesso que o filme ganha uma continuação intitulada *Dois Anos Depois* (2002), na qual a diretora reencontra algumas das pessoas do primeiro filme, e outras que, após assistirem *Os Catadores e Eu*, se corresponderam com ela. A narração combina um conjunto de características que a torna ponto de referência fundante para inúmeras questões pregressas e subsequentes do documentário em primeira pessoa.

Começaremos pela mais eloquente: *a emoção*. Quando aborda o próprio envelhecimento, Varda constrói seu autorretrato por meio de índices da passagem do tempo presentes em seu corpo. São marcas do tempo, mas fundamentalmente o prenúncio da morte. Como quando, na parte inicial da narrativa, ao filmar seus cabelos brancos e sua mão com manchas e rugas, diz:

Não, não é ‘Oh, raiva!’.

Não, não é ‘Oh, desespero!’.

Não é ‘Oh, velhice inimiga!’.

Será antes ‘velhice amiga’.

Apesar do meu cabelo e das minhas mãos me dizerem que o fim está próximo. (tradução nossa).

Se a constatação do envelhecimento é tema potencialmente comovente por si mesmo, é particularmente emocionante o efeito criado por Varda ao combinar o tom confessional expresso sobretudo na última frase, com elementos performativos que imprimem certo distanciamento emocional, como a citação dos versos de Corneille, dramaturgo francês do século XVII, muito familiares ao público francês. Tal equilíbrio de contrapesos, entre a declaração pungente e o joguete verbal com os versos do famoso dramaturgo, resulta em emotividade sem sentimentalismo. Em outros momentos, efeitos semelhantes ocorrem pelo uso de dispositivos performativos que mobilizam também humor e leveza.

Elemento importante de muitas obras em primeira pessoa, a emoção tem encontrado na narração um de seus principais veículos de manifestação. Ao mobilizar memórias ou descrever situações delicadas, as qualidades da voz são capazes de imprimir sentimentos que atingem o espectador não apenas por aquilo que é dito, mas sobretudo pela forma com que as informações são transmitidas. Tal efeito emocional da voz, modulado por suas qualidades sensíveis, tem sido

desde então constantemente explorado por cineastas. Não é incomum, ou mesmo seja até recorrente, encontrar narrações marcadas por vozes mansas e baixas, como se falassem ao pé do ouvido do espectador, num misto de intimidade e confissão. Entretanto, algumas vezes a opção pelo lirismo ou pela voz carregada de sentimentalidade, pode recair na caricatura da emotividade, como se pretendesse impor ao público algo como “ouve como é tocante essa fala? Percebe como quem narra está comovido? Pois bem, emocione-se!”.

A narração de Varda desempenha também importante *papel narrativo*, costurando os inúmeros lugares pelos quais a narrativa passa, e as diferentes pessoas com quem a cineasta se encontra. No entanto, ao contrário do didatismo que tal opção poderia representar, o que vemos no filme é a extrema destreza com que os eventos se sucedem como se fossem orquestrados pelo simples capricho idiossincrático da cineasta. A narrativa, extraordinária em sua multiplicidade, espelha a personalidade e o imaginário da diretora-personagem. Bernardet (2006) argumenta que um dos méritos do filme é seu “andamento”, a forma com que a narrativa parece à deriva, imprimindo um forte senso de liberdade. Mas se trata justamente de uma deriva ordenada, que retorna de tempos em tempos aos eixos temáticos centrais, organizando-se firmemente em estruturas clássicas, como, por exemplo, a circularidade entre o final e o começo do filme, marcados pela referência aos quadros de Millet.

Encarado quase sempre como uma deficiência narrativa, principalmente quando se tem em mente o cinema de ficção, o uso informativo da narração em voz *over*, no caso de Varda, no entanto, escapa à previsibilidade e ao didatismo. Ao se impregnar pelo efeito de espontaneidade, guiada pela livre associação de ideias, e se aproximando da subjetividade expansiva comum ao filme-ensaio, a narração de *Os Catadores e Eu* se estabeleceu enquanto referência fundamental para narrativas que demandam contextualizações para lidar com a heterogeneidade temática e formal.

Outra característica importante da narração de Varda é sua *performance*. A cineasta é capaz de imprimir um tom jovial e leve, propondo um clima informal, como se fosse uma conversa. Mas, ao mesmo tempo, há um trabalho claro de composição literária, particularmente perceptível nas aliterações e jogos de palavras. Tais características, somada à presença da voz feminina, demarcam a ruptura total com o modelo institucional e oficial da narração do documentário tradicional. Além disso, a narração subjetiva combinada com reflexões, desvios e livres-associações, colocam em contato de maneira bastante evidente as tradições do documentário e do filme-ensaio.

Para além da tradição herdada da história do documentário em primeira pessoa e da presença marcante em obras paradigmáticas, a narração em primeira pessoa apresenta em si mesma algumas características que justificam seu uso recorrente. Primeiro, a questão do autobiográfico. Quando documentários lidam diretamente com temas autobiográficos, a sensação que se tem é que a presença da voz do/a cineasta justifica-se pelo simples enquadramento retórico estabelecido pela abordagem autobiográfica. Nesse sentido, a narração se alinha às diferentes modalidades discursivas de manifestação do eu. Uma voz que fala sobre sua própria experiência tornou-se fato corriqueiro e, portanto, naturalizado pelas diferentes manifestações discursivas do “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010). Tal fato faz com que a narração em primeira pessoa soe natural. Sua presença é praticamente justificada de antemão, fazendo com que dificilmente seja interpretada como elemento intrusivo à diegese. Somado a isso, está o fato de que o diretor(a)-narrador(a) muitas vezes participa fisicamente da narrativa, oferecendo então um corpo visível, fonte de origem da voz. Fator que se soma à legitimidade de falar em interesse próprio.

Se o uso da narração pessoal nos documentários de inflexão autobiográfica está, portanto, autorizado de saída, a voz *over* se torna então um trunfo (que pode se revelar um revés) caso se mostre necessária sua intervenção durante as diferentes etapas do processo de realização. A narração se torna, nesses casos, uma carta na manga, um recurso adicional para resolver problemas de montagem, particularmente relacionados à compreensão narrativa, ao encadeamento de cenas e à contextualização de situações. Devido ao poder de determinação das palavras em comparação às imagens, sua capacidade de informar de maneira precisa e, ao mesmo tempo, sintética, a narração assume uma enorme capacidade de organizar as informações dentro de narrativas muitas vezes lacunares e permeadas de memórias e elementos do passado, que se apresentam como desafios de representação para abordagens documentais.

A narração permite com que o passado seja contado sem que se perca substancialmente o *valor de verdade*. O valor de verdade representa a possibilidade de fazer crer na veracidade do relato, ao mesmo tempo que sustenta as bases para sua verificação, como explica Lejeune (2008, p. 264), a partir da análise que faz das ideias propostas por Elisabeth Bruss, crítica literária norte-americana. Lejeune sugere que a voz *over* poderia ocupar o lugar da linguagem escrita da literatura autobiográfica a fim de articular de maneira satisfatória o valor de verdade do ato autobiográfico no cinema. No caso da imagem cinematográfica, devido à conexão indicial com o referente material, seu valor de verdade se efetiva pela sua própria existência, mas, caso a imagem não exista, o que

resta então é a possibilidade de resgatar a experiência por meio da fala. Entretanto, como a fala, por sua vez, depende da interpretação e do desempenho vocal, o valor de verdade, finalmente, está sujeito ao poder de convencimento da performance do narrador.

2.2 - A “voz de Deus” e a narração ensaística

A narração pessoal, como qualquer recurso estético que se repete indefinidamente, causa inquietações nos realizadores e descontentamentos na crítica. Não custa lembrar as asseverações de Jean-Claude Bernardet (2003, p. 281-296) a respeito do uso automatizado do dispositivo da entrevista frente às demais opções formais do documentário brasileiro nos primeiros anos do século XXI. A forma com que a entrevista deixou de representar a possibilidade de ir ao encontro ao outro, de conhecer as vozes e as falas de pessoas cujas presenças eram até então inexistentes no cinema, para se transformar em cacoete padronizado da realização documentária. Pior: cacoete de fácil aplicação, com seus automatismos preconcebidos. Por consequência, sua adoção irrefletida acabou suprimindo outras potencialidades formais do documentário, em particular, atenta Bernardet, as técnicas do documentário observacional.

Ainda que eu desconheça quem tenha se manifestado com semelhante veemência contra a narração pessoal, certa indisposição já se faz perceptível. Uma forma concreta de perceber este incômodo é constatar que a narração em *over* se tornou uma decisão previamente colocada para quem se dispuser a realizar um documentário em primeira pessoa. Decidir sobre seu uso, ou não, é uma questão a ser equacionada de saída, como uma indagação que surge naturalmente quando se pensa em filmes pessoais. Talvez a presença histórica da narração pessoal nos documentários em primeira pessoa tenha criado no público (especializado, sobretudo) expectativas com relação à sua previsibilidade, de modo que sua presença ou ausência atue enquanto fator de avaliação estética, índice de inovação ou de padronização.

No entanto, não faz tanto tempo, a narração subjetiva foi reconhecida como importante contribuição à versão tradicional da narração no documentário, conhecida pela expressão “Voz de Deus”. Utilizada para se referir ao narrador clássico dos documentários expositivos ou de propaganda anteriores à segunda guerra mundial, a noção caracteriza-se pela voz em geral masculina, onisciente, descorporificada, didática, gravada e editada a posteriori em condições mais controladas do que as demais vozes, performadas em cena. O protótipo da “voz de Deus”

comumente citado é a série de cinejornal *The March of Time*, produzida nos Estados Unidos, vocalizada por Louis de Rochemont, que circulou entre os anos de 1935-51 (BRUZZI, 2006, p. 48). Para Nichols (2012, p. 142-146), as duas principais características da “voz de Deus” é, primeiro, a “impressão de objetividade” gerada pela narração e, também, a subordinação da imagem ao comentário verbal. A voz masculina profissional, cuja origem desencarnada se encontra para além dos eventos filmados, revestiria suas falas da autoridade onisciente contra a qual o público, e as personagens do documentário teriam pouca margem de contestação. A autoridade da voz se manifesta pelo tom oficial, neutro e distanciado, transmitindo a sensação de credibilidade como se fosse isenta de parcialidades: falas descritivas que informam o mundo objetivo, segundo padrão ainda em voga no jornalismo tradicional. Por causa dessa lógica, as imagens atuam, sobretudo, enquanto suporte para os comentários, exercendo função meramente ilustrativa. A montagem de evidências organiza as imagens segundo o desenvolvimento expositivo do comentário verbal, fazendo com que elas tenham baixa autonomia interna. A coerência espacial e temporal tem pouca importância, na medida em que a incorporação de imagens obedece ao comando daquilo que é exposto verbalmente, a partir dos interesses da construção argumentativa da narração.

Entretanto, essa interpretação monolítica do modelo da “voz de Deus” é contestada por diferentes autores. Questionam a utilização inadequada e reducionista da expressão, com suas caracterizações um tanto rígidas, mas também apresentam potencialidades de usos da narração que foram abafadas justamente pelo preconceito construído em torno da mesma, principalmente a partir dos anos 1960, com advento do cinema direto.

Charles Wolfe (1997), por exemplo, problematiza o uso globalizante da expressão para se referir à produção documentária das décadas de 1930 e 40. O autor argumenta que diferentes documentaristas, principalmente norte-americanos e ingleses, exploraram a dimensão sonora dos filmes de maneira menos programática, e mais experimental, do que geralmente se imagina. Sob influência da tradição dramática radiofônica e dos “talkies” ficcionais, tais experimentações incluíam o uso de reencenações vocais, a interpolação de vozes para expressar pensamentos e sentimentos de personagens, ou então a criação de diálogos. Ao analisar *A Terra Espanhola* (Joris Ivens, 1937), o autor aponta uma série de divergências e desvios ao modelo da voz de Deus.

Vocalizada por Ernest Hemingway⁴⁵, que também assina o texto, em alguns momentos, a fala assume posições internas às situações, falando a partir da parcialidade de um “nós”. A narração tampouco é pomposa ou arrogante. O narrador se permite a momentos de silêncio, o que induziu críticos da época a relacionar a performance da narração com o estilo literário de Hemingway, vinculando-a à ideia de autoralidade, e, portanto, manifestando relativa subjetividade.

Outra análise que desafia a visão uniformizadora com relação à narração em voz *over* é apresentada pela pesquisadora, escritora e professora do Vassar College, Sarah Kozloff (1984). A autora analisa o filme *The Naked City* (Jules Dassin, 1948), que, apesar de se apresentar como uma obra completamente ficcional aos olhos de hoje, naquele período, era tida como “semidocumental”. Realizada a partir de um roteiro ficcional, com atores profissionais, mas aplicando princípios estéticos e recursos retóricos do documentário à época, como uso de locações reais e narração em terceira pessoa, o filme apresenta uma série de experimentações na construção da narração; ainda que esteja vinculada à estética do narrador masculino, descorporificado e onisciente. Ou seja, apesar de manter como eixo central o modelo tradicional da voz de Deus, a narração manifesta um conjunto de desvios que subvertem aspectos importantes de tal modelo. “O narrador combina autoridade e cordialidade: ele é poderoso, porém falível, (...) parte professor, parte guia turístico, parte contador de causos. Em resumo, ele é um narrador muito humano.” (KOZLOFF, 1984, p. 48, tradução nossa⁴⁶). Tal humanidade, ao mesmo tempo em que individualiza a figura do narrador, vai de encontro à tese, defendida por autores tão diferentes como o roteirista, ator e crítico francês Pascal Bonitzer (1975) e a célebre professora da Universidade de Berkeley e pesquisadora Mary Ann Doane (1980), de que o narrador descorporificado resguarda sua autoridade no fato de estar fora e acima da diegese, em um lugar e um tempo não-identificável. Ao invés de estar imune a críticas por causa da autoridade gerada pela onipresença e onisciência da voz inserida durante a montagem, o narrador de *The Naked City* se mostra não apenas vulnerável, mas autoirônico, ao criticar o próprio teor de seus comentários, oferecendo assim ao espectador a possibilidade de avaliá-lo criticamente.

⁴⁵ Há três versões da narração, realizado por três narradores diferentes. Uma versão francesa realizada pelo cineasta Jean Renoir, que improvisa seus comentários; uma versão em inglês realizada por Orson Welles, que se mostrou elegante demais e cujo fervor suscitava compaixão, fazendo com que Ivens optasse por Hemingway, mais seco e incisivo. (NICHOLS, 2012, p. 142).

⁴⁶ “This narrator combines both authority and warmth: he is powerful yet fallible, (...) part lecturer, part tour-guide, part barside raconteur. In short, he is a very human storyteller.”

Por último, Stella Bruzzi (2006) também relativiza as prerrogativas dessa narração tradicional, ao demonstrar de que forma processos de subjetivação e parcialidade do narrador se manifestam no documentário *The Times of Harvey Milk* (Robert Epstein, 1984); e como a ironia tensiona o suposto didatismo e ufanismo da narração em *Hôtel des Invalides* (George Franju, 1952) e *The Battle of San Pietro* (John Huston, 1945).

Em suas defesas apaixonadas e ferozes das estratégias não-intervencionistas, os cineastas norte-americanos do cinema direto defenderam uma série de restrições, dentre as quais a narração tornou-se proscrita. Se os cineastas estavam justamente interessados na possibilidade de criar um mundo fílmico autossuficiente, transparente, e fundado nos princípios do drama, para não dizer “objetivo”, nada mais indesejado do que comentários em *over*. Ao sentenciar que a “narração é o que você faz quando falha”, Robert Drew (2011 [1983], tradução nossa⁴⁷) argumenta que o uso da narração é sobretudo um recurso didático e controlador, que direciona a interpretação do público. Para ele, os filmes capazes de “decolar” (*soar*) devem se restringir aos seus elementos internos: personagens e situações. A narrativa deve ser conduzida a partir de sua própria lógica, ponto-de-vista e estrutura dramática. Por outro lado, a “lógica das palavras”, com seus argumentos, justificativas e racionalizações impedem com que o filme “decole”. Drew ressalta ainda que o público do documentário está acostumado às narrações. E que, portanto, ao optar por um documentário narrado, o cineasta opta também por um tipo de público, o tradicional. Ao passo que os cineastas de vanguarda da época, a saber, os praticantes do cinema direto, quebram as expectativas do público comum; e, para estes, o uso da narração torna-se uma “falha”.

No final dos anos 1970, impregnados de um posicionamento semelhante, jovens documentaristas progressistas, estadunidenses, encaravam a narração sob a mesma perspectiva: um procedimento autoritário, elitista e paternalista. Jeffrey Youdelman (1982) relata como jovens realizadores(as), reunidos em um workshop durante a conferência *Alternative Cinema*, realizada no Bard College em 1979, recusavam veementemente o uso da narração, não obstante o fato de desconhecerem boa parte da produção pregressa, relacionada à presença dela. Para esses documentaristas, ocupados com produções de cunho político, a narração assumia um caráter professoral e doutrinário, sendo, portanto, politicamente retrógrada. Youdelman, por sua vez, problematiza casos em que o uso básico da narração poderia contribuir para aumentar a efetividade e a relevância política dos filmes. Ajudaria tanto na consolidação do ponto de vista político-

⁴⁷ “Narration is what you do when you fail.”

ideológico proposto pelas obras, quanto serviria para apresentar informações históricas e contextuais que as personagens não quiseram ou puderam desenvolver.

Segundo Stella Bruzzi, a reputação negativa da narração nutre-se também da maneira com que ela está apresentada naquela que é a mais difundida e influente teoria geral do documentário: as “modalidades de representação” elaboradas por Bill Nichols. Vinculada ao *modo expositivo* de representação documentária, a narração se alinha ao que há de mais retrógrado e ultrapassado na história do documentário, mesmo que seu modelo continue se reproduzindo na imensa maioria das reportagens, programas e documentários televisivos. Ou, justamente por causa disso. Ainda que Nichols tenha reformulado sua teoria entre os livros *Representing Reality* (1991) e *Introduction to documentary* (2001), ao acrescentar os modos poético e performático, e desarticular parcialmente o alinhamento entre os modos de representação com períodos históricos, a preferência do autor a determinados modos em relação a outros é evidente. E o modo expositivo é o menos quisto dentre todos.

Desde a década de 80, inúmeros pesquisadores passaram a resgatar e propor potencialidades da narração sob outras perspectivas, criando um significativo repertório de referências que remonta à década de 1930, se considerarmos o uso irônico e provocativo da narração de *Terra sem pão* (Luis Buñuel, 1933). No entanto, de modo geral, o ponto de virada para estabelecimento de uma contra-história à narração tradicional se deu com o advento da discussão em torno do filme-ensaio, a partir da década de 1990.

Por sua vez, é curioso perceber a natureza híbrida e transicional da narração em *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). Composta por duas vozes, vocalizadas pelo próprio diretor e por Ferreira Gullar, escritor e poeta, e narrador recorrente de inúmeros documentários realizados pelos cineastas da geração do Cinema Novo⁴⁸, a narração se divide, um tanto didaticamente, entre as dimensões pessoal e pública dos acontecimentos. Coutinho fala a partir da primeira pessoa, e narra fatos autobiográficos da sua trajetória individual, ao passo que Ferreira Gullar, ao estilo da narração expositiva, fornece os fatos históricos e as informações contextuais, apresentando, por assim dizer, a “dimensão objetiva” dos acontecimentos. É esse contraste entre relato pessoal e informação pública que justifica a dupla narração e permite

⁴⁸ Dentre outros, Ferreira Gullar performou a narração de *Brasília, Contradições de uma Cidade Nova* (Joaquim Pedro de Andrade, 1967), *Chico Antônio, o Herói com Caráter* (Eduardo Scorel, 1983), *Maioria Absoluta* (1964) e *Imagens do Inconsciente* (1983), ambos de Leon Hirszman.

diferenciar suas características. Não que a vida pessoal de Coutinho não estivesse imbricada com os acontecimentos sociais e históricos de seu tempo, muito pelo contrário. Mas o que distingue os dois narradores é a percepção social daquilo que a parcialidade subjetiva do sujeito é incapaz de afirmar e, principalmente, ser socialmente reconhecido. O protocolo formal do narrador onisciente atuava para conferir credibilidade aos acontecimentos histórico-factuais. Fato que se altera duas décadas depois, quando a opção por essa divisão parecerá praticamente desnecessária.

Impregnada pelas concepções do ensaio cinematográfico, a narração adquiriu qualidades subjetivas e reflexivas; corporificou-se em vozes e sujeitos históricos específicos; permitiu-se lacunas, interrogações, parcialidade e vacilos. Estabeleceu-se um novo conjunto de paradigmas para avaliar, compreender e, intencionalmente ou não, valorar o emprego da narração, encarada não mais sob seus aspectos limitantes, mas a partir de suas novas potencialidades.

Antonio Weinrichter (2015), professor e programador cinematográfico espanhol, por exemplo, argumenta que a história do filme-ensaio tende a ser uma “*voice story*”. “A voz ensaística seria um caminho de ida e volta do documentário em torno do comentário verbal até encontrar um novo *tom*.” (WEINRICHTER, 2015, p. 62, itálico original). Um tom que se contrapõe precisamente à autoridade epistemológica da voz de Deus, e que, segundo o autor, se caracteriza por uma “terceira língua”, uma língua que combina os aspectos da “língua paterna” (a primeira), e da “língua materna” (a segunda), a partir da diferenciação proposta pela escritora estadunidense Ursula K. le Guin⁴⁹. “A língua paterna é a linguagem do poder social (e acadêmico), o discurso histórico, público, oficial; a linguagem racional que busca ser objetiva”; enquanto que a “a língua materna é a voz dos contos para dormir, trivial e sem pretensões; usa uma linguagem comum, que não separa, mas conecta, oferece a experiência como única verdade” (WEINRICHTER, 2015, p. 63). Assim, a voz ensaística, a “terceira língua” seria “intermediária entre as outras duas, na qual se fundiriam o discurso público e a experiência privada, capaz de argumentar sem autoritarismo, mas sem reduzir-se à esfera doméstica” (WEINRICHTER, 2015, p. 63). Para Weinrichter, a função básica da narração ensaística é tensionar as imagens, de modo a “utilizá-la, analisá-la ou convertê-la em um instrumento de análise, (...) só então poderemos pensar a imagem, pensar com a imagem, ou até mesmo construir uma imagem pensante: diferentes maneiras de resumir o projeto ensaístico”

⁴⁹ A caracterização da língua paterna e materna, bem a proposição de uma síntese de ambas, a “língua nativa”, estão presente no artigo “Bryn Mawr Commencement Address”. In. *Dancing at the Edge of the Worlds: Thoughts on Words, Women, Places*. New York: Harper & Row, 1989 (147-160).

(WEINRICHTER, 2015, p. 60). Em outras palavras, o que se sobressai é o potencial reflexivo da narração.

Já Laura Rascaroli elenca duas funções básicas da narração no filme-ensaio: “uma ferramenta para articulação do pensamento do autor(a) (em conjunção com o som e a imagem), e, portanto, um local central da sua subjetividade, bem como o principal canal de endereçamento do enunciador ao espectador” (RASCAROLI, 2009, p. 38, tradução nossa⁵⁰). Para autora, a narração surge como principal ferramenta para manifestação da autoralidade, que pode igualmente se manifestar por outros meios, como cartelas, uso da música, efeitos de montagem, etc., mas que encontra na narração maior efetividade e simplicidade quando se pensa no endereçamento ao espectador, característico do ensaio filmico, segundo a autora.

A partir da noção de filme-ensaio, portanto, criou-se um repertório considerável de novas possibilidades para o uso da narração, particularmente marcadas pela subjetividade e pela reflexividade, pela especificidade da voz e da forma de falar, isto é, pela expressividade do texto e pela performatividade da vocalização. Um exemplo dos filmes reavaliados retrospectivamente a partir da perspectiva ensaística, elevado então à categoria de precursor, é *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955). A poderosa narração escrita pelo poeta Jean Cayrol, ele próprio um sobrevivente dos campos de concentração, e vocalizada por Michel Bouquet, é caracterizada por sua expressividade literária, que se potencializa pelo constante tensionamento frente às imagens. Ao intercalar momentos irônicos com outros líricos, a narração tensiona as imagens aparentemente bucólicas dos campos de concentração vazios, “construções que poderiam se passar por estábulos, garagens ou oficinas”; como também encara o horror que se projeta sobre objetos e espaços: pilhas de sapatos, óculos, cabelo; o teto da câmera de gás riscado à unha. Ainda assim, como comenta Paul Arthur (2003), o texto reconhece a insuficiência da linguagem. As inúmeras perguntas que a narração faz a si mesma, demonstrando a incapacidade do narrador e, conseqüentemente, da enunciação filmica de compreender a experiência dos campos. “Tentamos, inutilmente, descobrir a realidade destes campos.” “Nenhuma descrição, nenhuma imagem, é capaz de dar a verdadeira dimensão do medo ininterrupto.” “Nós podemos apenas mostrar para você a camada exterior, a superfície.” – são algumas das frases que explicitam a incapacidade ou limitação do narrador em

⁵⁰ “(...) a privileged tool for the author’s articulation of his or her thought (in conjunction with the sound and image), and hence a prime location of the author’s subjectivity, as well as the main channel of the enunciator’s address to the spectator”.

conhecer e transmitir objetivamente a experiência retratada, em um gesto necessariamente reflexivo, que ressalta os limites da representação documentária.

Outro exemplo histórico comumente citado é *Carta da Sibéria* (Chris Marker, 1957). Pioneiro no uso subjetivo e epistolar, em primeira pessoa, da narração – “Eu vos escrevo de uma terra distante.” – o filme, apesar de empregar uma voz descorporificada e masculina, assume a subjetividade de um narrador que não se restringe em descrever e informar a respeito dos inúmeros aspectos que compõem a obra. O que se sobressai na narração é sua inventividade, sua idiosincrasia, a forma com que combina, de maneira imprevisível, descrições, comentários, memórias e histórias reais ou imaginadas. À época do lançamento, André Bazin já chamava atenção para muitos desses aspectos, em artigo publicado em 1958. É dele também a famosa constatação precoce a respeito da verve ensaística do cinema de Marker, retomada muitas vezes depois: “*Carta da Sibéria* é um ensaio sobre a realidade passada e presente da Sibéria na forma de uma reportagem filmada. (...) Eu diria, um ensaio documentado em filme” (BAZIN, 2003 [1958], p. 44, tradução nossa⁵¹).

Outra formulação ilustre diz respeito à natureza discursiva da montagem, na qual o comentário verbal comanda o fluxo das imagens, e que Bazin metaforicamente denomina “montagem horizontal”. Se na montagem convencional⁵² a temporalidade fílmica e a lógica narrativa são construídas a partir da conexão interna entre a sequência de planos, na montagem horizontal “uma dada imagem não se refere àquela que a antecede ou àquela que a sucede, ao invés disso, de alguma forma, ela se refere lateralmente àquilo que é dito” (BAZIN, 2003 [1958], p. 44, tradução nossa⁵³). É justamente essa ideia de lateralidade da imagem em relação à narração que leva Bazin a utilizar a palavra “horizontal”. O que também indica que a narração assume preponderância na articulação som-imagem, pois ao invés de se referir à imagem precedente (montagem vertical), a imagem responde à banda “lateral” do som (narração).

Sem a necessidade de me estender com outros exemplos, o que importa é compreender a forma com que o debate histórico e teórico em torno do filme-ensaio acabou por reabilitar o uso da narração em voz *over*. Esta reabilitação utilizou-se da narração convencional como modelo de

⁵¹ “Letter from Siberia is an essay on the reality of Siberia past and present in the form of a filmed report. (...) I would say, an essay documented by film.”

⁵² Convencional, pois baseada em procedimentos de montagem que estabelecem códigos de interpretação: o campo e contra-campo, a continuidade gestual e espacial, as relações de causa-efeito entre os planos.

⁵³ “(...) a given image doesn’t refer to the one that preceded it or the one that will follow, but rather it refers laterally, in some way, to what is said.”

referência, por meio do qual é possível avaliar o grau de subversão e inovação das narrações ensaísticas e pessoais. Ao se contrapor a cada um dos aspectos da voz de Deus: da voz masculina à feminina, do narrador profissional ao desempenho vocal da própria diretora ou diretor, da onisciência ao discurso localizado e subjetivo, do autoritarismo aos questionamentos em aberto; a “nova narração” reconfigura os valores estéticos e políticos da voz *over*, ao mesmo tempo em que sustenta o lugar de modelo da narração clássica. Pois é pela comparação com tal modelo que as inovações afinal são reconhecidas e valorizadas.

Por exemplo, o emprego da voz feminina foi considerado um antígeno contra a figura de autoridade onisciente, padrão de universalidade, atrelada ao narrador masculino. Stella Bruzzi (2006) propõe que o emprego da voz feminina cria efeitos de distanciamento, mesmo quando se adequa aos padrões da narração expositiva, a exemplo do que ocorre em *Handsworth Songs* (John Akomfrah e Black Audio Film Collective, 1986). Ou então que a narração feminina atrai atenção para a incapacidade do documentário em representar a realidade de maneira unívoca e objetiva. “Um comentário feminino é, portanto, uma ferramenta que evidencia a insustentabilidade da crença do documentário na sua capacidade de transmitir ‘verdades genéricas’ de maneira fiel e sem problemas” (BRUZZI, 2006, p. 66, tradução nossa⁵⁴). Isso porque a voz feminina, dentro da tradição da narração em voz *over*, torna-se uma voz dissidente, que rompe com certa previsibilidade e naturalidade, a tal universalidade, vinculada à voz masculina. Sua presença estabelece de maneira imediata uma especificidade, geradora de estranhamento, semelhante talvez à atual presença de locutoras de futebol, em um espaço previamente dominado por vozes masculinas. Ou, mesmo, a toda e qualquer voz desviante, na qual se sobressai seus aspectos idiossincráticos, que vão desde sotaques, por exemplo, à gagueira ou língua presa. Aspectos esses que necessariamente chamam atenção para o corpo, a fisicalidade; ou seja, à especificidade de vozes e corpos, e da própria narração.

A voz feminina também suscita certa polêmica em casos em que desempenha a função de mediar ou substituir a presença autoral de um diretor homem. Ao analisar os papéis desempenhados pela narradora de *Sem Sol* (Chris Marker, 1983), Bruzzi (2006, p. 67) se contrapõe a interpretações (de críticos homens) que praticamente ignoram a influência da voz feminina que narra o filme, para destacar a figura de fundo autoral, e por vezes, autobiográfica, de Marker. Segundo ela, a voz

⁵⁴ “A female commentary is thus an overt tool for exposing the untenability of documentary’s belief in its capacity for imparting ‘generalised truths’ faithfully and unproblematically.”

feminina cria uma diferenciação de gênero, enfatizada durante o filme, entre a narração, o cinegrafista ficcional (Krasna) e o diretor, propondo uma distância crítica entre as diferentes camadas discursivas do filme. Bruzzi chama atenção também para a inconsistência da relação entre a narradora e seu amigo Krasna, na qual, por vezes, a narradora serve apenas como porta-voz passiva “das pérolas de sabedoria do venerável viajante”, a momentos em que “se torna obscuro se ela está vocalizando pensamentos independentes, disparados talvez por conversas com Krasna, ou se ela está meramente continuando com a leitura e a transmissão das cartas” (BRUZZI, 2006, p. 68, tradução nossa⁵⁵). A autora conclui que *Sem Sol* é caracterizado pela triangulação de três narrações/enunciações, a narradora, Krasna e Marker, em que a relação entre elas permanece oblíqua e aberta.

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (Harun Farocki, 1989) é outro caso em que a narração feminina assume a voz autoral de um diretor homem. Nora Alter (2004) considera que o uso da voz feminina aparece como simples ventriloquismo a partir do qual Farocki projeta um olhar masculino, e que, portanto, a simples adoção da narração feminina não resolve a problemática da constituição de perspectivas feministas. Ressalta ainda que não era incomum a adoção de narradoras como simples efeito estético, ou até mesmo como forma de blindar filmes de críticas feministas mais radicais. De maneira análoga, Mary Ann Doane (2008 [1980]) ressalta justamente a dificuldade em promover uma política feminista fundada na voz. Pois ainda que “a voz pareça se prestar como alternativa frente à imagem, como um meio potencialmente viável onde a mulher ‘pode fazer-se ouvir’” (DOANE, 2008, p. 474), na psicanálise, campo no qual Doane baseia parte de sua abordagem, a voz também é ferramenta da interdição, própria da ordem patriarcal. Por outro lado, diante das críticas de Alter, Laura Rascaroli (2009, p. 56) sai em defesa da opção adotada por Farocki. Segundo ela, a voz feminina estabelece uma distância entre autor e temática, como parte da estratégia para rebaixar a autoridade enunciativa do diretor. Na medida em que Farocki aparece em cena como figura masculina, o uso da voz feminina cria duas perspectivas enunciativas, entre as quais se divide a autoridade discursiva do filme.

Se a narração ensaística e pessoal demoliu cada uma das premissas do que se conhece por voz de Deus, uma vez vencida a batalha, parece-me que não é mais tão relevante legitimar o uso

⁵⁵ “(...) pearls of wisdom from the venerable traveller”. (...) becomes unclear whether she is voicing independent thoughts perhaps triggered off by her dialogue with Krasna or whether she is merely she is merely continuing with the reading and relaying of the letters.”

da narração pessoal apenas em contraposição à narração convencional. Esta perdeu seu poder de influência efetiva frente a qual é preciso se insurgir. Seu uso nas milhares de horas dos documentários televisivos talvez seja a prova derradeira da sua inocência. Não me parece que a opção por narradores e narradoras em primeira pessoa, muitas vezes corporificadas, que manifestam elementos de suas subjetividades, performando vozes e formas de falar idiossincráticas, estejam exclusivamente interessadas em desafiar o modelo autoritário, universalista e padronizado da voz de Deus, ainda que este possa ser um de seus efeitos colaterais. Pois mesmo as inovações geradas pelo uso da voz feminina permanecem historicamente circunscritas. Na medida em que a narração pessoal se naturaliza, em decorrência de seu uso sistemático, a problemática suscitada pelo uso da voz *over* também se altera.

Assim, no atual estágio da produção em primeira pessoa, os questionamentos passam a ser internos ao próprio campo: dentre as inúmeras alternativas conquistadas pela narração pessoal, performática e ensaística, quais delas ainda oferece caminhos a se percorrer, e quais apenas reiteram um novo padrão que parece ter se estabelecido? Como escapar à repetição sem cair, no entanto, no formalismo, ou então na volta ao modelo convencional? Pois nada impede, como adverte Pablo Piedras, que narrações em primeira pessoa acabem simplesmente utilizando uma fachada subjetiva para redundar em usos didáticos comuns aos documentários convencionais (PIEDRAS, 2014, p. 83).

Se considerarmos a tese de que a narração pessoal ocupa hoje o lugar de cacoete estilístico dentro da produção em primeira pessoa, devido ao seu baixo custo e sua flexibilidade de execução e aplicação, isto é, a capacidade de se adaptar aos diferentes momentos da produção e o poder de se prestar a inúmeras funções, teria se tornado uma solução estética e narrativa fácil e, portanto, passível de se automatizar? Traçando uma analogia com os argumentos de Bernardet (2003) a respeito da entrevista: estaria a narração pessoal impedindo a exploração e o desenvolvimento de outros recursos narrativos e estéticos na prática do documentário em primeira pessoa?

Ou, então, será que não é a quantidade de narrações pessoais, mas a qualidade com que são concebidas e executadas que realmente importa? O que estaria em “crise” não é tanto a narração em si, mas usos e efeitos específicos? Pois se a narração combina elementos que vão muito além da manutenção da coerência discursiva e narrativa dos filmes, é preciso considerar o nível de linguagem adotado, o ritmo, tom e a cadência da voz, bem como a capacidade de expressar de maneira nova sentimentos muitas vezes familiares. Ademais, é complicado avaliar, e condenar, a

narração de maneira isolada, pois necessariamente ela se encontra em estreita relação com os demais elementos fílmicos, da música, passando pelas imagens, à montagem. Assim, uma análise da narração quase sempre envolve abordar também outros procedimentos estéticos, complexificando avaliações e interpretações de cunho geral.

Além disso, sob perspectivas políticas, mesmo um recurso estilístico largamente utilizado, como a narração ou a entrevista, pode assumir importância estratégica dependendo do contexto e dos objetivos de seu emprego. Durante as décadas de 1970 e 1980, cineastas e teóricas feministas debateram arduamente a respeito da política estética dos filmes por elas produzidos e analisados. Capitaneada pela teoria e prática de Laura Mulvey, tanto pela influência do seu célebre artigo *Visual Pleasure in the Narrative Cinema* (1975), quanto pela correalização de *Riddles of Sphinx* (1977, codirigido por Peter Wollen), uma tendência antirrealista e vanguardista assumiu a dianteira das discussões, mostrando-se enquanto possibilidade de um cinema feminista crítico, que afrontava sobretudo a estética realista fundada no cinema direto. Segundo Janet Walker e Diane Waldman (1999), essa tendência defendia a experimentação narrativa e a diluição das fronteiras entre fato e ficção. Entretanto, existiam críticas a essa tendência experimental que citavam casos em que o uso de procedimentos ditos transparentes assumia relevância, ao visibilizar minorias políticas e suas experiências concretas.

O documentário *In Plain English* (Julia Lesage, 1992) é citado enquanto exemplo contemporâneo à época. A obra, composta por um conjunto de depoimentos ao estilo “*talking heads*” de alunos não-brancos da Universidade de Oregon, utiliza-se do recurso padronizado da entrevista, mas direcionado a pessoas que sequer tinham acesso a esse tipo de representação. “Ler esse filme como se fosse um documentário televisivo convencional é ignorar a nuance significativa de quem está falando” (WALKER e WALDMAN, 1999, p. 12, tradução nossa⁵⁶). Além disso, técnicas mais convencionais revelavam-se como importantes recursos retóricos para estabelecer conexões mais efetivas com um público mais amplo, auxiliando para que experiências de pessoas em condição de opressão pudessem ser mais acessíveis e identificáveis por espectadores não-iniciados à linguagem de vanguarda.

Situação semelhante pode ser traçada quanto ao uso da narração pessoal em primeira pessoa em produções contemporâneas realizadas por indígenas. Curtas-metragens como *Ayani por Ayani*

⁵⁶ “To read this film as if it were a conventional network news documentary is to miss the significant nuance of who is doing the talking.”

(Ayani Hunikuin, 2010) e *Thuë pihî kuuwi* (Uma mulher pensando, Aida Harika Yanomami, 2023) fazem uso da narração em primeira pessoa para estabelecer perspectivas e relações pessoais com as temáticas abordadas: respectivamente, a rotina de trabalhos e as tradições culturais da avó da diretora; e a produção e uso da *yãkoana* pelo xamã yanomami. Atualizando os argumentos apresentados acima, poderia se concluir que o uso nesses filmes da narração pessoal apenas repete o convencionalismo de um procedimento que se tornou comum na prática documentária contemporânea. No entanto, ao se considerar o emprego da narração unicamente a partir dessa perspectiva, perde-se de vista os sentidos radicais que a presença de tais vozes manifestam no contexto da produção cinematográfica brasileira e mundial.

2.3 - Narração em *over* no cinema ficcional

Quais são as especificidades, mas também os aspectos em comum, da narração em primeira pessoa em relação à narração em geral? Primeiro, a questão terminológica. É comum nas discussões a respeito da narração, a distinção entre *voz off* e *voz over*. A confusão no emprego de ambas surge do fato de que em alguns países, como na França, “usa-se em geral a expressão *voz -off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos” (XAVIER, 2008 [1983], p. 459, nota de rodapé); enquanto que nos Estados Unidos, há uma distinção entre *off* e *over*:

(1) *voz-off*, usada especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista mas está presente no espaço da cena; (2) *voz-over*, usada para aquela situação onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e o espaço de onde emana a voz, como acontece, por exemplo, na narração de muitos documentários (*voz autoral* que fala do estúdio) ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação, onde a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponde ao da cena imediatamente vista. (XAVIER, 2008 [1983], p. 459 – nota de rodapé).

Em ambos os casos, trata-se de vozes desencarnadas, seja porque o personagem não está visível em cena, pois se encontra *fora-de-campo*, no caso da *voz-off*; seja porque a origem da voz pertence a um tempo-espaço distinto daquele da cena, na *voz-over*. Com a diferença de que a *voz-off* pode repentinamente tornar-se “*voz-in*”, através da revelação em cena de quem fala. As

definições de *voz-over* e *voz-off*, entretanto, deixam margem para algumas dúvidas. Poderia, por exemplo, uma mesma voz passar de uma categoria a outra inúmeras vezes durante o desenrolar do filme? Consideremos um exemplo hipotético.

Suponhamos que, inicialmente, ouvimos a *voz-over* de um narrador que, no entanto, cenas depois se revela a voz de um personagem em cena, mas oculto. Nessa mudança, a voz passaria de *over* para *off*. Momentos depois seu corpo é revelado e o vemos falar em cena: a voz deixa de ser *off* para se tornar *in*. Em seguida, essa voz *in* é deslocada da cena da qual emana e utilizada sobre imagens pertencentes a outro tempo-espço. Ou seja, sabemos que se trata da voz proveniente da cena progressa, mas que passa a desempenhar a função de narração *over*. Nessa situação, seria o caso de considerar que a voz *in* se transformou em *over*, ou tão somente que se trata de uma voz *in* deslocada de sua origem? Em suma, a discussão consiste em compreender se as classificações referentes à voz são de “natureza” ou de função.

Analisemos o exemplo do documentário *Stories We Tell* (Sarah Polley, 2012). No filme, o pai de Sarah vai até um estúdio de som, e lá, diante do microfone, passa a ler uma longa carta escrita para filha, cujo conteúdo explica parte da história familiar. Essa situação toda é filmada, e, portanto, vemos a origem da voz produzida em estúdio. No entanto, em diferentes momentos do filme, a leitura da carta é retomada apenas em sua dimensão sonora, acompanhando imagens pertencentes a outro tempo-espço. Ou seja, temos ciência da origem da voz, ainda que a função que ela desempenha nesses outros momentos do filme seja mais próxima de uma narração tradicional em *voz-over*. Nessa situação, seria o caso de definir essa voz de que forma? Uma voz em cena que se torna *over*? E que pode voltar a ser *in*, ou mesmo *off*? Ou seria o caso de considerar a natureza da voz e apenas caracterizá-la segundo as funções que desempenha momento a momento? Uma voz *in* que desempenha o papel de narração *over*, por exemplo.

O sentido dessa discussão não é somente a busca pela exatidão taxonômica. No caso do documentário em primeira pessoa, em particular, ela ajuda a matizar narrações cuja origem pode se encontrar, ou não, na diegese, estabelecendo uma variedade de relações entre corpo e voz. Há casos em que o diretor(a) está fisicamente presente na diegese, mas ainda assim sua narração ocupa outra dimensão espaço-temporal, como ocorre em muitos exemplos, inclusive no meu próprio filme, *Bem-vindos de Novo* (2022). Há casos em que a voz fala a partir do lugar da direção, mas cujo corpo se mantém invisível durante todo filme, como ocorre em *Santiago* (João Moreira Salles, 2007); onde, inclusive, é o irmão mais velho do diretor quem efetivamente vocaliza as narrações.

Ou ainda quando a fala em cena do diretor é reaproveitada, deslocada, desempenhando funções comuns à voz-over.

Cada uma dessas opções afeta a forma com que o espectador tende a se relacionar com a narração, em termos da expectativa criada com relação a diferentes aspectos da fala, como formalidade, espontaneidade, nível da linguagem, etc. Uma fala extraída de uma cena, por exemplo, carrega índices dessa situação e, quando utilizada como voz-over, traz consigo índices da sua origem, como imprecisões, cacoes verbais e/ou certa dose de improvisação. A consideração desses aspectos pelo espectador afeta o efeito de autenticidade atrelado à voz. Em última instância, definem o valor de verdade das narrações. Ou seja, o quanto o espectador se engaja e acredita naquilo que é dito.

*

No cinema de ficção, a narração em primeira pessoa é extremamente comum, sendo geralmente vocalizada por personagens pertencentes à diegese, sem necessariamente coincidir com as protagonistas dos filmes. Sarah Kozloff (1988) mobiliza parte dos conceitos utilizados na análise estrutural da narrativa, a partir da obra de Gérard Genette, para distinguir e organizar com maior precisão o estatuto do locutor com relação ao nível narrativo e à história contada. Dentro dessa discussão, devido ao duplo sentido que a palavra “narração” assume, como vocalização de falas, mas também como ato de construção narrativa, adotarei, nessa parte do texto, o termo locução e locutor para me referir ao primeiro dos sentidos. No restante do texto, no entanto, narrador e narração são sinônimos de locutor e locução, segundo se aplica no uso mais corriqueiro dessas palavras.

Nos termos de Genette, o locutor que participa ele próprio do universo narrado, tal como é o caso do locutor(a) do documentário em primeira pessoa, encontra-se num nível narrativo “extradieético” e numa relação “homodieética”⁵⁷ com a diegese. O locutor narra a partir de uma posição externa, “extra”, por meio da qual “enquadra” (*framing*) o relato. Situação distinta seria o locutor “intradieético”, que fala a partir de dentro da diegese, no que pode ser considerado uma narração secundária, na medida em que, se o locutor está dentro da diegese, significa que ele próprio é resultado de uma narração prévia, realizada por uma instância narrativa anterior. É o caso, por exemplo, do pai da diretora que assume a função de locutor em *Stories We Tell*. Antes de mais

⁵⁷ A tradução dos conceitos foi obtida da edição portuguesa do livro de Genette: *Discurso da Narrativa*, Lisboa: Vega Universidade, 1979.

nada, ele é parte da diegese construída pela narrativa do filme, para então narrar a partir dessa posição interna. Já sobre a condição “homodiegética”, significa dizer que o locutor(a) faz parte da diegese a qual se refere em sua locução. O diretor(a)-locutor(a) pertence ao universo narrado, ainda que as formas da sua manifestação possam variar significativamente: da presença física em cena, aos procedimentos estéticos-metodológicos que inscrevem a instância da direção no texto fílmico.

Kozloff ainda procura distinguir o trabalho de narração no cinema de ficção da instância narrativa estabelecida pelo locutor. Certamente, a intervenção do locutor cria uma perspectiva específica a partir da qual a história parece se orientar. Ele ou ela se coloca como narrador(a) da história. No entanto, como muitos exemplos atestam, a narração fílmica em si está longe de se restringir aos limites impostos pela condição existencial e epistemológica do locutor(a), isto é, suas limitações física e temporal. Ao contrário, a narrativa tende a extrapolar quase sempre os fatos que determinado locutor(a) poderia ter vivenciado ou tomado conhecimento. Trata-se da discussão a respeito do quê ou quem, afinal, narra no cinema. Essa instância composta de elementos como a câmera, o som, a iluminação, a edição etc.; que, em certa medida, confunde-se com a figura implícita da direção do filme, sem a ela poder ser equiparada.

A partir da terminologia utilizada por Christian Metz, Kozloff opta por empregar a expressão “*image-maker*”, traduzida em português como “mestre das imagens”⁵⁸, para se referir à instância narradora do filme. Nesse contexto, a narração proposta pelo locutor(a) não equivale à narração da *image-maker*. Esta, de fato, é anterior e mais ampla do que a primeira, como se ocupasse um nível narrativo prévio, heterodiegético e extradiegético, responsável em criar o discurso dentro do qual o locutor(a) constrói sua narração. E apesar do aspecto antropomorfizado da expressão, a instância narrativa *image-maker* é descorporificada, afastando-se da experiência comum que temos com relação aos contadores de histórias.

Entretanto, a experiência espectral padrão é induzida a equiparar a locução da voz-over à narração produzida pela *image-maker*. Para Kozloff, isso ocorre pois há um investimento dessa última instância narrativa nesse sentido, por meio do emprego de procedimentos que destacam e reiteram a presença física do locutor(a) enquanto ponto-de-vista da história. Há casos em que a

⁵⁸ Realizada por Jean-Claude Bernardet, a tradução encontra-se no livro *A significação no Cinema*, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 34. O original em francês é “*imagier*”. Opto pela versão em inglês pois é mais neutra do que a versão em português, inclusive no que se refere à flexão do gênero, cuja tradução literal seria “fazedor(a) de imagem”. Inclusive, flexiono a expressão no feminino devido ao sentido subentendido de “instância narrativa” em relação à *image-maker*.

intervenção pontual e isolada do locutor(a), particularmente no começo do filme, é suficiente para estabelecer sua perspectiva enquanto narrador para o restante da narrativa. Assim, com exceção de casos em que a discrepância entre a narração do locutor e aquela da *image-maker* é fortemente marcada, em geral, a sensação que se tem ao assistir um filme é que a locução em *voz-over* corresponde ao narrador da história no sentido mais amplo. Por isso mesmo, segundo Kozloff, a locução “tem sido usada em muitos filmes precisamente para ‘naturalizar’ a estranheza da *image-maker*, para conectar a narração fílmica às histórias de todos os dias, aquelas contadas durante o jantar” (KOZLOFF, 1988, p. 48, tradução nossa⁵⁹).

No caso da locução em *voz-over* nos documentários em primeira pessoa, uma mudança significativa ocorre. Se é o diretor(a) quem desempenha, direta ou indiretamente, o papel de locutor(a), a conexão entre esta figura com a *image-maker* torna-se muito mais estreita. A explicitação da presença do diretor(a) personifica a instância da *image-maker*. Ainda assim não é possível dizer que se trata da mesma coisa. Apesar dessa restrição, o diretor(a) assume de maneira muito mais forte a responsabilidade pela narração do filme, na medida em que, pela sua locução, se coloca simultaneamente no lugar da direção.

Uma consequência dessa confluência de instâncias narradoras é que os procedimentos narrativos geralmente atribuíveis a *image-maker* encontra um agente localizável na locução, mas também na diegese, na forma do diretor(a)-personagem. O locutor(a) se torna, em uma hierarquia intercambiável e fluída, o diretor(a), e conseqüentemente, a representação da instância narradora (*image-maker*). Em relação ao que ocorre no cinema de ficção comentado acima, aqui, a locução precisa de ainda menos presença para demarcar seu papel estruturante de narradora. Não raro, apenas uma única fala no começo do filme é suficiente para projetar toda obra a partir da perspectiva do locutor(a)-diretor(a), demarcando a abordagem em primeira pessoa característica das obras. É claro que outros elementos conjugados no decorrer da narrativa podem concorrer para reforçar esta mesma perspectiva.

*

Em geral, a narração no documentário, e aqui é possível incluir tanto o modelo convencional quanto sua versão subjetiva e pessoal, ressent-se dos inúmeros estigmas que a narração em *voz over* possui na tradição do cinema ficcional. Não obstante incontáveis exceções,

⁵⁹ “Voice-over narration has been used in so many films precisely in order to ‘naturalize’ the strangeness of the image-maker, to link filmic narration to everyday, dinner-time storytelling.”

no jargão dos críticos, a locução em *over* é encarada como “muleta” narrativa que visa colocar de pé histórias incapazes de se sustentarem por si mesmas. Espécie de último recurso a que os filmes lançariam mão para transmitir informações, contextualizar situações e/ou delinear intenções, que, nas mãos de diretores e diretoras hábeis, seriam resolvidas com opções mais sutis ou engenhosas, a narração tende a ser encarada pela crítica e no meio cinematográfico como sinal de um empreendimento narrativo mal sucedido.

Discutindo a respeito do preconceito que assombra a narração, Sarah Kozloff (1988) enumera uma série de razões que explicam sua má fama a partir do desenvolvimento histórico do cinema. O trabalho de Kozloff apresenta inúmeros casos que escapam à visão massificadora que limita a compreensão do uso variado e inventivo da narração em *over* no coração da indústria cinematográfica estadunidense em seu período clássico. Assim como a alcunha pejorativa da “voz de Deus” acaba achatando outras experiências de narração no documentário das décadas de 1930 e 40, a aplicação e avaliação da voz *over* no cinema de ficção acabam afetando, direta ou indiretamente, a forma com que esse recurso narrativo e estético é encarado no documentário; já que muitas das problemáticas se assemelham e muitas das discussões migram de um campo a outro.

Antes mesmo do cinema se tornar “falante”, no final da década de 1920, importantes cineastas e teóricos, de Eisenstein a Rudolf Arnheim, identificavam na imagem, e na sua montagem, o “específico cinematográfico”⁶⁰. Frente a essa especificidade, que consistia na principal contribuição do cinema ao universo das artes em geral, o inimigo a ser combatido era claro: a tradição teatral. Assim, o diálogo e a palavra (presente nos intertítulos) deveriam ser evitados, quando não expurgados dos filmes. Havia, segundo Kozloff, um conjunto de razões teóricas, ideológicas e políticas para que cineastas e teóricos do período defendessem a abolição do verbal em benefício da imagem. O cinema era concebido enquanto arte das massas, arte proletária universal e transnacional, em que a presença da fala e da palavra prejudicava a compreensão de pessoas estrangeiras e analfabetas; isto é, o idioma era excludente, e o texto, elitista. O teatro, por sua vez, era encarado enquanto arte do século XIX, burguesa, individualista, pré-moderna, psicologizante, causal e naturalista. Ou seja, aglutinava praticamente todos os aspectos avessos à sensibilidade moderna comum às vanguardas do “cinema puro” da década de 1920.

⁶⁰ Para uma análise histórica e teórica aprofundada a respeito da noção de “específico cinematográfico”, ver: *Sétima Arte: um Culto Moderno* (XAVIER, Ismail, 1978).

Kozloff prossegue abordando alguns dos “mitos” que, segundo a autora, injetam preconceitos com relação ao uso da narração em filmes de ficção: a oposição entre “mostrar” e “contar”; a redundância entre imagem e locução; o ranço contra o lastro literário da narração; a narração como último recurso para tentar “salvar” o filme. Importante ressaltar que os filmes analisados por Kozloff são todos norte-americanos, produzidos durante as décadas de 1940 e 1950, que corresponde ao período do cinema clássico estadunidense. Dentre os inúmeros argumentos mobilizados pela autora, um que se repete é a sua tentativa de explorar lacunas e pontos cegos em sustentações teóricas que legitimavam boa parte das rejeições à narração. Por exemplo, ao analisar a preferência do “mostrar” ao “contar”, Kozloff evidencia de que maneira a retórica transparente do “mostrar”, muito cara, aliás, aos paradigmas do cinema direto, pode ser tão controladora quanto as indicações oferecidas pela narração, que, em geral, é acusada de manipular as interpretações do público. As escolhas de enquadramento e montagem, por exemplo, são igualmente modos de guiar a atenção e induzir a interpretação do espectador. Com o agravante de que mascaram, sob a roupagem da transparência, seus mecanismos de indução. Assim, a ideia de que existiria a possibilidade de simplesmente “mostrar” a realidade de maneira intocada e neutra é, de fato, um recurso retórico, que resulta em um efeito de realidade.

Entretanto, alguns dos argumentos da autora me parecem mais frágeis. A partir da análise do ensaio de Roland Barthes, *A retórica da imagem*, publicado originalmente em 1964⁶¹, no qual o autor francês analisa a relação entre texto e imagem, e defende a capacidade da palavra em restringir e “fixar” sentidos específicos à polissemia da imagem, Kozloff argumenta que palavras são igualmente ambíguas. Adotando o mesmo exemplo da publicidade da “Amieux” utilizado por Barthes, a autora busca demonstrar as inúmeras conotações que a frase “arroz e atum com cogumelos” suscita quando apartada da imagem. Nessa condição, interpretações de diferentes ordens (o prato é quente ou frio? É barato e popular ou de alta cozinha?) podem ser aventadas. Sua conclusão é que tanto as legendas fixam as imagens quanto “a imagem que Barthes tem diante dele simultaneamente fixa os possíveis sentidos do texto verbal” (KOZLOFF, 1988, p. 15, tradução nossa⁶²). De fato, no caso das mensagens publicitárias, o texto sem a referência da imagem pode se tornar particularmente enigmático. A mútua influência entre texto e imagem é, nesse sentido,

⁶¹ Há uma versão do ensaio traduzida para o português, presente no livro *O óbvio e o Obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

⁶² “(...) the image that Barthes has before him simultaneously anchors the meaning possible in the verbal text alone.”

inegável. Contudo, isso não significa que não exista uma hierarquia entre ambos, e que dentro da escala de polissemias, em geral, a palavra tende a ser mais precisa e restritiva do que a imagem.

Michel Chion (2011) chega ao ponto de defender que o texto exerce uma função estruturante sobre a imagem. Um exemplo bastante corriqueiro é a capacidade da palavra em evidenciar algum elemento específico da imagem de maneira a guiar nosso olhar. Além disso, não custa lembrar, à título de exemplo, o conhecido experimento elaborado por Chris Marker em *Carta da Sibéria* (1957). Espécie de “efeito Kulechov” da articulação narração-imagem, a cena exhibe três seqüências idênticas de planos captados na cidade soviética de Yakutsk, que servem de base para três narrações distintas que, por sua vez, resultam em três interpretações igualmente diferentes: uma positiva, outra negativa e, por fim, uma mais “neutra”. Frente ao exemplo de Marker, no entanto, caberia imaginar os efeitos de um experimento inverso: será que uma mesma narração montada com três conjuntos diferentes de planos resultaria em sentidos distintos e opostos? E, mais importante, o quão evidente seriam essas diferenças quando comparadas ao experimento presente em *Cartas da Sibéria*?

Em outra parte do texto, Kozloff busca rebater a ideia de redundância que a narração pode gerar em relação às imagens. Para começar, ela cita os princípios da montagem assíncrona e em contraponto tão caros à teoria do cinema soviético da década de 1920. Essas noções defendiam que o som deveria estabelecer relações dialéticas com as imagens de forma de criar novas sínteses, ao invés de reiterar os sentidos já presentes na imagem. Essas teorias foram, e continuam sendo, extremamente influentes quando se pensa na articulação imagem-som, manifestando-se mais claramente em filmes experimentais, mas não restritas a eles. A autora procura se contrapor a essas ideias por meio de dois argumentos. Primeiro, declara que a imagem de um objeto e a sua descrição verbal correspondem a dois sistemas de signos distintos, e que, “estritamente falando, seria impossível um ‘duplo-contar’ (double-telling)” (KOZLOFF, 1988, p. 20, tradução nossa⁶³). A redundância ocorreria apenas entre elementos de mesma natureza, duas imagens ou dois sons. No entanto, ao contrário do que defende a autora, me parece que essa impossibilidade teórica não impede que a redundância ocorra no nível da experiência sensível e cognitiva. Dois ou mais sistemas semânticos são totalmente capazes de gerar sentidos bastante próximos, e a discussão, afinal, gira em torno desse tipo pragmático de redundância.

⁶³ “Strictly speaking, ‘double-telling’ is impossible”.

No segundo argumento, Kozloff mobiliza exemplos em que a “sobreposição” entre o que é dito e visto, ao invés de ser um problema, é encarada enquanto elemento positivo, capaz de acrescentar nuances ou uma graça particular às cenas. Ela cita o caso do narrador já adulto de *How Green Was My Valley* (John Ford, 1941) que descreve acontecimentos da sua infância e, ao fazê-lo, injeta temporalidade e nostalgia às imagens. Por outro lado, parece possível alegar que o acréscimo de sentido na forma de temporalidade e nostalgia é justamente o que impede com que essa narração seja inteiramente redundante. A criação de um novo sentido é precisamente o que evita com que a articulação entre fala e imagem resulte em uma simples repetição. Basta lembrar mais uma vez do exemplo de *Terra sem Pão* (Luis Buñuel, 1933). Nesse filme, o emprego ostensivo de um narrador aparentemente convencional que, ao descrever no nível dos detalhes as situações, acaba, por fim, soando ofensivo, cruel e irônico. Aqui, a suposta redundância revela-se enquanto ferramenta crítica que se volta contra o próprio sistema de representação geralmente aplicado a populações isoladas e pobres, fundado no exotismo e no paternalismo.

Quantitativamente, a presença da narração em voz *over* varia bastante de um documentário a outro. Seria possível, inclusive, dividir em três categorias a fim de caracterizar a narração a partir de sua presença. Primeiro, há o uso que podemos chamar de “estrutural”. Aqui, a narração é o principal eixo de organização da narrativa. Se fosse suprimida, a impressão é que restaria uma compilação de imagens aparentemente aleatória. *Carta da Sibéria* e *Sem Sol*, filmes de Chris Marker, se encaixariam nessa categoria, cujo caso limite talvez seja *Blue* (Derek Jarman, 1993), cuja única imagem consiste na projeção sólida da cor azul, sob inspiração dos quadros monocromáticos de Yves Klein. No Brasil, *Elena, Santiago, Tão Longe é Aqui* (Eliza Capai, 2013), ou ainda *Retratos Fantasmas* (Kleber Mendonça Filho, 2022) são casos emblemáticos.

O segundo uso, “pontual”, tem como característica justamente o emprego mais localizado da narração, particularmente recorrente na abertura dos filmes, onde se privilegia apresentar o contexto e a motivação da realização, como ocorre, por exemplo, em *O Futebol* (Sergio Oksman, 2015), *Elegia de um Crime* (Cristiano Burlan, 2019) e *Martírio* (Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita, 2017). Ou então em momentos específicos, como o mantra “Esse não é o meu pai” que se repete pontualmente enquanto arquivos familiares em super-8 são exibidos em *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2012).

O terceiro uso, espécie de meio termo entre os usos estrutural e pontual, poderíamos chamar de “complementar”. Corresponde a narrações dispersas em diferentes momentos da narrativa.

Ainda que o filme não dependa completamente da narração para seguir seu fluxo, já que outras situações cênicas são igualmente empregadas, caso fosse suprimida, a compreensão de sequências ou o desenvolvimento de camadas adicionais de sentido se perderiam. *Os Catadores e Eu, Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (Marcelo Gomes, 2019), *Construindo Pontes* (Heloísa Passos, 2017), *O Homem Urso* (Werner Herzog, 2005), dentre muitos outros estão nessa faixa intermediária, em que o emprego da narração se mostra em toda sua heterogeneidade.

O uso “estrutural” da narração implica que, independentemente da quantidade de ajustes posteriores, ela se configura como um dos elementos fundantes da narrativa, não apenas conceitualmente, mas em termos metodológicos nas diferentes etapas de produção. Pois se o filme está desde sempre previsto para possuir uma narração, demandas específicas são criadas. O que se planeja filmar, ou mesmo a forma com que o material bruto é encarado e afetado pelas possibilidades previstas pela narração. Sob essa perspectiva, filmagens especificamente voltadas para atender o conteúdo da narração são concebidas e executadas em vista da articulação com o texto. Um exemplo pode ser extraído de *Elena* (Petra Costa, 2012). Na parte final do filme, quando a narradora-diretora se volta para sua história, marcada pelo suicídio da irmã mais velha, relata-se uma experiência no jardim de infância que envolve uma atividade em grupo para a qual a protagonista leva um coelho de pelúcia. As imagens que acompanham o relato são filmagens em super-8 ao estilo “filme caseiro”, fragmentário e lacunar. Um olhar mais atento percebe claramente que tais imagens foram produzidas especificamente para acompanhar o relato desta memória. A estética superoitista tanto emula o registro de época, quanto sustenta a unidade formal das demais imagens super8 que permeiam outras partes do filme. No entanto, o fundamental é que as imagens não precisam dar conta da situação, elas sequer chegam a se constituir enquanto cena, já que a narração complementa parte significativa do seu sentido. Em vista do seu caráter lacunar, seria possível interpretá-las como expressão visual de uma lembrança da infância fragmentária e em vias de diluição?

O uso “complementar” da narração orienta-se, em geral, por outra lógica. Duas tendências principais podem ser apontadas. A primeira se refere a funções específicas que a narração assume na relação com os demais recursos cênicos e estilísticos. Casos em que a narração elabora camadas de sentido adicionais, especialmente voltadas à expressão da subjetividade e da emoção, como memórias, sentimentos e fabulações, a partir da perspectiva pessoal do diretor(a)-narrador(a).

A segunda diz respeito às inúmeras estratégias empregadas para auxiliar no desdobramento e na articulação narrativa. Importante ressaltar que, geralmente, essas duas tendências costumam se manifestar simultaneamente. A narração é empregada para contextualizar situações, caracterizar personagens e sintetizar informações de modo com que a narrativa possa seguir seu fluxo. Pode-se dizer que a narração vem ao socorro da narrativa e do discurso filmicos, atuando com maior ou menor eficácia e graça. De fato, a capacidade narrativa da narração pessoal é uma das principais razões que contribuem para seu emprego ostensivo. Seu poder de concatenar cenas e situações, permitindo “saltos”, atuando como uma espécie de “cola” narrativa, é um recurso reconhecidamente poderoso e efetivo, ainda que por vezes pouco sutil. Quando incapaz de convencer totalmente, atraindo atenção para o próprio efeito narrativo que engendra, resulta no “efeito-muleta” já comentado. A importância do trabalho narrativo da narração pessoal se sobressai quando se tem em vista os longos processos de realização, principalmente dos documentários autobiográficos. Não raro, filma-se durante anos em condições de produção irregulares e heterogêneas, em que a possibilidade de planejamento se torna inviável. Na ilha de montagem, momento no qual, como já é clichê afirmar, o roteiro do documentário surge de fato, é preciso “amarrar” materiais de diferentes naturezas, captados em condições bastante distintas, onde as lacunas acabam se convertendo em umas das principais características do material bruto. Sob essas circunstâncias, muitas vezes é preciso recorrer à narração como forma de amalgamar cenas em que as conexões temporais e espaciais são muito tênues ou mesmo inexistentes.

Esse foi basicamente o cenário que encontrei enquanto realizava o documentário *Bem-vindos de novo*. Produzido ao longo de cinco anos, e fazendo uso de inúmeros materiais de arquivo doméstico, um dos desafios básicos era simplesmente conseguir contar coerentemente, sem ser excessivamente didático, os muitos acontecimentos que compõem a história do filme. Para tanto, o uso da narração pessoal mostrou-se fundamental. Ainda que ciente das limitações desse recurso, e do quanto seu uso se faz presente na produção pessoal, aceitei o desafio de escrever e vocalizar eu mesmo as locuções. Se inicialmente ela estava restrita a momentos pontuais da narrativa, pouco a pouco, conforme as necessidades e os desejos se apresentavam, a narração adquiriu maior presença, vindo a desempenhar diferentes papéis, e gerando experiências emocionais imprevistas. Por outro lado, a tarefa, apesar de se apresentar como recurso estético “fácil”, demandou enormes esforços, constituindo-se no elemento mais desafiador da construção do filme.

A primeira dificuldade diz respeito ao aspecto que torna a narração altamente atraente, mas igualmente problemática: sua imensa flexibilidade. Tem-se a impressão de que é possível falar qualquer coisa, de múltiplas formas. Trata-se de uma situação análoga à crise da página em branco. Dentre os infindáveis arranjos possíveis, encontrar, ou melhor, encerrar a procura pela forma desejada, adequada, justa ou possível torna-se um primeiro desafio a se enfrentar. Pois a dinâmica entre a redação do texto (quando existe), a gravação da locução e a (re)montagem das falas, pode se desdobrar indefinidamente. Alcançar o melhor arranjo entre o que, quando e como falar, não raro se transforma em uma das etapas mais difíceis da construção do filme. Ross McElwee comenta, enquanto realizava *Sherman's March*, a respeito da angústia desse momento, marcado pelo trabalho escrupuloso de escrita e pela revisão incansável do texto (MCDONALD, 1988, p. 18).

2.4 - Aspectos materiais da voz: singularidades e sentidos

Para além de definir o que será dito, é fundamental levar em conta a forma com que será dito. Nessa equação é preciso considerar as características vocais específicas de cada pessoa, no caso, de cada diretor(a). Nem todo texto “cabe na boca” de locutores não-treinados, demandando o trabalho de encontrar a organização das frases, a estrutura das sentenças, a escolha das palavras que se adequem à determinado estilo de fala. Pois, se um dos princípios fundamentais do advento da narração pessoal é possibilitar a escuta de vozes alternativas ao modelo majoritário, as particularidades de vozes não-treinadas assumem papel estratégico para o advento de outras sonoridades, estilos de fala, sotaques e dialetos. Nesse sentido, tão importante quanto o conteúdo da narração, são os aspectos sensíveis e materiais da voz, como o timbre, a entonação, o ritmo, o sotaque, o volume e a articulação verbal. Essas características são responsáveis pela individualização da voz, que a tornam índice da singularidade de uma pessoa.

Uma abordagem estritamente linguística, poderia considerar a voz simplesmente como veículo, como meio para transmissão de significados. Seu papel seria materializar o discurso, obliterando a si própria no instante em que o sentido se instaura. Nas palavras do filósofo esloveno Mladen Dolar (2006, p. 15), seria como se a idealidade do sentido pudesse emergir tão somente a partir da materialidade dos meios, da voz, que, em si mesma, não contribuiria para a criação do significado. Nessa perspectiva idealista, a voz corresponderia ao elemento não-linguístico que permite com que a manifestação da rede linguística, representada pela fala, se realizasse. Essa

concepção teleológica da voz, cujo destino a se cumprir seria a entrega do significado, é questionada por Dolar. O autor salienta que a voz costumeiramente gera um “remanescente” (*remainder*), uma sobra de sentido que modula o significado por ela formulado. Dentre os elementos remanescentes citados por Dolar estão o sotaque, a entonação e o timbre da voz, elementos específicos a cada enunciação e que vão além da abordagem linguística.

O autor esloveno ressalta a ação intrusiva da voz no suposto desdobramento fluído de significantes da fala, os fonemas. Por isso, se carregado, o sotaque pode se tornar um verdadeiro obstáculo à compreensão, e sinaliza a origem de quem enuncia, a depender sempre da perspectiva do interlocutor. A noção de sotaque pressupõe uma norma, formal ou simbolicamente instituída, que se apresenta enquanto não-sotaque (apesar de sê-lo), diante da qual aquilo que será interpretado como sotaque se constitui. Com isso, invariavelmente, o sotaque pode carregar consigo vários outros sentidos. Ele injeta noções de territorialidade, seja regional ou internacional à linguagem. Consequentemente, pode evidenciar inequidades linguísticas e políticas em contextos nacionais, como também processos imigratórios com importantes significados geopolíticos. Como desvincular, por exemplo, o sotaque da narração de Jonas Mekas, particularmente em *Reminiscências de uma Viagem para Lituânia* (1972) e *Lost Lost Lost* (1976); filmes cujos sentidos partem da sua condição de exilado?

Por sua vez, a questão do sotaque abre a discussão a respeito do idioma da narração. O próprio sotaque de Mekas somente é percebido por espectadores familiarizados com o inglês. Para os demais, que dependem da legenda, ou da eventual dublagem do filme, esse sotaque pode simplesmente passar despercebido. Assim como sotaques regionais apenas são percebidos para os falantes da língua dentro da qual as variações ocorrem. Inúmeras sutilezas da fala acabam se perdendo na tradução escrita das legendas. Entonações, nível de linguagem, uso de gírias e expressões idiomáticas são algumas das particularidades difíceis de apreender em um idioma desconhecido. A língua materna é capaz ainda de reservar sentidos adicionais, pois a relação que cada população estabelece com seu próprio idioma guarda algo de intransferível e profundamente enraizado, que afeta a apreensão dos sentidos não apenas no nível intelectual, mas sobretudo emocional. Portanto, uma mesma informação, se pronunciada no idioma do ouvinte ou em outro idioma, mesmo conhecido, pode mobilizar sentidos distintos, principalmente quando relacionada a campos da subjetividade, como a memória e os sentimentos. E aqui a discussão da narração beira o debate sobre a tradução, sobre o qual não será possível se deter.

O que dizer então de casos mais radicais de articulações vocais dissidentes, como a narração presente em *I Didn't See You There* (Reid Davenport, 2022)? Reid, que possui paralisia cerebral, tece observações, ainda que breves, a respeito de diferentes temas durante o filme: sobre sua experiência como cadeirante no contexto urbano; sobre os *freak shows* circenses ao qual pessoas com deficiência têm sido historicamente vinculadas; comentários a respeito da experiência sensorial e estética com elementos do seu cotidiano. Essas narrações possuem uma articulação verbal característica difícil de ser compreendida por vezes. No entanto, apesar dessa dificuldade, não há nenhuma legenda. O espectador é forçado, inicialmente, a se concentrar no que é dito para conseguir entender as falas. A intenção, quem sabe, é que no decorrer do filme, o choque epistemológico inicial dê lugar a um senso de compartilhamento de experiências, no qual o público possa não apenas compreender o conteúdo das falas, mas experimentar a presença dessa voz, com seu modo particular, e talvez único, de articulação vocal. Kazuo Hara comenta algo semelhante a esse raciocínio quando optou por não legendar seu documentário *Goodbye CP (Sayonara CP, 1972)*. O cineasta japonês defende que é necessário que o público se acostume com a forma com que pessoas com paralisia cerebral falam; que possam se dedicar a compreendê-los, mesmo que demande, inicialmente, esforço e tempo. E que, ao não adicionar legendas, talvez leve o público a questionar qual o significado subjacente ao fato de que são incapazes, afinal, de compreender a fala de pessoas com paralisia cerebral (HARA, 2009, p. 74). A resposta subentendida a esse questionamento está na pouca visibilidade social que essas pessoas possuíam à época; mas que permanece ainda hoje. Novamente, cabe lembrar que parte desse efeito se perderia caso o filme fosse traduzido e legendado para um público de outra nacionalidade.

Vozes fora do padrão resultam num efeito colateral importante. Elas evidenciam ou chamam atenção para corporeidade do narrador(a). Mesmo que sejam vozes em *over*, descorporificadas, ao apresentarem um desvio à norma, essa “falha” tende a se voltar para a própria falibilidade e vulnerabilidade do corpo. O que não significa dizer que vozes que buscam se aproximar de algo reconhecido como “padrão” não suscitam a criação de corpos imaginários. Entretanto, o fator inesperado instaurado por vozes dissidentes cria um ruído para transmissão “direta” da mensagem. Impede que a materialidade da voz seja suprimida em benefício do puro discurso e chama atenção para a especificidade e relatividade do discurso interpretado como padrão em determinado tempo e lugar. Algo semelhante ocorria em relação à narração com vozes femininas, como já discutido. Aqui, casos como língua presa ou gagueira, ou qualquer outro traço

desviante da articulação vocal padrão ressalta o suporte material da qual depende a voz, isto é, o corpo. Casos limites são os ruídos emitidos pelo sistema vocal, como tosses, pigarros, soluços, que acentuam a origem física e fisiológica da voz.

A entonação é outro recurso capaz de alterar radicalmente o sentido de uma fala. O efeito irônico ou cômico, por exemplo, surge justamente da inversão de sentido causada pela modulação da entonação. Dolar comenta que a entonação pode ser “linguisticamente descrita e empiricamente verificável” (DOLAR, 2006, p. 21, tradução nossa⁶⁴). Por meio de uma citação do célebre linguista Roman Jakobson, o autor descreve um experimento no qual foi solicitado a um ator do teatro de Moscou que desempenhasse 50 variações da expressão “Bom dia”. Ao reproduzir a gravação para conterrâneos, a maioria das expressões foram corretamente interpretadas. O que o experimento comprova é que, apesar de mais sutil e complexa, existe uma codificação no que se refere aos diferentes tipos de entonação. Não por acaso, boa parte do trabalho de locutores profissionais consiste na modulação desses códigos para transmitir sentidos comuns a um público amplo. Sob outra perspectiva, o que dizer das entonações ambíguas, talvez não computadas na pesquisa? E ainda, existiria um limite de variações que cada expressão suporta, sendo, portanto, delimitar a polissemia de significados associados à determinada expressão linguística?

Em particular, a ironia foi constantemente citada como uma espécie de antídoto à autoridade confiável do narrador convencional. Kozloff (1988) sugere que a disparidade entre o que é dito pelo locutor e o conteúdo das imagens faz com que, por vezes, os locutores se tornem vítimas da própria narrativa do filme, dando origem a narradores não-confiáveis. Se o princípio da narração expositiva é a capacidade de gerar coerência e generalizações, Stella Bruzzi (2006) busca demonstrar de que o forma o uso irônico da narração nos documentários *Hôtel des Invalides* (Georges Franju, 1952) e *The Battle of San Pietro* (John Huston, 1945) cria ambiguidades e idiosincrasias capazes de suscitar uma dimensão subjetiva à fala, que possibilita formas mais ativas e livres do público interagir com os filmes. De fato, no caso das narrações pessoais, a ironia auxilia na construção idiosincrática do diretor(a)-personagem. Ela acentua traços da sua personalidade, na mesma proporção em que demanda a participação ativa do espectador. Pois a ironia demanda certa habilidade de interpretação do público, seja pelo conhecimento cultural específico que mobiliza, seja pela capacidade de interpretar as “piscadelas cognitivas” sobre as quais o recurso da ironia se sustenta.

⁶⁴ “(...) it can be linguistically described and empirically verified.”

No Brasil, não é comum o uso da ironia em narrações pessoais. Por isso talvez se destaque a narração de Kleber Mendonça Filho em *Retratos Fantasmas* (2023). Vocalizada num tom monocórdico, cuja entonação sofre alterações mínimas, independentemente dos temas abordados, sejam pessoais ou não. Cabe dizer que esse tom indiferente contribui para o efeito irônico, já que parte da ironia se baseia justamente no modo natural com que aspectos cômicos ou excepcionais são pronunciados. Dois exemplos. Ao comentar a respeito da reforma no apartamento da família, realizado pelo irmão recentemente formado em arquitetura, o narrador ressalta a forma em curva da marquise, dizendo se tratar de um detalhe à la Niemeyer, não tanto como homenagem, mas como ingenuidade do jovem arquiteto, à época, ansioso em esbanjar seus conhecimentos. No entanto, se o espectador desconhece o nome e a obra de Oscar Niemeyer, a piada simplesmente desaparece. Em outro momento do filme, outra ironia, mas dessa vez de natureza crítica. Ao citar as distribuidoras de filmes que um dia ocuparam um edifício do centro de Recife, o narrador inverte a nacionalidade das empresas, ressaltando o fato de que as representantes dos grandes estúdios norte-americanos sempre se “sentiram em casa” em território brasileiro; ao passo que eram as empresas brasileiras que eram encaradas como estranhas em sua própria terra. Tal inversão comenta a dominação histórica que o mercado cinematográfico brasileiro sofreu desde muito cedo pelas empresas norte-americanas. Entretanto, essa explicação não existe na narração. A plena compreensão dessa ironia demanda, portanto, um alto grau de conhecimento histórico específico para se efetivar.

O que talvez seja mais comum à narração em primeira pessoa ou, ao menos, o que se faz mais memorável a respeito dela, é o tom contido, por vezes emocionado, vocalizado em volume baixo, com a gravação realizada muito próxima do microfone. Esse tipo de narração pessoal utiliza-se desses atributos com intuito de obter efeitos de intimidade, emotividade e sinceridade, principalmente, em obras com teor autobiográfico. São narrações que soam como relatos emocionados a respeito de um tema difícil ou importante para o diretor ou a diretora. Ou então representam uma espécie de confissão, que exige tanto a discrição na altura e no tom da voz, quanto a cumplicidade de quem a ouve.

Essa narração se aproxima da definição, cunhada por Michel Chion, de “*I-voice*” (CHION, 1999). Segundo o autor, a *I-voice* adquire essa terminologia, não porque seja verbalmente pronunciada na primeira pessoa, mas por atuar enquanto eixo de identificação do ouvinte, “ressoando em nós, como se fosse nossa própria voz, como uma voz na primeira pessoa.” (CHION,

1999, p. 51). Para tanto, dois critérios técnicos precisam ser seguidos. No primeiro, a gravação deve ocorrer o mais próximo possível do microfone, criando a sensação de proximidade e gerando uma voz caracterizada pela presença e pela clareza. O segundo critério, consequência da gravação próxima do microfone, é a ausência de reverberação, isto é, de espacialidade, como se a voz estivesse contida em si mesma. Essas características permitem com que a voz possa “abraçar” o espectador, auxiliando nos processos de identificação e proximidade, tão importantes para algumas obras em primeira pessoa que buscam engajar afetivamente o público.

É curioso que, um tanto involuntariamente, minha tendência inicial na gravação da narração de *Bem-vindos de Novo* era performar uma voz carregada, lenta e sentida, com o intuito de transmitir gravidade e emotividade. Aparentemente, eu nutria a ideia de que, se a narração é pessoal e subjetiva, a forma de alcançar e transmitir tal subjetividade era por meio do tom de voz ameno, do ritmo lento, e da entonação carregada de emotividade. O montador do filme, que acompanhava o processo, e auxiliava na elaboração das narrações, questionava, um pouco jocosamente, por que eu não falava com meu tom e volume de voz normais. Havia essa predisposição inicial em transparecer a importância que os acontecimentos assumiam no âmbito pessoal por meio da modulação um tanto melancólica e indolente da voz. A expectativa era que o envolvimento emocional e afetivo, expresso pela voz, pudesse envolver e engajar o espectador, tal como a *I-voice* de Michel Chion. A expressão dos afetos do/a cineasta como elemento capaz de evocar e influenciar os afetos do público.

Entretanto, o que se percebe é que tal intenção pode ocasionar efeitos inversos. Em alguns documentários pessoais, o tom, o volume e a entonação de voz fortemente marcada pela emotividade podem repelir o espectador. Isso porque a proximidade e o afeto que o diretor(a)-narrador(a) nutre com as situações e as personagens não é diretamente transferível para o público. Pode muito bem acontecer o contrário. É plausível supor que a emoção exija algum tipo de mediação no ato do seu compartilhamento para que afete uma outra pessoa. A ausência desta mediação ou distância pode acarretar desde um simples constrangimento, à sensação de incômodo diante da manifestação “sem decoro” de sentimentos alheios. Claro que esse fenômeno sempre contará com inúmeras variáveis, desde as circunstâncias de visualização, ao temperamento particular dos diferentes espectadores.

Há um documentário brasileiro recente, intitulado *5 Casas* (Bruno Gularte Barreto, 2021), que serve de exemplo para essa ambiguidade que narrações moduladas em chave emotiva podem

assumir. A narração em primeira pessoa, vocalizada pelo diretor, caracteriza-se pelo volume baixíssimo, pelo tom melancólico, ritmo lento, e pela sensação de voz embargada, marcada por pausas e silêncios. Provavelmente é uma das narrações pessoais mais marcada e específica na filmografia brasileira⁶⁵. Se, por um lado, essa voz ajuda no adensamento da dimensão subjetiva da narração, com forte carga emocional, onde memória e trauma se combinam, por outro, pode causar a sensação de maneirismo formal que forçosamente condiciona o público para emoções predeterminadas. Este fato pode gerar resistência ou rejeição de certos espectadores, que se veem diante de um gesto supostamente manipulativo, ou simplesmente não compactuam com o estilo sussurrado e carregado da narração.

Por fim, a voz, e a forma de se falar, geralmente são entendidas como marcas da singularidade de uma pessoa. A individualidade da voz é parte fundamental da expressão original e subjetiva com que se reveste algumas das narrações pessoais. Dolar (2006) comenta que a voz representa uma espécie de impressão digital reconhecível e identificável, marcada por variações e flutuações que não contribuem para a análise linguística, mas que, ao mesmo tempo, é parte fundamental, como “efeito colateral”, da voz. A presença de elementos não linguísticos é a condição “normal” da voz. Pois, sem tais elementos, sem esses “ruídos linguísticos”, que fazem da voz, uma voz humana, pessoal, o que restaria é a voz das máquinas. Ou melhor, o que costumava ser as vozes das máquinas. Pois, os exemplos mobilizados por Dolar passam por uma radical transformação com o advento e desenvolvimento da Inteligência Artificial (IA).

Atualmente, a facilidade com que a voz humana pode ser emulada, em suas características outrora individuais, é espantosa. Apesar dos intensos debates a respeito da criação de *deepfakes*, a tendência é que se torne impossível discernir a voz que sai de um corpo daquela produzida digitalmente por um programa de computador controlado por IA⁶⁶. A perspectiva para um futuro próximo no qual talvez não faça mais sentido associar o “grão da voz”, para retomar a expressão de Barthes, à singularidade de uma pessoa é absolutamente plausível. Se antes havia um quê de irredutível que aliançava a voz ao corpo, e o grão, como matéria física e fisiológica, à voz, será que

⁶⁵ Em conversa informal com o montador do filme, Vicente Moreno, ele me contou que o método de captação e performance da narração também foi peculiar. O diretor enfiou-se debaixo de cobertas, gravador em mãos, e, sozinho, pôs-se a falar o texto. Essa condição “uterina”, introjetada, de certa forma é perceptível no resultado final.

⁶⁶ A empresa *ElevenLabs* (<https://elevenlabs.io/>), atualmente cotada em mais de um bilhão de dólares, um unicórnio no linguajar das *start-ups*, oferece geração de voz por IA, em diferentes idiomas, para usos diversos como dublagem, *audiobooks*, personagens de jogos, campanhas publicitárias. A versão paga possui ajustes de entonação, emoção, ritmo de leitura, dentre outros.

as vozes produzidas por algoritmos conseguirão emular esse “algo a mais” que nós mesmos temos dificuldade em definir, e que marca uma voz absolutamente singular? E quem dirá se não serão justamente essas vozes digitais capazes de nos trazer consolo, êxtase e alegria, por mais distópica que essa realidade (já atual) possa parecer?

O que inevitavelmente suscita mais uma dentre as infindáveis questões geradas pela Inteligência Artificial: estará parte significativa das narrações do futuro destinadas ao trabalho dos algoritmos, mesmo naquilo que há de mais singular na entonação e na articulação vocal de uma pessoa? Estarão ao cargo das máquinas as narrações pessoais do futuro?⁶⁷

2.5 - Articulação narração-imagem

Uma das questões centrais envolvendo a narração é sua relação com as imagens. Quanto a este tema, Sarah Kozloff (1988, p. 103) chama atenção para o caráter binário que a discussão em geral assume. A autora identifica dois polos opostos em que a narração pode atuar: por um lado, a voz que descreve fielmente o que vemos, em “sobreposição” (*overlapping*) às imagens, e, no lado oposto, em “contradição” com elas. Entretanto, a ideia de contradição significa que ainda existe uma relação, mesmo que antagônica, entre imagem e som. Por isso, o inverso da redundância total, ao meu ver, ao invés da contradição, talvez seja a completa desconexão e aleatoriedade. Apesar disso, Kozloff reconhece que, na maioria dos casos, a narração se encontra em uma posição intermediária, entre os dois extremos, que ela chamará de “complementar”. Como caso limite de sobreposição, é citada a leitura de um intertítulo. Temos, nesse caso, uma mesma informação nos campos sonoro e visual. Entretanto, mesmo assim, seria possível dizer que se trata de uma sobreposição absoluta? Afinal, haveria a chance que a redundância plena pudesse gerar justamente o efeito inverso da ironia, a depender da obviedade ou ingenuidade da informação. Ou, no caso de combinações aleatórias, uma narração composta por frases a respeito da mecânica dos automóveis em relação a imagens da natureza, por exemplo, não poderia ser interpretada de variadas maneiras? Diante dessas questões, há, portanto, um problema no método de interpretação que avalia os

⁶⁷ Apesar de soar retórica, essa pergunta definitivamente não o é. Em novembro de 2023, no contexto do fim da greve dos atores em Hollywood, a *United Voices Artists* (UVA) lançou a campanha “Real Voices” que pede a regulação do uso da IA para proteger o mercado de dubladores, sob o risco real de verem seus trabalhos substituídos pela IA generativa de voz. Ver em: <<https://folha.com/w5oj0vlc>>. Acessado em 25 jan. 2024.

diferentes graus da relação entre imagem e narração: ele parece ser em grande medida subjetivo. Porque há diferentes camadas interpretativas que dependem sobretudo da capacidade do espectador em traçar paralelos, estabelecer conexões e criar relações.

Geralmente, a sobreposição, a redundância entre fala e imagem é encarada por críticos e pesquisadores como sinal de didatismo. Nesse contexto, o didatismo se caracteriza pela imposição do sentido da imagem pela narração. Como se o espectador fosse incapaz de interpretar as imagens por si só, e a narração viesse com uma explicação ao seu socorro. Como já comentado, Michel Chion (2011) sustenta que nosso olhar é estruturado pelo que ouvimos. Se nos dizem, “olhe isto”, inevitavelmente, instintivamente, olharemos. No entanto, o didatismo não ocorre, necessariamente, quando a fala descreve ou aponta para algo específico da imagem. Há inúmeros exemplos, particularmente nos filmes com inflexão ensaística, nos quais a descrição da imagem serve muitas vezes para desvendar aspectos menos evidentes ou reveladores. Ou então para realizar articulações inusitadas, irônicas ou cômicas. Por exemplo, em certo momento da primeira parte de *Carta da Sibéria* (1959), na sequência sobre a represa de Irkutsk, o narrador nos diz o seguinte:

E agora a imagem que eu esperava, que todos esperavam. A cena que nenhum filme sobre um país em transformação poderia ignorar: o contraste entre o velho e o novo. À direita: o pesado caminhão, 40 toneladas. À esquerda: o telega (espécie de carroça), 108 quilos. O passado e o futuro, tradição e progresso. O Tigre e o Eufrates, Philomène e Chloé. Olhem bem porque não vou mostrar de novo.

Aqui, a redundância gerada pela sobreposição dos elementos da imagem e da narração joga com a expectativa do público. A própria explicação do sentido da imagem denuncia de forma cômica o clichê temático “novo vs. antigo”, ao mesmo tempo em que deixa entrever que não é este o assunto que interessa o narrador. A sobreposição, nesse caso, reitera o conteúdo da imagem, mas para criar uma perspectiva irônica por meio da qual o espectador passa a encará-la. A repetição antecipa o sentido da imagem como forma a menosprezá-la.

Se o didatismo se caracteriza por induzir interpretações, o que dizer de casos em que os comentários do narrador(a) propõem um modo particular de olhar as imagens, uma forma pessoal, que não se baseia no princípio da unicidade de sentido, mas de um ponto-de-vista que ressalta aspectos específicos? Esse tipo de procedimento é recorrente nos documentários em primeira pessoa, e não parecem recair num didatismo padrão. Em *Santiago* (2007), por exemplo, há

inúmeros momentos em que o narrador descreve muito de perto as imagens. Como quando, aproximadamente no meio do filme, chama atenção para detalhes no interior do quadro que denunciam as inúmeras artimanhas da equipe do filme para alcançar a “imagem perfeita”. Folhas que caem na piscina, pequenas vibrações na superfície d’água, um varal que balança suavemente, variadas disposições de móveis sobre um fundo de cortina escura. Nesses casos, a descrição minuciosa da imagem aponta algo para além dela. Para ações que antecedem o início do plano, ou gestos situados fora de quadro. Uma pessoa da equipe, no telhado, soltando folhas secas em intervalos calculados; uma mão que agita a água; alguém balançando suavemente o varal. Como o próprio narrador-diretor diz: toda imagem deve ser vista com uma dose de desconfiança. É a descrição minuciosa, aparentemente redundante, que introduz essa desconfiança para o olhar. Sem esse gesto autorreflexivo, ensaístico, a tendência é que as imagens simplesmente se sucedam sem grandes especulações.

A sensação de didatismo parece surgir, portanto, não tanto da simples sobreposição entre aquilo que é dito e mostrado, mas principalmente pela ausência de pertinência e expressividade da narração. Se o desinteresse e o aborrecimento que surgem diante das explicações avaliadas como didáticas resultam em grande medida da falta de ideias estimulantes, ou do repisar em assuntos por demais conhecidos, a narração, como vimos, não resulta necessariamente em tais efeitos. Claro que o uso intenso da voz *over* no documentário televisivo faz com que a mesma adquira o aspecto banal, didático e superficial com que pode ser encarada. Além disso, a narração carrega em si a dualidade entre “contar” e “mostrar” que caracteriza o debate a respeito da narrativa em geral, na qual “contar” é quase sempre considerada inferior, menos interessante e mais impositiva. No entanto, seguindo o raciocínio de Phillip Lopate (1992) a respeito da narração do filme-ensaio, o mesmo pode ser considerado para narração em geral: se a linguagem empregada for eloquente, bem concebida e interessante tanto quanto possível, é bem provável que não será didática (no mal sentido), como também certamente levará em conta as diferentes relações com a imagem.

No entanto, a ideia de redundância é efetivamente considerada durante a realização fílmica. Existe tanto o princípio de ancorar a palavra na imagem, sob o risco dela se tornar abstrata demais, quanto compreender a medida dessa relação, de forma a evitar com que as imagens atuem como simples ilustração do que o é dito. Por essa razão é que a maioria das narrações acabam ocupando uma posição intermediária, “complementar”, nas palavras de Kozloff.

A dosagem entre palavra e imagem era avaliada continuamente enquanto realizava as narrações de *Bem-vindos de Novo*. Havia dois cálculos a se considerar. Primeiro, já que as narrações foram elaboradas após as filmagens, era preciso considerar o conjunto das imagens já existentes para conceber as narrações. Ou seja, o universo das imagens limitava de certa maneira aquilo que parecia possível ou desejável falar. Apesar disso, uma gama imensa de possibilidades ainda permanecia à disposição. Entretanto, julgava que não era possível narrar memórias ou acontecimentos que não estabelecessem vínculos, ainda que sutis, com as imagens. Sentia que, se essa conexão se perdesse, as falas poderiam soar “soltas” ou arbitrárias. Depois, na ilha de montagem, no ajuste fino, sempre havia o cuidado para não sincronizar totalmente a fala à imagem. Principalmente nos momentos em que há comentários diretos sobre a imagem, antecipávamos ou atrasávamos levemente a narração. Era uma forma de manter firme o vínculo, sem, no entanto, criar a sensação de sobreposição completa.

Na relação entre imagem e narração é comum surgir a questão prática e teórica a respeito de como “acomodar” a narração no fluxo das imagens, ou como ajustar essas últimas para que as palavras possam ocupar seu lugar. A dificuldade consiste em alocar uma narração no interior do desenvolvimento de uma cena. Mais especificamente, como inserir a narração no desenrolar de uma cena, sem precisar interrompê-la. A origem dessa discussão é o risco de “competição” entre a cadência das imagens e o encadeamento da fala. Competição aqui se refere à manutenção ou transferência da atenção. O espectador deve se atentar às imagens, ou focar no que é dito? Ou, então, prestaria atenção ora em um, depois no outro, e por aí vai? Quanto mais longo e complexo o que é dito, maior o desafio.

Em vista dessas questões, não raro é possível encontrar a existência de “imagens neutras” para acompanhar as narrações. Imagens em que não acontecem muitas ações. Paisagens, por exemplo, são uma das escolhas mais recorrentes. Um exemplo ilustre de paisagens como anteparo das narrações é a trilogia de Patricio Guzmán, filmada no deserto de Atacama (*Nostalgia da Luz*, 2010), na patagônia chilena (*O Botão de Pérola*, 2015) e nos Andes (*A Cordilheira dos Sonhos*, 2019). Em cada uma dessas obras, a voz *over* de Guzmán preenche sequências completas, relatando memórias, experiências e interpretações pessoais, tecendo observações e comentários explicativos. Em particular, o início de *Nostalgia da Luz*, seus dez primeiros minutos aproximadamente, pode ser considerado paradigmático da forma com que narração interage com as imagens, com as paisagens do filme.

A narração de *Nostalgia da Luz* é vocalizada pelo próprio diretor, em espanhol, usando majoritariamente um tom de voz monocórdico, tranquilo, de ritmo relativamente lento, que soa por vezes como a leitura de um texto (é possível que Guzmán estivesse efetivamente com o texto a sua frente, lendo). A sequência que abre o filme não contém nenhuma narração. Nela, vemos um antigo telescópio ganhar vida. Os movimentos de suas engrenagens mecânicas emitindo ruídos característicos. Roldadas, cabos e rodas dentadas se movimentam autonomamente, até que o conjunto fique alinhado à portinhola superior do observatório, que se abre no final da sequência. Imagens de um meteoro ou da lua, em preto em branco, fazem a transição para sequência seguinte. Aqui, a narração começa a atuar. A primeira coisa que diz são comentários sobre o reencontro com o “velho telescópio alemão” que, depois de tantos anos, ainda permanece na cidade de Santiago do Chile. Segundo o narrador, o mesmo telescópio é responsável pela sua paixão pela astronomia. No campo da imagem, vemos o interior de uma casa tradicional, filmada em seus detalhes. Lá fora, um dia ensolarado, numa atmosfera bastante bucólica. O narrador diz que os objetos da casa remetem à sua infância. Aqui, ancora-se pela primeira vez a voz às imagens. Os espaços da casa, seus móveis e objetos são referências ao tempo da infância do diretor-narrador. Tempo de igual ingenuidade e paz no Chile, “isolado do mundo, ao pé da cordilheira dos Andes”. Atentem que a transposição do universo pessoal da própria infância para os comentários nostálgicos de um país tranquilo, provinciano e bucólico, não encontra um equivalente nas imagens. Continuamos a ver o espaço da casa e seus objetos.

Até que um “vento revolucionário” tomou de súbito o país. O diretor-narrador ressalta que “teve a sorte de viver essa aventura nobre” enquanto vemos um padrão abstrato de milhões de pontos brilhantes sobre um fundo preto, que remete metaforicamente tanto à poeira do deserto quanto à dispersão das galáxias cosmo adentro. É um padrão visual que se repete ao longo do filme, em momentos específicos, como uma espécie de *leitmotiv* visual. Na sequência seguinte, aterrissa-se sobre a mancha marrom presente na crosta terrestre: o deserto do Atacama. A câmera na mão, cuja instabilidade e corporeidade contrastam com o aspecto contemplativo das imagens pregressas, caminha pelo solo seco do deserto, enquanto que a narração descreve com ênfase algumas das características extremas do lugar: o cenário é o mais próximo daquilo que humanos, num futuro incerto, talvez encontrem em Marte; não há qualquer sinal de vida. No entanto, nos informa a narração, o deserto é um lugar de passagem desde 10 mil anos atrás. Homens e lhamas cruzavam o deserto do planalto até o mar e vice-versa. Vemos passagens em meio às pedras e projetamos

imaginariamente esse movimento. Finalmente, nos diz a narração, o ar rarefeito e seco é responsável em mumificar as pessoas ali deixadas, e conservar os objetos, tornando o deserto num gigantesco “livro aberto da memória”; bem como num excelente lugar de observação astronômica.

Essas narrações iniciais de *Nostalgia da Luz* são extensas e complexas. Formam um verdadeiro bloco inicial que começa a articular os elementos temáticos e narrativos desenvolvidos posteriormente. Para se ter uma ideia, a primeira entrevista surge apenas por volta do décimo quinto minuto do filme. A narração combina a memória pessoal do diretor-personagem, e seu interesse pela astronomia, com a história política chilena, e a exploração científica dos telescópios instalados no deserto do Atacama. No decorrer do filme, essa teia de relações se adensa ainda mais. O caráter contemplativo das imagens e as relações, em grande medida sutis e metafóricas, entre a banda visual e sonora, é responsável em criar certo clima de tranquilidade (até sabedoria?) para essa voz que, calmamente, desdobra pouco a pouco seus argumentos. Nessas cenas, apesar da beleza das paisagens e das demais imagens captadas, a atenção do público deve se voltar para aquilo que é dito. Como no uso “estrutural” da narração, são as palavras que atribuem não apenas sentido, mas emoções e afetos ao que estamos vendo. É claro que, na maior parte do tempo, as imagens ancoram o que está sendo dito, mas as relações tendem a ser indiretas, quando não metafóricas. Com exceção de alguns momentos pontuais, nos quais, inclusive, a narração utiliza de pronomes demonstrativos como “esse” ou “esta”, em referência a algum elemento presente na imagem, as paisagens atuam como anteparos mais ou menos neutros sobre os quais a voz *over* pode atuar na construção de seu raciocínio.

Chamarei tais planos neutros de “imagens-travesseiro”. A ideia inusitada de “travesseiro” pretende direcionar a atenção para o papel de “acomodar” a narração. Além disso, essas imagens são marcadas por certa neutralidade semântica, com intuito de não criar estímulos e interpretações que possam competir com o que está sendo dito na narração. A contemplação é sua principal característica. Sua função primordial é criar um sentimento de presente, de maneira a não estimular a expectativa do espectador em termos de desdobramentos narrativos. Em certo sentido, é o oposto da sensação de suspense. Por outro lado, apesar dessa neutralidade, é claro que tais imagens não podem ser aleatórias. Não bastaria inserir uma bela paisagem para acomodar a narração. Pois, ainda que os vínculos com o que é dito possam ser indiretos e sugestivos, as imagens precisam se relacionar com a narrativa e o universo fílmico. Elas devem permitir e potencializar a criação de *outras* imagens, projetadas pela imaginação a partir do relato da narração. As “imagens-travesseiro”

criam espaço para as imagens evocadas pela fala, como no exemplo dos homens e lhamas caminhando pelas trilhas de pedras do deserto do Atacama.

2.6 – Dispositivos de narração

A noção de voz *over* parece que traz embutida em si um princípio metodológico. Do termo, deduz-se que se trata de uma narração gravada em estúdio durante a etapa de pós-produção, e, portanto, num tempo-espaço distinto daquele no qual está fundada a diegese do filme. É justamente por causa desse deslocamento temporal e espacial que o termo *over* adquire seu sentido de exterioridade, de algo de fora que se coloca acima da diegese. Esse modelo mais ou menos padronizado de se conceber e realizar a narração implica em uma série de consequências metodológicas e formais. Primeiro, permite com que a narração exerça certo controle da narrativa. Claro que esse controle pode ser mais ou menos intenso, e melhor ou pior executado. Mas o fato é que, devido a sua localização temporal, posterior à realização das filmagens, grande parte do poder de ação da narração em estúdio consiste na possibilidade de potencializar, ou remediar, cenas e discursos durante o processo de montagem. Dada sua flexibilidade formal, nessas condições, a narração é capaz de se adequar às necessidades e aos desejos narrativos e discursivos surgidos durante as etapas de pós-produção. Dessa habilidade advém também a ideia de controle e a capacidade de encadear cenas e sequências, por vezes interpretadas como autoritarismo e muleta narrativa, respectivamente.

O deslocamento temporal da narração em relação aos acontecimentos da diegese é um fato a ser considerado na concepção da mesma. Tal fato pode ser assumido ou não. Nos casos declaradamente reflexivos, é comum que os comentários se coloquem a partir de um ponto futuro em relação às imagens que, não raro, acaba se constituindo como o verdadeiro “presente” da narrativa fílmica. O resultado deste deslocamento temporal é que as imagens do filme acabam se transformando em uma espécie de material de arquivo. *Santiago* e muitos dos filmes de Jonas Mekas assumem esse caráter. Em casos diversos, a narração, mesmo gravada à posteriori, busca criar a sensação de habitar o mesmo tempo das ações e dos acontecimentos das cenas. A estética diarística de narração talvez corresponda ao exemplo paradigmático desses exemplos. Entretanto, a decisão de presentificar a narração pode gerar efeitos adversos, principalmente quando busca criar expectativa no público ou o efeito de suspense narrativo. Isso porque, no caso das narrações

de diretores(as)-personagens, o espectador está ciente, em variados graus, do conhecimento prévio que o diretor(a) possui do material que tem em mãos no momento da narração, supondo-se que a narração foi composta na pós-produção. E, portanto, a manipulação desse material pela narração com o intuito de gerar suspense, por exemplo, isto é, a expectativa pelo desenlace desconhecido por parte do próprio narrador, pode gerar a sensação de trapaça e desonestidade.

A metodologia implicada na narração em estúdio durante a pós-produção exige do diretor(a)-narrador(a) habilidades específicas. Do talento literário na elaboração das falas, à performance vocal nas condições particulares da gravação em estúdio, há um conjunto de fatores que podem se adequar, ou não, aos diferentes temperamentos, capacidades e intenções dos cineastas. Nesse sentido, é de se imaginar que nem sempre essa forma de condução e realização da narração beneficie a todos/as, podendo limitar potencialidades singulares que não se adequem tão bem às características particulares da narração em estúdio.

No que se refere à concepção, à execução e aos resultados (im)previstos da narração, talvez seja interessante mobilizar a noção de *dispositivo* para auxiliar na discussão a respeito dos métodos de produção das narrações. A ideia de dispositivo esteve bastante presente no debate a respeito do documentário brasileiro durante a primeira década desse século, adquirindo significativa elasticidade teórica, crítica e prática, da qual, de certo modo, tiraremos proveito no uso que planejamos aqui.

No cinema, a noção de dispositivo é utilizada em diferentes contextos com significados igualmente distintos. Em 1970, no artigo *Cinema: os efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, o crítico francês Jean-Louis Baudry utiliza o termo dispositivo para se referir aos mecanismos e técnicas de captação e projeção cinematográficas, seus efeitos psíquicos e ideológicos. Com uso de conceitos advindos do estruturalismo e da psicanálise, o autor procura argumentar que o dispositivo do cinema, composto pela perspectiva monocular da câmera, que centraliza o olhar, e pela projeção cinematográfica, baseada na sala escura e na imobilidade física, instauram as condições de alienação do espectador, mantendo-o na ilusão da dominação idealista do olhar oferecido pela câmera (LINS, 2007; RODRIGUES, 2015; XAVIER, 2012).

No contexto dessas discussões, o artigo de Ismail Xavier, *As aventuras do dispositivo (1978-2004)*, adicionado como capítulo final à edição de 2005 do livro *O discurso cinematográfico* (originalmente lançado em 1977), desdobra a noção de dispositivo a partir da formulação proposta por Baudry em *L'effet-cinéma* (Paris, Albatros, 1978), apontando paralelismos, concordâncias e

discordâncias nas diferentes correntes críticas e teóricas francesas e norte-americanas, principalmente. Ao comentar a respeito do posicionamento de Christian Metz, o autor diferencia o que seria o Dispositivo, com letra maiúscula, do dispositivo, aparato técnico específico do cinema: “Dispositivo não é apenas aparato técnico, mas toda engrenagem que envolve o filme, público e a crítica; enfim, todo o processo de produção e circulação das imagens onde se atuam os códigos internalizados por todos os parceiros do jogo.” (XAVIER, 2012, p. 176).

No caso do documentário, a discussão a respeito do dispositivo assume seu ponto de inflexão a partir da provocação e convocação de Jean-Louis Comolli, em seu artigo *Sob o risco do real*. Nele, o autor defende a necessidade de se criar, de se inventar, as condições da experiência que tornem possíveis a existência dos filmes, contra toda roteirização imposta pela “sociedade das programações”. Nesse sentido o dispositivo documentário viria para, não apenas representar a realidade do mundo, mas inscrever nesse mesmo mundo a potência e a complexidade do cinema. O cinema como criador e intensificador de experiências. Mais especificamente, como disparador e arquiteto de situações filmáveis. É um fazer-mundo para que o cinema seja possível.

Enquanto princípio de criação, o dispositivo assemelha-se a um *jogo*. Há regras que assentam limites, mas que, ao mesmo tempo, fundam as próprias premissas sobre as quais o filme surgirá. Migliorin (2008, p. 48), fala de sedimentação e criatividade, inspirando-se em Deleuze, para defender que a heterogeneidade de possibilidades no interior de um dispositivo surge justamente a partir das restrições impostas pelas regras do jogo. Nesse contexto lúdico, algumas ideias se tornam centrais: controle, acaso e acontecimento. Pois na medida em que as regras estabelecem parâmetros de controle, é justamente a possibilidade do desvio do que se pressupõe nas regras, ou seja, o advento do acaso, que permite surgir momentos e situações disruptivas, o acontecimento.

Em termos mais concretos, a noção de dispositivo foi utilizada para analisar um conjunto de filmes e de cineastas, dentre os quais podemos citar *Rua de Mão Dupla* (2002) e *Acidente* (2005), ambos de Cao Guimarães, *33* (Kiko Goifman, 2002) e *Pacífic* (Marcelo Pedroso, 2009). Por vezes, o dispositivo adota um componente temporal estruturador. São os casos dos 33 dias de filmagem, em 33; as 24 horas habitando a casa de um estranho em *Rua de Mão Dupla*; as mesmas 24 horas no morro da Babilônia durante a virada do milênio, em *Babilônia 2000* (Eduardo Coutinho, 2001). Por fim, Consuelo Lins (2007) chama atenção para o dispositivo espacial de vários dos filmes de Eduardo Coutinho, filmados em uma única locação.

Adaptando os princípios do dispositivo, tal como tem sido aplicado na realização documentária, no que consistiria, então, encarar diferentes metodologias de produção de narrações por meio da noção de dispositivo? Segundo minha proposição, o *dispositivo de narração* pode ser compreendido como um *programa* composto por decisões conceituais e operacionais: atividades específicas para serem realizadas em um momento particular do processo de realização, seguindo certa ordem, e dotadas de determinada duração, cujos resultados são variavelmente controláveis; em outras palavras, guardam certa dose de imprevisibilidade.

Apesar dessa descrição um tanto abstrata, é preciso considerar que aquilo que se entende por dispositivo de narração já está presente nos filmes realizados ou para serem realizados. Seria um sinônimo de “processo de criação da narração”, ou expressão semelhante. É possível, por exemplo, considerar que o modelo da narração em estúdio durante a pós-produção corresponda ao “dispositivo padrão” da narração. Talvez seja, se não o método mais empregado, ao menos, o modelo inicial, a forma mais básica de se planejar a narração pessoal em um documentário, tendo em vista que a própria ideia de voz *over*, como já comentado, traz em si o sentido de exterioridade encontrado na narração em estúdio.

Consideremos a seguinte situação hipotética: nas etapas de desenvolvimento e realização de um documentário em primeira pessoa, não se planejam narrações: não se escreve nenhum texto, não se realizam gravações de voz com o propósito de se tornarem narrações, não se filmam situações ou imagens previamente concebidas para combinarem com futuras narrações. Contudo, na ilha de montagem, surge o desejo e/ou a necessidade delas. A partir de então, em paralelo à montagem há o esforço de se escrever textos, realizar gravações e testá-las na ilha de edição. Nesse processo, será preciso definir as formas de relação da fala com as imagens. A dinâmica de gravar e regravar pode se repetir inúmeras vezes, até o momento em que se alcança o corte final, e a diretora ou o diretor vai ao estúdio de gravação performar a narração em condições técnicas adequadas.

Essa proposta de dispositivo padrão pressupõe então que a narração será construída a partir de determinadas precondições ou limitações, análogas às regras do jogo do dispositivo documentário: as filmagens já estão finalizadas, apesar que de a possibilidade de novas gravações se mostre como alternativa dentro do dispositivo; há a chance de repetição, o que implica em flexibilidade formal e controle dos resultados; e há o trabalho solo do diretor(a)-narrador(a) a cargo da performance vocal, ainda que disponha de auxílios diversos. Portanto, mesmo que pareça pouco

criativo, e um tanto improvisado – já que surge como solução na ilha de montagem –, esse modelo de dispositivo de narração ainda mantém inúmeras potencialidades em aberto, da qualidade e natureza do texto, à proposta e performance vocal no momento da locução. Entretanto, apesar dessa infinidade de alternativas à disposição dos cineastas dentro do dispositivo padrão, existiriam outras possibilidades, dispositivos alternativos para produção de narrações? Alternativas que melhor se adequem às diferentes personalidades e temperamentos dos cineastas; e/ou a outras propostas que cumpram funções semelhantes à narração, sem aderir aos mesmos parâmetros metodológicos e estéticos comumente utilizados.

Os dispositivos de narração apresentados e analisados a seguir tão somente exemplificam alternativas ao modelo padrão sem esgotar suas possibilidades. Outros dispositivos podem ser identificados ou concebidos. A intenção ao elencar os dispositivos de narração como forma de encarar a concepção e a execução de narrações é tentar oferecer alternativas que renovem de certa maneira seu uso crescente no documentário em primeira pessoa. Oferecer referências teóricas e metodológicas que apresentem outras formas de encarar a narração e seus diferentes processos de criação frente à progressiva padronização da produção da qual somos testemunhas, e sobre a qual temos tratado no presente trabalho.

A narração em formato de carta pode ser considerada um dispositivo razoavelmente comum na produção em primeira pessoa. O *dispositivo-carta* pode ser encontrado em inúmeros filmes, como *Elena* (Petra Costa, 2012), *Tão Longe é Aqui* (Elisa Capai, 2014), *Para Sama* (Waad Al-Kateab e Edward Watts, 2019), *Casa* (Leticia Simões, 2019), ao recente *Marinheiro das Montanhas* (Karin Aïnouz, 2021); ou mesmo, de forma diversa, *News from Home* (Chantal Akerman, 1977). O fundamento desse dispositivo é a ideia do endereçamento da narração. Ao ser dirigida para outra pessoa, seja ela existente ou imaginária, a narração se altera substancialmente, pois assume os parâmetros da singularidade da relação entre as interlocutoras em questão. Na medida em que cada relação interpessoal se baseia no histórico progresso, na natureza da relação, se é familiar ou não, por exemplo, bem como nas idiossincrasias próprias que marcam o encontro entre dois indivíduos específicos, o nível de linguagem, formal ou informal, o grau de intimidade, e os assuntos abordados variam enormemente.

Além disso, a estrutura retórica do formato-carta cria um modo específico de posicionar o espectador diante da narração. Pois, ao contrário do que ocorre nas narrações tradicionais, nas quais o público é o interlocutor mais ou menos subentendido do que é dito, no dispositivo-carta, sua

posição é externa aquilo que é comunicado. Dessa forma, o espectador não está necessariamente implicado na conversa, encontrando-se em uma posição mais passiva e distanciada. Particularmente, quando se abordam assuntos sensíveis e emotivos para as personagens em jogo, a influência dessa posição distanciada cumpre um papel importante. Permite, por exemplo, que a emoção seja mediada pela relação entre as interlocutoras, ao invés de mobilizar diretamente o público para que comungue com igual intensidade. Com isso, evita-se possíveis constrangimentos frente a discursos abertamente confessionais.

Entretanto, há algumas diferenças importantes entre os exemplos citados. Nos casos em que a destinatária é, sobretudo, uma figura simbólica, seja porque já morreu (a irmã da diretora em *Elena*), ou porque se trata de uma projeção fabular (a provável filha de *Tão Longe é Aqui*), ou mesmo quando é incapaz de efetivamente se comunicar (a filha bebê em *Para Sama*), o dispositivo-carta atua, sobretudo, como uma espécie de efeito retórico. Ou seja, a narração se reveste da fala endereçada para cumprir funções semelhantes à narração tradicional: contextualizar e explicar situações, conectando diferentes cenas; expressar opiniões, pensamentos e reflexões da diretora-personagem. Enquanto processo de execução, assemelha-se igualmente à metodologia do dispositivo padrão, na medida em que é concebida durante a pós-produção, para ser gravada em estúdio.

Outra diferença é que tais narrações não são extraídas de cartas realmente escritas, enviadas e trocadas. A carta é um documento pessoal e privado, uma modalidade de escrita de si, que pode adquirir valor histórico, literário e hermenêutico, que coloca frente a frente, com suas máscaras e revelações, destinatário e remetente (KOHLRAUSCH, 2015). Quando incorporada aos filmes, torna-se pública, trazendo consigo as insígnias da sua condição documental privada, como as cartas trocadas entre a diretora e sua mãe em *Casa*, e as cartas da mãe de Chantal Akerman em *News from Home*. Esta é a principal diferença entre os tipos de narração epistolar que o dispositivo-carta apresenta. O princípio de revelação, mas igualmente de banalidade, que a leitura de cartas-documento propõe é muito diferente das narrações que aplicam a retórica de endereçamento da carta. Importante ressaltar que esta comparação não é valorativa, mas busca caracterizar a distinção entre utilizar cartas como base para narração e construir uma narração baseando-se no formato epistolar.

O dispositivo-carta de *Tão Longe é Aqui* possui uma peculiaridade: em determinado ponto do filme, explicita-se a natureza retórica da construção da narração. O filme baseia-se em uma

viagem solo, como jornalista, que a diretora-personagem realiza para alguns países da África: Cabo Verde, Marrocos, Mali e África do Sul. Lá, entra em contato com várias mulheres, com realidades muito distintas entre elas, mas, sobretudo, muito diferentes da realidade da própria diretora, que se vê confrontada com comunidades poligâmicas que praticam mutilação genital em meninas. A narração em *over* é endereçada à filha. Uma filha que, a princípio, não sabemos se é real ou não, se foi deixada no Brasil, ou se faleceu; mas que, pouco a pouco, com a progressão do filme, passamos a compreender que se trata de uma filha hipotética, que jamais chegou a nascer pois o relacionamento com o possível pai terminou. Mais importante: a filha assume a função simbólica por meio da qual a narradora projeta sua relação com a condição existencial das mulheres que encontra. Elocubrações do tipo “e se você tivesse nascido aqui?” se repetem algumas vezes como forma tateante e indireta da própria diretora se imaginar na realidade das outras mulheres. A entonação busca acompanhar o estado emocional da diretora-personagem, com predomínio de um ritmo calmo, ou cansado, vocalizado em volume baixo, num tom um tanto melancólico. Arriscaria dizer que é possível inferir a influência da narração de *Elena* sobre *Tão Longe é Aqui*. Em determinado momento, já encaminhando para parte final, a narradora relata o término do seu relacionamento, que antecedeu a viagem. A narração desliza sobre a imagem-travesseiro de um deserto de dunas, filmado em movimentos laterais panorâmicos, que culmina num plano muito próximo do olho da diretora. O trecho é o ponto de virada final do filme, que também encerra o dispositivo-carta da narração. Na transcrição a seguir, a pontuação é livremente deduzida do ritmo da fala, cadenciada e lenta:

Eu nasci no Brasil. Tenho quase 30. Quase 30. Um dia, doe a alma, doe o corpo, o tempo. Tudo. Pra um homem. Um homem. Um homem que não me via. Cada dia, ele chegava em casa com uma máscara nova. Uma história na boca que o olho desmentia. Eu, que amava tanto, que queria tanto ser dois, logo mais ser três dele, fui transformando cada engano em pedaço de barro. Engolindo os pedaços de barro. Um a um. Até que virei barro também. Num último respiro, escapei. Arrumei a mala, cruzei o mar, e vomitei o barro inteiro no meio do deserto. Tive que vir tão longe pra chegar aqui. Não quero mais escrever essa carta pra minha filha. Eu não tenho filha. Chega dessa babaquice. Chega.

A partir desse momento, a narração adota a forma de diário de viagem: “diário de viagem, dia 25. Onze horas de voo do Mali pra cá: África do Sul. Tô moída.” A mudança de registro afeta a temporalidade da narração. Mesmo que gravada posteriormente, agora é ela sincrônica ao

presente das imagens, e mobiliza as impressões e os sentimentos do momento da filmagem. É certo que podem ser recriações parcialmente baseadas em notas redigidas no calor da hora, mas seu objetivo visa transmitir a impressão de presente. Essa estratégia de narração pode, inclusive, ser considerada um outro dispositivo de narração, particularmente útil para filmes cujo ordenamento cronológico é relevante para o desenvolvimento narrativo, como são os casos de filmes de viagens ou *travelogues*.

Tal dispositivo prevê a realização de diários de viagem/filmagem que podem ser retrabalhados posteriormente na criação das narrações. Como alternativa ao texto, os diários podem assumir o formato de depoimentos ou falas gravadas, reaproveitados diretamente ou não durante a montagem. Esse tipo de dispositivo ocorre, por exemplo, em *Luck Jack: Three Attempts to Stop Smoking* (2003), de Peter Liechti. Espécie de “*road-movie* para pedestres”, como o próprio diretor se refere ao filme, a narrativa acompanha as três tentativas de parar de fumar empreendidas pelo diretor-personagem, sob a forma de caminhadas de oito dias entre Frankfurt e St. Gallen, cidade natal de Liechti, localizada na Suíça. A narração é vocalizada por um ator suíço, Hanspeter Müller, que, segundo o diretor, foi escolhido devido à pronúncia mais neutra do alemão, frente ao dialeto suíço-alemão de Liechti (GOLDBERG, 2014, p. 79); o que contradiz a tendência da produção pessoal em valorizar traços peculiares e idiossincráticos de diferentes vozes. Há comentários a respeito das imagens e dos encontros, reminiscências, contextualizações e descrições a respeito de estados físicos e mentais, cuja origem é o diário de viagem escrito durante a caminhada/filmagem, retrabalhado para dar origem à narração durante a pós-produção. São comentários muitas vezes críticos a respeito da paisagem de cartão postal dos alpes suíços, acompanhados de autoironias. Por outro lado, há também uma dimensão confessional, na qual o diretor-personagem revela seus medos e angústias pessoais.

O dispositivo do diário permite resgatar e transmitir informações, sentimentos e opiniões suscitadas e formuladas durante a experiência de filmagem, cuja impressão de presente se conecta ao fluxo das imagens captadas no mesmo contexto. Tal dispositivo cria a expectativa da utilização futura do diário de viagem/filmagem como elemento estruturante da narrativa; na forma de narração que mobiliza a montagem em torno de si, ao invés de se adequar às imagens, como acontece no caso de narrações criadas no processo de montagem. Há um reordenamento da hierarquia entre palavra e imagem, na qual o texto, quando o diário é escrito, surge como elemento

produzido durante a etapa de filmagens e, portanto, chega na montagem em pé de igualdade com as imagens e os sons captados.

Um último dispositivo de narração pode ser chamado de *dispositivo de conversa ou entrevista*⁶⁸. São casos em que, ao invés de escrever um texto para ser narrado, a produção da fala decorre de conversas que o diretor(a) tem com outra pessoa. Em geral, esse dispositivo procura lidar com a dificuldade em performar um texto previamente escrito, ou mesmo com o próprio desafio da redação desse texto. Ou então com o desejo de injetar na fala a dimensão de interlocução presente em diálogos, mesmo que não seja de maneira explícita, isto é, com a inclusão da figura do interlocutor(a) real.

Em *Strong Island* (Yance Ford, 2017), o diretor-personagem cria um dispositivo de diálogo que, de certa maneira, substitui as funções comumente desempenhadas pela narração pessoal, pois se configura de maneira diversa, no formato de uma entrevista com o diretor dentro de parâmetros de captação bastante específicos. Em uma espécie de “confessionário”, em que seu rosto é filmado em *close-up* sobre fundo preto, o diretor responde às perguntas realizadas por Robb Moss, cineasta e professor de Harvard, cuja voz, no entanto, está obliterada. Apesar do enquadramento estar restrito exclusivamente ao rosto do diretor, há uma dimensão corporal envolvida no dispositivo. Devido à estreita zona de foco da lente, Yance Ford precisava se manter praticamente imóvel durante as filmagens. A rigidez corporal contribuiu, segundo ele, para acentuar o tensionamento presente em sua performance, que, por sua vez, ajuda a criar a dramaticidade dos depoimentos. Ao todo, foram cinco entrevistas ao longo de três anos e meio, com durações que variavam de 5 a 6 horas.

Em entrevista concedida a Scott Macdonald (2017), Ford comenta que não sabia antecipadamente sobre o quê seria perguntado. Parte da sua performance passava, portanto, pela reação a questionamentos inesperados. Além disso, Robb não se restringia apenas a perguntas, mas instigava e provocava Yance, como quem busca testar os limites do dispositivo de entrevistas comum ao documentário. Por exemplo, em certo momento, ele pede que Ford o convença de determinada situação narrada. Irritado pela demanda inusitada, que se assemelha às exigências das

⁶⁸ Conversa e entrevista geralmente são interpretadas de maneiras distintas na prática documentária. A conversa é tida como uma situação menos formal e mais aberta ao diálogo, em que a presença em cena das pessoas envolvidas é recorrente. Já a entrevista tende a ser uma situação mais formal, em que a figura do entrevistado assume preponderância, e se oculta muitas vezes o entrevistador(a). Entretanto, toda sorte de combinação entre os dois formatos é possível.

cortes de tribunais ou às armadilhas das entrevistas de emprego, o diretor incorpora sua irritação para criar um relato contundente que deu origem ao trecho do filme em que comenta a respeito do medo que seus pais passaram a sofrer logo após o assassinato do filho.

O dispositivo de diálogo também é utilizado em *Papa Ivan* (María Inés Roqué, 2004). Mas, diferentemente do que ocorre em *Strong Island*, em que as falas de Yance Ford estão em *on*, ainda que utilizadas em alguns momentos como *voz over*, em *Papa Ivan*, não vemos em momento algum o dispositivo da conversa em si; isto é, as circunstâncias do diálogo que deu origem à narração. Ela surge como uma voz localizada nas figuras da diretora e filha, que se mostra em cena muito pontualmente, ainda que seja a interlocutora subentendida, em *off*, nas entrevistas do filme. A narração possui duas dimensões distintas. Numa primeira, busca fornecer informações biográficas a respeito da trajetória de vida do pai, Juan Julio Roqué (vulgo Ivan ou Lino), a partir da leitura de uma carta redigida pelo mesmo aos filhos, Ivan e a diretora María Inés. Nessa carta, lida pela diretora, Juan Julio Roqué, um dos dirigentes da Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) e do Montoneros, explica para os filhos as motivações que o levaram a optar pelo engajamento político-revolucionário de resistência à ditadura militar argentina. Ao mesmo tempo em que traça alguns dos momentos da sua biografia, o pai procura justificar sua escolha política cuja consequência foi distancia-lo dos filhos.

A outra dimensão se refere aos comentários, ou respostas dadas por María Roqué às perguntas realizadas por Hugo Rodríguez, coprodutor e fotógrafo do filme, cuja voz, no entanto, foi suprimida da edição da narração. Essas falas abordam, sobretudo, os sentimentos e as percepções pessoais da diretora, na condição de filha, que assumem um caráter confessional (PIEDRAS, 2014, p. 83). Há uma perceptível diferença entre esses dois registros no que se refere à entonação e ritmo da fala. A carta é lida em ritmo constante, entonação neutra e precisa, ao passo que os depoimentos confessionais possuem pausas, variações de entonação e ênfase, e até mesmo um tom embargado da voz, que demarcam a presença do dispositivo de conversa que originou essa parte da narração.

Em vista das experiências traumáticas que fundam muitos dos documentários em primeira pessoa, o dispositivo de conversa permite com que a formulação das experiências, memórias e sentimentos, expressos por meio de narrações, ocorra na troca com um interlocutor(a). O interesse e o estímulo externos facilitam a abordagem de temas difíceis que, no modelo tradicional de narração, fica a cargo da formulação por vezes solitária do diretor(a). Além disso, como não se

pode prever totalmente o desdobramento de um diálogo, ao se colocar em situação de conversa, o diretor(a) está igualmente em estado de descoberta. De certo modo, coloca-se em risco, ou pelo menos, fora de sua zona de conforto. Informações, lembranças, estados emocionais inesperados podem vir à tona. Não que a escrita de um texto não possa também suscitar descobertas, mas o interesse e os questionamentos de uma figura externa aumentam o grau de imprevisibilidade e surpresa. Por fim, é certo que cada conversa será, de certo modo, única. Dependerá da relação entre as duas pessoas envolvidas e dos acordos explícitos ou tácitos que orientam uma conversa bastante específica, desde sempre prevista para ser parte de um filme.

CAPÍTULO 3 – O corpo

3.1 - Presença do corpo

Uma cadeira vazia em frente a um canteiro de plantas, no que parece ser o quintal dos fundos de uma casa. Fora de quadro, a filha-diretora discute com o pai-personagem a respeito da proposta da cena, que o último se recusa a cumprir. A conversa é relativamente longa, com aproximadamente 6 minutos. É, por vezes, também confusa. Há momentos de tensionamento e outros de mútua compreensão. A luz do final da tarde cai rápido, escurecendo a imagem da cena. Ao final da conversa, o pai deixa o local. Em seguida, a diretora-filha entra em quadro, pela primeira, e única vez no filme. Já estamos nos 10 minutos finais. Com o gravador de áudio em punho, folhas de papel na outra mão, ela senta na cadeira, frontalmente voltada para câmera, e lê o mandado de prisão expedido para Carlos Henrique Escobar, seu pai, datado de 1973, por práticas subversivas contra o regime militar brasileiro.

Antes desta cena, a diretora-personagem de *Os Dias com Ele* (2012) está tão presente nas cenas quanto seu pai-personagem. No entanto, essa presença mantém-se fora-de-quadro, atrás da câmera. De lá, ela assume uma postura ativa, sua voz é audível fora de campo, conversando com o pai, mas permanece, ao contrário dele, invisível. Ou melhor, há uma cena, no começo do filme, em que ela aparece parcialmente, enquanto coloca e ajusta o microfone de lapela no pai. Há, portanto, duas presenças da diretora-personagem. Na primeira, uma presença mediada e simbolizada pelo olhar da câmera, mas também pela sua operação, da qual se origina a imagem mental da diretora-personagem atrás da câmera, em que ela, a câmera, corresponde à interface mediadora da sua relação com o pai. A segunda presença é justamente a imagem do corpo que irrompe e intervém na cena logo após a recusa do pai em cumprir a proposta de direção da filha. Dito isso, o que ocorre – se é que algo ocorre – na passagem de uma presença à outra? Quais as consequências da entrada do corpo, o corpo da diretora, na imagem?

Estar presente na imagem pode ser desconfortável para muitos cineastas. Michael Chanan (2012), por exemplo, encara sua presença na imagem, em *The American Who Electrified Russia*, como uma necessidade indesejada; muito distinta da posição fora-de-quadro com a qual havia se habituado como diretor de documentários. Passar de observador (*seer*), para observado (*seen*) – para usar os termos de Catherine Russell (1999) – pode gerar bastante apreensão. Seja pela

insegurança a respeito da própria imagem e desempenho cênico, ou pela simples inversão dos papéis que modulam o exercício do controle durante as filmagens. Entretanto, quando se lida com filmes na primeira pessoa, o desejo ou a possibilidade de interagir com as demais personagens dentro da imagem se torna uma questão permanente. Frente a essa condição, que se mostra tanto como oportunidade quanto desafio, surge uma série de questões.

Se a presença em cena do cineasta é uma das formas de constituição e expressão do diretor(a)-personagem, por quais meios os cineastas podem conceber suas autoinscrições corporais nos filmes? E, diante das diferentes possibilidades, como trabalhar com a noção de performatividade? Quais efeitos de suas presenças corporais na imagem? Será que tais presenças são percebidas e interpretadas pelo espectador da mesma forma que as demais personagens? E, se não forem, quais consequências geram para a recepção ou o discurso dos filmes?

Vimos, no capítulo anterior, formas com que a narração pessoal atua na composição e manifestação do diretor(a)-personagem. Nesse capítulo, traçaremos um percurso semelhante, abordando as questões levantadas acima, para melhor compreender algumas das alternativas disponíveis aos cineastas para conceber suas presenças físicas em cena, ao mesmo tempo em que se avaliam os impactos dessas escolhas.

A presença dos corpos dos/as cineastas em cena é fato corriqueiro na produção em primeira pessoa. De tão numerosos, é desnecessário elencar exemplos, pois a maioria dos filmes em primeira pessoa tem, em alguma medida e com diferentes abordagens, a presença em cena do diretor(a)-personagem. Apesar dessa predominância, tanto a decisão de se colocar em cena, quanto o modo com que essa presença é interpretada pelo público não são elementos triviais. No conjunto da produção é possível distinguir casos em que os corpos dos diretores(as)-personagens são fundamentais para o sentido geral das obras. Representam a matéria-prima a partir da qual as temáticas se desenvolvem, em filmes que, em geral, lidam com corpos ou condições corporais dissentes. Pois os corpos invariavelmente mobilizam questões de gênero, raça, idade, classe social, etc. Assim, temos o corpo feminino jovem, grávido e nu de Agnès Varda em *Ópera-Mouffe* (1958), ou da mesma diretora já idosa em *Os Catadores e Eu* (2000); os corpos enfermos, que buscam resistir, mas acabam vitimados pela AIDS, em *Silverlake Life: The View From Here* (Tom Joslim, Peter Friedman, 1993); o corpo negro e gay em *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989); o corpo com deficiência motora em *Meu Nome é Daniel* (Daniel Gonçalves, 2019); o corpo grávido que enfrenta um processo de abortamento em *Incompatível com a Vida* (Elisa Capai, 2023).

Cybelle Macfadden, professora de literatura na *University of North Carolina*, Greensboro, em *Gendered Frames, Embodied Cameras* (2014), elenca um conjunto de cineastas francesas (ou que atuaram na França⁶⁹) – Agnès Varda, Chantal Akerman, Dominique Cabrera, Sophie Calle e Maïwenn – que, por meio de obras na primeira pessoa, autobiográficas, inscrevem em seus filmes, e/ou performances, a corporalidade de suas presenças enquanto mulheres e diretoras-autoras. Macfadden argumenta que, por meio da autoinscrição de seus corpos, essas cineastas estabelecem contrarrepresentações às imagens tradicionalmente dominantes de mulheres jovens e sexualizadas, voltadas para o consumo do olhar masculino heterossexual. Além disso, ao se representarem reflexivamente como realizadoras, abordando de maneira inovadora seus processos criativos no interior das obras, essas cineastas se colocam, corporalmente, no campo da realização cinematográfica, enquanto mulheres cineastas, num espaço até então predominantemente ocupado por homens, simbólica e concretamente. Portanto, o que a análise da autora demonstra, é que a autoinscrição dessas diretoras-personagens leva em conta a especificidade de gênero e de idade, e os lugares sociais e culturais que seus corpos ocupam em seus filmes e no meio cinematográfico, e os significados políticos a eles vinculados.

No entanto, apesar desses e de outros exemplos em que os corpos das diretoras-personagens são centrais para os temas abordados, as questões que pretendo analisar partem de escopos mais amplos, que, de toda forma, incluem aqueles mesmos filmes. São problemáticas que dizem respeito à variedade de situações em que diretores(as) optam por não apenas estar presente na cena, mas visíveis na imagem.

Enquanto realizava *Bem-vindos de Novo*, fui confrontado com essa possibilidade e com esse desejo. Se, por um lado, acreditava que parte significativa da minha presença no filme seria representada pelo olhar da câmera, como substituta do meu próprio olhar, na condição de diretor, mas também de filho e neto; por outro, em algumas situações como que pediam interações diretas com as demais personagens, membros da minha família, em quadro, sem a mediação do dispositivo cinematográfico. Apesar dos receios, intuía ser necessário atravessar a linha que divide equipe técnica das personagens que estão na frente da câmera. Esse gesto tem repercussões claras para o desenvolvimento das interações em cena. Primeiro, ao se colocar, ao nível da imagem, em pé de igualdade com as demais personagens, cria-se o sentimento de um companheirismo muito próprio.

⁶⁹ Agnès Varda (1928-2019) e Chantal Akerman (1950-2015) são belgas, mas produziram parte significativa de suas obras na França. Varda muito mais do que Akerman. Essa é a razão que justifica a seleção por Macfadden.

Se ser filmado significa se expor, compartilha-se, pois, essa exposição. Diante disso, pensei formas de executar a autoinscrição do meu corpo em cena, em relação com as demais personagens, avaliando os impactos narrativos e discursivos, cênicos e estéticos dessa decisão; além de lidar com as dificuldades e os receios conscientes e inconscientes. Em suma, assumi o desafio de conceber a *mise-en-scène* do diretor-personagem.

3.2 - *Mise-en-scène* (no documentário)

A noção de *mise-en-scène*, desde suas origens teatrais, assumiu diferentes conotações e sentidos a depender do contexto e do uso que as engendra. Difundiu-se historicamente influenciada pelas transformações dos processos de produção cinematográfica e da divisão do trabalho na criação dos filmes, como também pelos discursos que buscavam legitimar o cinema como atividade artística, com funções e responsabilidades técnicas e artísticas para o/a cineasta (OLIVEIRA JR., 2013). A noção não se restringe aos procedimentos de ordem técnica, ainda que incorpore elementos da prática cinematográfica no que se refere à duração da cena e à variação dos pontos de vista. Em abordagens mais abrangentes e, por vezes, abstratas, a noção de *mise-en-scène* foi empregada na tentativa de definir e expressar o pensamento e o ponto-de-vista por detrás das obras.

Nos anos 1950, na França, para a geração dos “jovens turcos” da revista *Cahiers du Cinéma* – Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol, François Truffaut e Jean-Luc Godard – a noção era a principal ferramenta teórica dos jovens críticos na formulação da “política dos autores”. A *mise-en-scène* seria o modo pelo qual certos diretores-autores conseguiriam imprimir não apenas seus estilos, mas também suas visões de mundo – formalizadas nos procedimentos estilísticos – nas produções realizadas no coração da indústria cinematográfica norte-americana. “O postulado estético central da política dos autores consistia numa tentativa de juntar a noção de escritura ou de estilo com a de profundidade temática. (...) a significação e a riqueza temática dos filmes dos autores que (os críticos) admiravam eram inseparáveis do estilo de *mise en scène* (OLIVEIRA JR., 2013, p. 8).

Sob outra perspectiva, nesse mesmo contexto, Michel Mourlet igualmente elegeu a *mise-en-scène* como principal elemento da sua defesa do classicismo cinematográfico. Para o crítico francês, segundo o professor da UFJF e pesquisador Luiz Carlos Oliveira Jr., *mise-en-scène* seria a arte que privilegia os atores, seus deslocamentos e performances nas relações que travam com os

demais corpos em cena e com o espaço. Caberá ao cineasta tornar visíveis as modulações do drama, incorporadas pelos atores, sem intervir com figuras de estilo “supérfluas”. Outrossim, devem se inspirar em uma estética que se quer transparente, baseada nos códigos do cinema clássico, sem floreios formais ou efeitos de montagem; fundando-se, pois, sobre heranças classicistas. Sua missão é dar vazão à manifestação do mundo, sem a mão pesada da direção. Em suma, “a *mise-en-scène* não é nem um realismo passivo nem uma folia da ação interventora do homem sobre o mundo; é um acesso à presença das coisas, ao ‘sentimento do ser’.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 61).

Por sua vez, o crítico e professor francês Jacques Aumont (2006) elenca exemplos históricos de propostas que encaravam a *mise-en-scène* como metodologia de encenação, isto é, como técnica passível de ser analisada e descrita em termos práticos para replicação por outros cineastas. Trata-se da construção histórica do conceito de *mise-en-scène* não apenas enquanto discurso crítico na avaliação dos aspectos autorais das obras, mas como procedimento técnico-estético a serviço do trabalho no set de filmagens.

Segundo Aumont, Urban Gad (1879-1947), cineasta dinamarquês que trabalhou muitos anos na Alemanha, após a Primeira Guerra Mundial, propunha que o fundamental da encenação (como foi traduzida a expressão *mise-en-scène* na edição portuguesa do livro de Aumont) é o enquadramento. E este, deve priorizar a presença dos atores, particularmente seus rostos, permitindo tanto a “legibilidade” quanto a “harmonia” dos corpos e dos demais elementos cênicos no interior do enquadramento (AUMONT, 2006, p. 134). Isto é, o ordenamento hierárquico da imagem que privilegie seus elementos principais para o desenvolvimento narrativo, geralmente centrado nos atores e nas atrizes. Já Edward Dmytryk (1908-1999), diretor canadense que trabalhou em Hollywood entre os anos de 1935 a 1979, propõe em seu livro *On Screen Directing*, lançado em 1984, que encenar “consiste em encontrar as melhores disposições (*setup*) possíveis para contar a história de forma clara, eficiente e atrativa. Trata-se, desde logo, da arte de organizar a relação entre os actores e os lugares.” (AUMONT, 2006, p. 137-8).

Tais análises da *mise-en-scène* não buscam apenas definir a noção, mas apregoam, sobretudo, quais são as melhores opções ou quais deveriam ser os objetivos a serem alcançados através dela. Com tais objetivos em vista, há dois princípios centrais. Primeiro, a expressividade, num sentido de comunicabilidade: “cada ponto de vista, cada ângulo, cada distância, tudo deve ser perfeitamente controlado quanto ao que diz e sugere.” (AUMONT, 2006, p. 139). O diretor deve optar pela melhor posição de câmera e posicionamento dos atores e atrizes para transmitir

determinado sentido. O que nos leva ao segundo princípio: a ideia que o realizador tem do filme, para a qual todos os elementos da realização fílmica devem convergir. Conclui-se, a partir das propostas desses cineastas, que a *mise-en-scène* é a ferramenta pela qual o diretor consegue imprimir coerência e clareza aos filmes.

Finalmente, em uma abordagem mais pragmática, David Bordwell propõe uma definição mais técnica e restritiva da *mise-en-scène*, que compreende “cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro.” (BORDWELL, 2008, p. 36). Essa definição se presta a analisar, particularmente, planos-sequência filmados em profundidade de campo, nos quais “a encenação pode guiar nossa atenção dentro de um campo visual complexo, brincar de esconde-esconde com nossas expectativas, congregar atributos como delicadeza e vitalidade e agenciar uma modalidade de narrativa mais inovadora.” (BORDWELL, 2008, p. 40). Por meio da *mise-en-scène*, Bordwell está preocupado em retomar e destacar tradições de encenações nas quais o jogo cênico dentro de um enquadramento fixo, com profundidade de campo, modula tanto o desenvolvimento dramático quanto a montagem interna das ações, por meio das interações e deslocamentos dos atores. Comparado às propostas anteriores, que privilegiam a clareza de sentido, aqui, busca-se sobretudo a sutileza. É a arte do teatro, enquanto jogo cênico dos atores e atrizes, combinada com a inteligência do ponto de vista da câmera.

Todas essas análises e propostas a respeito da *mise-en-scène* dizem respeito ao cinema de ficção, no qual a possibilidade de controle da cena é virtualmente absoluta. O que acarreta no planejamento prévio e *in loco*, no set de filmagens, dos atores, iluminação, figurino etc, que arranjados segundo o desejo do/a cineasta podem convergir tanto para a ideia/conceito da obra, como queriam os autores apresentados por Aumont; quanto obter os jogos cênicos em plano-sequência com os quais Bordwell trabalha. O fato de que no cinema documentário tal controle se mostra limitado, em variados graus a depender da natureza e da proposta dos filmes, faz com que a noção de *mise-en-scène*, tal como entendida e utilizada no cinema de ficção tenha que sofrer adaptações quando empregada no campo do cinema documentário. Além das restrições da possibilidade de controle, há também a permanente relação entre as instâncias da direção e das personagens, que não está ausente na ficção, mas que se apresenta enquanto parâmetro fundamental da prática documentária.

Fernão Ramos (2012) propõe uma definição de *mise-en-scène* no documentário. Em um artigo que analisa *Santiago* (João Moreira Salles) e *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho), o autor

apresenta sua teoria sobre a *mise-en-scène* documentária. Sua concepção parte de uma triangulação entre a personagem, a câmera e o espectador. No trabalho de articulação dessas três instâncias, Ramos emprega um vocabulário influenciado pela fenomenologia existencialista (Merleau-Ponty), mas cujos termos são de autoria dele próprio. São expressões aglutinadoras que buscam evidenciar os aspectos materiais presentes no processo de filmagem e recepção dos filmes. Dentre as expressões que nos interessam diretamente estão a “imagem-câmera”, que se refere à imagem produzida pela câmera, encarada em seus aspectos técnicos e estéticos enquanto produto de um objeto, a câmera, que pertence ao mundo e nele interfere; e “sujeito-da-câmera”, que corresponde à junção da câmera com o corpo do operador(a)/diretor(a) a ela atrelado ou identificado. “O sujeito-da-câmera é a máquina, mas também tem corpo, e é com esse corpo (ou esses corpos) que a ação, transformada em encenação, vai interagir.” (RAMOS, 2012, p. 22).

Desse modo, para Ramos, *mise-en-scène* documentária corresponde à “ação” e à “expressão” de um corpo frente ao sujeito-da-câmera. A “expressão” são os traços fisionômicos, os olhares, a voz e a gestualidade dos corpos dos personagens, enquanto que a “ação” é a movimentação em cena. “É na ação do corpo em cena, do corpo-sujeito da tomada (para e pela câmera, lançando-se, enquanto imagem futura, ao espectador e sendo por ele determinado), que iremos atingir o coração da *mise-en-scène*.” (RAMOS, 2012, p. 21). Isto é, corpos afetados e/ou tensionados pela presença corporal e maquímica do sujeito-da-câmera, que, por sua vez, se apresenta como representante do espectador futuro. A *mise-en-scène* se realiza, portanto, na interação entre a personagem que está na frente da câmera, com a presença física da câmera e da pessoa que a opera ou que a representa, que pode ser a figura individual do diretor(a), ou a equipe de filmagem como um todo. Por fim, aos olhos das personagens, o sujeito-da-câmera não é apenas o dispositivo formado pela câmera e pelo diretor(a), mas também pela presença futura e potencial do espectador(a). E é para este/a também que a personagem buscará encenar, com maior ou menor grau de consciência.

Diante dessa triangulação entre personagem, diretor(a) e espectador(a), que fundamenta a *mise-en-scène* documentária, como argumenta Fernão Ramos, como pensar nos casos em que a instância de direção se propõe a ser personagem? Como avaliar o jogo entre o diretor(a)-personagem com a própria direção, a qual, no final das contas, representa? Como pensar a *mise-en-scène* sob ambas as perspectivas: como o diretor(a) que impõe a si próprio determinada proposta de encenação, à qual o diretor(a)-personagem precisará interagir?

Ramos não chegou a formular as consequências da *mise-en-scène* do diretor(a)-personagem dentro de sua proposta. Mas expôs talvez a confusão teórica que decorre da aplicação da sua teoria no documentário em primeira pessoa na seguinte frase: “encenação de ‘si’, como ‘eu’ para um sujeito-da-câmera que pode, inclusive, ser ‘si’ próprio”. (RAMOS, 2012, p. 32-3). Em outras palavras, seria possível dizer que, no caso dos documentários em primeira pessoa, a instância da direção elabora uma proposta de *mise-en-scène* para si própria. As consequências desse gesto são que, ao contrário de um “personagem comum” que interage com a presença do diretor(a)-câmera, o diretor(a)-personagem lida, sim, com o dispositivo cinematográfico, em termos de performance em frente à câmera, mas também precisa se relacionar com seus próprios objetivos e desejos para o filme (como diretor[a]); que deve se realizar em parte por meio de sua encenação (como personagem). Nesse sentido, a *mise-en-scène* do diretor(a)-personagem é a gestão de uma proposta cênica autoimposta, marcada por um alto grau de consciência quanto aos resultados pretendidos ou desejados, ainda que o controle sobre tais resultados dependa, justamente, da lida com o desafio cênico autoproposto.

A ideia de controle apresentada aqui está restrita, no entanto, à abordagem dos procedimentos de *mise-en-scène*. Certamente, há inúmeros fatores extrafílmicos que podem agir à revelia do planejamento da direção, e que inevitavelmente interferem na execução e resultados da *mise-en-scène*. A duração do tempo de filmagens é outro fator decisivo. Longos períodos de filmagens favorecem o surgimento de imprevistos, ao mesmo tempo em que permitem mudanças e adaptações das propostas inicialmente escolhidas. Contudo, há casos em que a própria opção pelo descontrole faz parte da proposta de *mise-en-scène*, que busca incorporar na performance do diretor(a)-personagem o que há de imponderável nas cenas. Mas, mesmo nesses casos, há um trabalho a ser considerado pela direção: ser capaz de desempenhar satisfatoriamente com os possíveis imprevistos quando eles de fato ocorrerem.

O curioso é que apesar dessa espécie de rodópio teórico, a inscrição física do diretor na imagem foi desde os primeiros filmes em primeira pessoa algo recorrente. Basta lembrar o exemplo de *Diaries*, de Ed Pincus, obra seminal da produção autobiográfica norte-americana, filmada entre os anos de 1971-6, e finalizada em 1981, que “pôs à prova escolhas metodológicas e estruturas narrativas que se tornaram a marca registrada do documentário autobiográfico de Cambridge.” (TONELO, 2018, p. 147). Nesse filme, de três horas e vinte minutos de duração, Pincus ocupa majoritariamente o papel de operador de câmera e som, ao estilo “equipe de uma pessoa só”,

dialogando com as personagens que filma por detrás da câmera. Seu papel e função se adequa perfeitamente ao paradigma do sujeito-da-câmera, como proposto por Fernão Ramos. A natureza e intensidade da encenação das personagens está em estreita relação e interlocução com a presença de Pincus e sua câmera. No entanto, em diferentes momentos, alguns mais pontuais, outros mais dilatados, Pincus surge na imagem, a partir de três situações básicas de autoinscrição.

Em uma primeira, geralmente durante diálogos, a câmera é passada para as mãos do interlocutor(a) de Pincus, que então o filma dentro da situação de conversa. Outras vezes, ele está realizando uma atividade que independe das filmagens, quando vai ao médico, por exemplo, e então é filmado por um dos muitos cinegrafistas que colaboraram com o projeto ao longo dos 5 anos de filmagem, num registro semelhante aos demais personagens do filme. E, por fim, mais raramente, Pincus posiciona a câmera para filmar a si próprio, sozinho, para comentar ou confessar algo à lente.

Essas abordagens de inscrição em cena do diretor(a)-personagem, apesar da multiplicidade de formas e objetivos que cada qual assume no interior do filme, figuram como três grandes modelos a partir dos quais é possível analisar as possibilidades e alguns dos efeitos da presença em cena do diretor ou da diretora.

Mas antes de seguir em frente com a análise dos três modelos, gostaria de explorar a noção de performance, em articulação ao desempenho cênico, cujas discussões atravessam necessariamente as diferentes formas de encenação do diretor(a)-personagem.

3.3 - Performance e desempenho cênico

A concepção de performance adotada aqui é bastante restrita. Não se refere ao campo social, artístico ou ritualístico da performance (SCHECHNER, 2002), apesar das inúmeras relações existentes; tampouco ao conceito de performance que se difundiu a partir da discussão em torno da teoria da performatividade de gênero (BUTLER, 1990), ou mesmo o que se conhece como “documentário performático”, segundo formulação de Bill Nichols (1994), ou “documentário performativo”, proposto por Stella Bruzzi (2006), ainda que eu considere inúmeros dos filmes elencados tanto por Nichols quanto por Bruzzi em nossa discussão. Trata-se, particularmente, da ideia de performance vinculada ao desempenho cênico das personagens no documentário, em particular, da performance do diretor(a)-personagem em suas próprias obras.

Primeiro, é preciso ter em mente que a performance cênica, no seu sentido mais tradicional, não é estranha ao documentário. Parte da produção anterior ao advento do cinema direto foi, em grande medida, baseada na encenação de atores não-profissionais cumprindo seus próprios papéis sociais. Da obra de Robert Flaherty (*Nanook*, 1922; *Moana*, 1926; *O Homem de Aran*, 1934) a alguns dos filmes de Joris Ivens (*The Four Hundred Million*, 1939; *The Power and The Land*, 1940), assim como para boa parte da geração de documentaristas, de inspiração Griersoniana, que precedeu o advento do som sincronizado, “a noção de performance como elemento da realização documentária era algo dado.” (WAUGH, 2011 [1990], p. 75, tradução nossa⁷⁰). Com intuito de angariar prestígio artístico e o interesse de um público mais amplo, tais performances baseavam-se nos códigos estilísticos do cinema de ficção. Isto é, na transparência com relação à presença do aparato cinematográfico, com a proibição, por exemplo, do olhar para câmera, e pelo “naturalismo” do desempenho cênico, fundado na ideia de espontaneidade; que marca também a performance dos personagens nos documentários do cinema direto norte-americano, ainda que fundado sob outras premissas técnicas, estilísticas e ideológicas.

A fim de explorar a ideia de “naturalidade” relacionada à performance no documentário, Thomas Waugh (2011 [1990]) propõe duas modalidades de performatividade: a performance representacional (*representational*) e a performance “apresentacional” (*presentational*). A diferença fundamental entre ambas é que a primeira se fundamenta na transparência do dispositivo de filmagem, em que as personagens “agem naturalmente”, como se não estivessem sendo filmadas, *representando* suas vidas e/ou seus papéis narrativos. Já na performance “apresentacional”, existe não apenas a consciência da câmera, mas a explicitação da sua presença diante da qual a pessoa se *apresenta*, sob a convenção do “posar” (*posing*), que, de toda forma, se manifesta em procedimentos tão corriqueiros quanto a entrevista.

Para Waugh, essa distinção possibilita analisar diacronicamente a história do documentário, vislumbrando momentos “apresentacionais” no interior de obras ditas representacionais, como ocorre em alguns dos filmes de Frederic Wiseman. Além disso, permite avaliar o grau de colaboração e intervenção que atores sociais efetivamente desempenham no interior das obras. Pois performances representacionais e apresentacionais podem estabelecer uma hierarquia entre elas em um mesmo filme, rebaixando a capacidade de agência de personagens baseadas em performances

⁷⁰ “(...) the notion of performance as an element of documentary filmmaking was something to be taken for granted.”

representacionais. É o que o acontece, segundo Waugh, com o documentário *Not a Love Story: A Film about Pornography* (1981), dirigido por Bonnie Sherr Klein, em que a protagonista e *ex-stripper*, Linda Lee Tracy, traça uma trajetória representacional que a mantém em grande medida no papel de vítima da indústria da pornografia, enquanto que especialistas elaboram análises críticas ao fenômeno por meio de performances apresentacionais, como entrevistas.

Outro aspecto significativo da definição formulada por Waugh consiste na compreensão de que toda e qualquer presença diante das câmeras, no documentário, é performática. Não se trata de conceber o performático como falso, ficcional ou “posado”, mas compreender que comportamentos interpretados como naturais e espontâneos são eles próprios códigos de performatividade. Partindo desse mesmo pressuposto, Elizabeth Marquis (2013) propõe um amplo esquema por meio do qual busca caracterizar a dinâmica dos fatores que modulam a performance no documentário. Ela parte da assunção de que “qualquer ação apresentada para os espectadores em um documentário terá algum significado”, de forma que “todas as coisas que sujeitos não-ficcionais façam, de fato, constituem performance.” (MARQUIS, 2013, p. 58, tradução nossa⁷¹).

A concepção de performance da autora parte do livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, escrito por Erving Goffman, publicado em 1991⁷². O argumento central do livro defende que a performance é um traço constituinte das relações sociais na vida cotidiana. Estamos num permanente jogo cênico (Goffman efetivamente faz uso da metáfora teatral), que, a depender das circunstâncias em que nos encontramos, mobiliza ações e comportamentos a fim de que possamos alcançar determinado resultado, em geral, influenciando as pessoas ao nosso redor para obtenção de determinados fins. A partir dessa presença generalizada da performance no tecido social e nas relações interpessoais, é natural imaginar que as pessoas tragam essa experiência performativa para o momento em que desempenham seus papéis sociais em um filme documentário. Elas já possuem um repertório de ações, gestos, palavras, etc., que transpõem para o contexto das filmagens, sob influência de inúmeros outros fatores. Baseando-se na concepção de performance de Goffman, Marquis propõe então seu “modelo em três níveis” (*three-tiered model*) a respeito da performance no documentário. A formulação consiste no seguinte (em que os números são os respectivos

⁷¹ “(...) any action presented to spectators in a documentary will signify in some way, all the things that non-fiction subjects do in fact constitute performance (...)”.

⁷² Este é o título do livro em português, traduzido por Maria Célia Santos Raposo, e publicado pela editora Vozes, em 2014. Importante notar que a palavra “performance” foi traduzida como “desempenho”. Aqui, diferentemente, consideramos desempenho como ação e resultado da performance.

níveis): “a autoapresentação cotidiana (1) é formatada pela câmera (2) dentro de estruturas específicas (3)” (MARQUIS, 2013, p. 57, tradução nossa⁷³).

“Estruturas específicas” (*specific frameworks*) são os recursos estilísticos que diferentes tipos de documentários lançam mão para construir suas estratégias narrativas e discursivas. Por exemplo, um documentário investigativo, que precisa criar suspense, pode utilizar planos em que as personagens olham para o horizonte em uma dada circunstância, e ao deslocá-los para outro momento da narrativa, consiga criar a sensação de apreensão ou expectativa. Ou seja, na estrutura dos filmes determinadas performances acabam cumprindo funções distintas daquelas que teriam em suas manifestações na vida cotidiana, ou mesmo dentro do próprio material captado. Esse é o sentido do nível três proposto por Marquis. Por isso, uma mesma ação ou gesto cotidianos, quando executados em um documentário, pode impregnar-se de sentidos adicionais pelo simples fato de comporem o sistema semântico do filme. Se pensarmos, por exemplo, na influência que a narração pode exercer sobre a performance das personagens, seria possível imaginar que, por vezes, pode existir uma disputa ou um tensionamento entre ambas. A narração poderia induzir certa interpretação, enquanto a personagem busca exprimir outro sentido. É precisamente a partir desse tipo de tensionamento entre a instância da direção e a performance das personagens que boa parte das discussões éticas e estéticas se desdobram no documentário.

Quando propõe a noção de *auto-mise-en-scène*, Jean-Louis Comolli (2008) tem em vista justamente o conflito que pode existir entre a instância da direção, com seu dispositivo de filmagem e sua proposta de *mise-en-scène*, e a instância da performance das personagens, sua autonomia e agência. A *auto-mise-en-scène* das personagens funda-se sobre dois princípios. O primeiro é o *habitus*, “esse tecido estreito, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimiladas, a ponto de terem se tornado inconscientes” (COMOLLI, 2008, p. 84), por meio do qual os sujeitos atuam e interagem nos diferentes campos sociais: familiar, profissional, religioso, etc. É uma ideia próxima da noção já apresentada de performance como defendida por Erving Goffman, ainda que este último esteja particularmente interessado em situações dialógicas e coletivas. Portanto, de maneira análoga, ao adentrar na cena fílmica, os sujeitos manifestam o *habitus* por meio de *auto-mise-en-scènes* corporais, conscientes e inconscientes: “o cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencenadas pelos agentes dessas representações” (COMOLLI, 2008, p. 85).

⁷³ “day-to-day self-presentation (1) is shaped by the camera (2) within specific non-fiction film frameworks (3).”

O segundo princípio se refere à postura ativa do sujeito se “impregnar” do filme, buscando se apropriar do dispositivo de filmagem, pois na medida em que “se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido de colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro (a cena).” (COMOLLI, 2008, p. 85). Portanto, se no primeiro princípio há a ideia de um *habitus* já consolidado, resultado da experiência psíquica e corporal do sujeito no contexto social, no segundo, ocorre a atualização desse *habitus* no contexto da filmagem, na necessária relação com o aparato técnico e as propostas da direção.

Para o autor francês, o problema ocorre quando a proposta de *mise-en-scène* formulada pela direção impede, mascara ou anula a *auto-mise-en-scène* das personagens. Um exemplo comum são os casos em que a direção imputa, de antemão, determinada função narrativa e/ou discursiva que as personagens precisam cumprir. A transposição desses limites pela *auto-mise-en-scène* é então desencorajada na filmagem ou excluída na montagem. Frente a isso, Comolli sugere uma saída de cena da *mise-en-scène* proposta pela direção, na qual ela “cede lugar ao outro, favorece seu desenvolvimento, dá-lhe tempo e campo para se definir, se manifestar.” (COMOLLI, 2008, p. 85).

Diante disso, quando se pensa na performance do diretor(a)-personagem, a questão que surge é: como se configura então a tensão entre as instâncias da direção (*mise-en-scène*) e da personagem (*auto-mise-en-scène*), na medida em que uma espelha e representa a outra no interior das cenas? Teria a direção mais controle sobre a *auto-mise-en-scène* na medida em que o diretor(a)-personagem joga a favor dos objetivos gerais do filme? E de que formas o diretor(a)-personagem se relaciona com o dispositivo de filmagem, já que, a princípio, sabe, ou sabe melhor, quais são os impactos que o aparato cinematográfico tem sobre sua própria performance?

3.4 - A performance *klutz*

Como representante da direção e, portanto, do discurso fílmico na relação com as demais personagens e situações no interior das cenas, o diretor(a)-personagem cumpre a função de mediar também a relação que o espectador estabelece com o filme como um todo. Um diretor(a)-personagem antipático ou prepotente, por exemplo, pode criar uma forte antipatia com o público, que se vê, no decorrer da sessão, avesso ao filme. Não à toa, a ideia de carisma pessoal, ainda que um tanto abstrata, parece ser fundamental para a construção da performatividade do diretor(a)-

personagem. Uma forma de cativar e angariar simpatia que se tornou razoavelmente comum é a estratégia “*klutz*”, adotada por diferentes diretores, particularmente, homens brancos norte-americanos, como aponta Jon Dovey (2000), professor da *University of England, Bristol*.

Klutz significa uma pessoa desajeitada, socialmente inepta; um tolo. Dovey utiliza-se do termo para se referir a um conjunto de filmes em primeira pessoa – “*klutz films*” – e de cineastas, cujas presenças em seus próprios filmes são marcadas por performances atrapalhadas, indecisas e, fundamentalmente, falíveis e vulneráveis; que os fazem, em medidas variáveis, personagens cômicos com os quais o público tende a simpatizar. Ross McElwee, Michael Moore, Alan Berliner e Nick Broomfield são seus principais representantes. Dentre os exemplos da manifestação da atitude *klutz*, é possível elencar a forma com que a família de McElwee se intromete na sua vida amorosa, arranjando encontros, sugerindo possíveis pretendentes, e a passividade da sua reação em *Sherman’s March* (1985); as tentativas frustradas de Michael Moore, em *Roger and Me* (1989), em entrevistar Roger Smith, o CEO da General Motors à época; os esforços inúteis de Alan Berliner em convencer o pai a respeito da relevância do filme que estão realizando em *Nobody’s Business* (1995); e, finalmente, a aparente inépcia de Broomfield para entrevistar Eugene Terreblanche, líder do movimento neofascista sul-africano *Broderbond* em *The Leader, His Driver, and the Driver’s Wife* (1991).

Ainda que, certamente, cada um desses filmes e seus diretores possuam diferenças significativas, o princípio de rebaixar a autoridade do diretor-personagem por meio da estratégia *klutz*, de fato, é um aspecto em comum. Esse traço, além do componente cômico, com seu poder de engajamento de público, se contrapõe diretamente à figura de autoridade da direção, contrariando a noção de controle e de domínio narrativo-discursivo vinculada à figura do diretor(a). Ao analisar justamente essa questão, Paul Arthur (1993) propõe a expressão “estética do fracasso” (*aesthetics of failure*) para se referir ao conjunto de escolhas mobilizado pelos cineastas, particularmente, Ross McElwee, Michael Moore e Tony Buba, diretor do filme *Lighting Over Braddock: A Rustbowl Fantasy* (1988), para se colocarem ironicamente enquanto diretores-personagens instáveis e falhos, espécie de anti-heróis contemporâneos. Eles manifestam uma “maestria invertida” (*negative mastery*) que expõe a inadequação para alcançar as metas traçadas, ou mesmo o despropósito dos objetivos em si, que, para o espectador, resulta no efeito de sinceridade. Ao assumir as falhas e limitações, tais diretores trazem à tona os imprevistos de produção geralmente omitidos da narrativa. Segundo Arthur, a “estética do fracasso” esboça um

novo momento do paradigma de autenticidade no documentário, naquele momento de consolidação da produção em primeira pessoa nos Estados Unidos (começo da década de 90), bem como do que se convencionou chamar de pós-modernidade. Autenticidade que se funda na impossibilidade do conhecimento totalizante, na assunção da instabilidade e parcialidade da experiência social fragmentada.

A relação entre performance e dispositivo cinematográfico, no interior da estética do fracasso, estabelece uma tensão na qual a performance parece a todo instante desestabilizar a instância da direção. Ao fracassar diante dos objetivos do filme, é de se deduzir que a performance *klutz* do diretor(a)-personagem atenta contra os interesses da direção, revelando uma curiosa contradição, na medida em que é o representante da mesma no interior das cenas. O que, por outro lado, é algo que jamais se efetiva de fato, pois significaria a própria irrealização dos filmes. A impressão de descontrole é, de fato, a gestão do controle sobre elementos potencialmente incontroláveis. A aparente contradição é solucionada pela apropriação, por parte da direção, dos acontecimentos e situações que parecem desafiar seu domínio, com a fundamental contribuição da performance *klutz* de seus diretores-personagens. A justificativa e legitimação da incorporação de falhas e inadequações ocorre por meio de performances que assumem seus limites ou incapacidades. Nesse sentido, o fracasso não é tanto uma condição real, que, como já dissemos, inviabilizaria o filme, mas figura enquanto recurso retórico para narrativa, gerador de comicidade e autenticidade.

Stella Bruzzi (2006) comenta em detalhes as estratégias performativas de Nick Broomfield, propondo um tensionamento entre a presença pró-filmica do diretor e sua persona narrativa; proposta que, de certo modo, separa a instância da direção daquela da performance. Para autora, o sucesso dos documentários em primeira pessoa de Broomfield advém do fato de que sua performance enquanto diretor-personagem exerce efeito reflexivo sobre a proposta propriamente convencional dos filmes, fundada na abordagem de sujeitos “excepcionais”. Segundo a autora, a situação exemplar dessa “colisão” entre Broomfield-diretor e Broomfield-personagem ocorre no procedimento da entrevista. Pois a entrevista, com seus rituais padronizados e seu horizonte de expectativas fundado no consentimento do entrevistado(a) e, portanto, num certo senso de preparação e controle, oferece parâmetros claros a partir dos quais é possível avaliar desvios e subversões. É por meio desse dispositivo, portanto, que demonstra o engajamento da direção em obter seus intentos, que a performance desestabilizadora do diretor-personagem pode atuar. O exemplo explorado por Bruzzi é a entrevista realizada com Eugene Terreblanche, para a qual a

equipe de filmagem se atrasa, pois estavam “tomando uma xícara de chá”, e na qual Terreblanche mostra-se incapaz de compreender adequadamente e a responder uma única questão, reformulada e repetida inúmeras vezes.

Ainda com relação à duplicidade entre direção e performance, vale citar o caso de *Construindo Pontes* (Heloísa Passos, 2017). Nesse exemplo, a resistência da diretora-personagem em assumir o “fracasso” dos seus objetivos gera um resultado indesejado na sua performance, sob a perspectiva dos interesses do filme. O documentário explora a tentativa da diretora-personagem em confrontar o pai frente às convicções que ele possui a respeito da ditadura civil-militar brasileira, que o mesmo chama de “período revolucionário”. Para tanto, a diretora retoma o passado do pai como engenheiro envolvido em uma série de obras monumentais realizadas sob o regime militar. Nesse período, a família conviveu com a ausência paterna (ocupado com o trabalho) e a fluência financeira, cujo desfecho, no entanto, resultou na falência da empresa do pai em circunstâncias que não ficam muito claras no filme. Dentre os momentos de interação entre a filha-diretora e o pai-personagem, inúmeras discussões acaloradas vêm à tona quando acontecimentos políticos passados e presentes estão em pauta (as filmagens ocorreram após o processo de impeachment de Dilma Rousseff, e durante o desenrolar das investigações que levaram à prisão Luiz Inácio Lula da Silva). As discussões entre a filha esquerdista e o pai reacionário captam e expressam a polarização política que marcaria o debate coletivo e interpessoal daquele momento em diante no país, que dividiu famílias e rompeu muitos laços afetivos.

Se o objetivo da cineasta é demover o pai de suas convicções políticas, cujo eixo estruturador consiste na crença de que só houve um projeto de país sob o regime militar, tal meta fracassa melancolicamente. No entanto, ao contrário dos “fracassos reveladores” dos filmes citados acima, em que, na esteira das estratégias de Broomfield em *The Leader, His Driver...*, é necessário se fazer de tolo, dando corda para que as pessoas se enforcem elas mesmas em suas próprias convicções, o que ocorre em *Construindo Pontes* é a insistência da diretora-personagem em fazer valer suas opiniões de maneira exaltada e confusa. O pai, por outro lado, permanece calmo, impassível e seguro. O resultado final é que, em termos de performance, a postura do pai se mostra mais assertiva, pois menos reativa, fazendo com que as intenções iniciais da diretora se voltem contra a proposta do filme. Se a intenção era suscitar reflexões críticas a respeito da experiência e do legado da ditadura militar brasileira, as reações inflamadas da filha-diretora não mobilizam o pai para que ele se abra a outras perspectivas, e tampouco proporciona ao público a possibilidade

de compreendê-lo em maior profundidade. Tanto que parte significativa dos arremedos que buscam realinhar os objetivos do filme ou reposicionar as intenções da diretora, que justificam, inclusive seu comportamento errante em cena, são comunicados por meio de comentários em voz *over*, gravados na pós-produção.

Muito provavelmente, para um público conservador, as discussões entre pai e filha reafirmam a crença nos valores propalados pelo regime militar, não obstante os crimes lesa humanidade cometidos pela ditadura, e as reviravoltas jurídicas que provaram os pontos defendidos pela filha, como a parcialidade do então juiz Sérgio Moro para condenar Lula, tornando-o inelegível para disputar as eleições presidenciais de 2018. A impressão que se tem é que a performance da diretora-personagem não consegue se desvincular suficientemente da condição de filha, em que pesa a autoridade paterna frente a qual as suas reações assumem certa exasperação impotente. É certo que, por se tratar de um projeto autobiográfico, a condição de filha é pressuposta da situação cênica. No entanto, ao ocupar o papel de diretora-personagem, parte do desafio consiste justamente na capacidade de criar certa distância da personagem de filha, para enxergá-la também a partir da perspectiva da direção.

Uma cena é particularmente eloquente da situação descrita. Trata-se do momento em que se discute a falência financeira do pai. Sentados à mesa, a diretora-filha busca relacionar a falência da empresa paterna ao contexto econômico do país, o período posterior ao “milagre econômico”. Por sua vez, o pai recusa veementemente tal relação, aparentemente, não porque desconheça os impactos das decisões dos governos nas finanças da população, ou porque quer defender a política econômica do regime militar, mas porque deu “um passo maior que a perna”, como diz, contraindo dívidas. Particularmente, recusa ser alçado à representante de um fenômeno mais amplo e geral: “você não pode pontuar a minha trajetória e generalizar”. Nesse momento de impasse entre a posição paterna e proposição da filha-diretora, a narração intervém em socorro à posição da direção, desautorizando aquilo que a personagem do pai diz, e articulando o que a performance da diretora-personagem não foi capaz de obter em cena. A narração então conclui: “o milagre econômico desmoronava, e começava lá em casa.”

3.5 - Diretor(a)-personagem em interação

Uma das formas mais comuns da autoinscrição do diretor(a)-personagem é na interação com as demais personagens em cena. É o caso de *Construindo Pontes*, como também daquela que é considerada a obra seminal do documentário participativo: *Crônica de um Verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1961). No filme, vale lembrar, Rouch e Morin atuam em cena em diferentes momentos, interagindo com as demais personagens, na figura de entrevistadores ou diretores; ainda que Morin assuma o papel de interlocutor na maioria das interações, devido ao fato de que ficou responsável em selecionar a maioria dos participantes do filme, optando por amigos e colegas alinhados ao seu espectro político (HENLEY, 2009). Logo na primeira cena, na companhia de Marceline, sentados em volta de uma mesa de centro, sobre a qual se encontram inúmeras garrafas e cigarros, ambos explicam a intenção do filme e propõem a ela o papel de entrevistadora. Marceline está no centro, Morin à direita e Rouch à esquerda, enquadrados juntos num plano de conjunto. Os diretores parecem à vontade, e triangulam os olhares e as falas de tal forma que Marceline ocupa o papel de destaque na cena.

O essencial da inscrição dos diretores-personagens no filme é a informalidade das situações. São comuns os encontros ao redor de mesas, enquanto come-se e bebe-se, e, principalmente, fuma-se. Morin acreditava que as refeições encorajavam o fluxo mais solto das conversas, desinibindo as pessoas diante da presença da câmera (HENLEY, 2009). A dinâmica do que veio a se constituir como dispositivo de entrevista, aqui, assume ares de conversação, ainda que a hierarquia entre quem pergunta e quem responde se mantenha. Dentro dessas circunstâncias, o comportamento dos diretores-personagens é solto e “natural”, exclusivamente centrado na interação com as demais pessoas. Não há nenhum momento de comunicação com a equipe de filmagem, por exemplo. Na maioria das conversas, Morin é filmado dentro do mesmo registro que as demais personagens, em planos médios de seu rosto. Ele aparece na imagem tanto nos momentos em que pergunta ou comenta algo, quanto em contraplanos nos quais ouve ou reage, que servem, sobretudo, para montar em continuidade o discurso dos/as falantes. Em resumo, essa é a proposta da *mise-en-scène* dos diretores-personagens em *Crônica de um Verão*, com exceção da última cena, que possui uma abordagem distinta.

Nela, Morin e Rouch caminham lado a lado nos corredores do *Musée de l'Homme*, acompanhados pela câmera, enquanto avaliam o impacto do filme sobre as personagens. Paul

Henley (2009) levanta algumas informações importantes a respeito dessa cena. Antes de mais nada, a opção por filmar com a câmera na mão, em movimento. Para Rouch, o desenvolvimento técnico que permitisse a mobilidade da câmera e do som estava estreitamente relacionado com a própria ideia de *cinéma-vérité*. A possibilidade do aparato se adequar às diferentes situações e performances potencializava o desvelamento subjetivo das personagens, tal como acontece na cena em que Marceline caminha na *Place de la Concorde e Les Halles*, rememorando a deportação para Birkenau na companhia do pai. Durante os seis meses de produção do filme, Rouch, na companhia do cineasta Michel Brault, chegaram a desenvolver um protótipo de câmera 16mm, KMT Coutant-Mathot Éclair, muito mais leve e portátil. Portanto, a exemplo da última cena, as filmagens em movimento tornaram-se parte do filme como forma de experimentar e testar as possibilidades da “câmera em movimento” (“*walking camera*”) e, conseqüentemente, do *cinéma-vérité*, afetando decisivamente as propostas de *mise-en-scène*.

Depois, foram realizados dois *takes* da última cena. Após exibirem a primeira versão do filme no festival de Cannes, na qual a cena não havia sido incluída, houve consenso entre a equipe de que era necessário um final mais forte. Por isso decidiram refilmar a cena. Reassistiram as filmagens do debate realizado após a sessão, e buscaram, no take dois, abordar mais diretamente as questões e os problemas levantados pelos personagens. Outro detalhe técnico: nesse segundo *take*, os diretores-personagens utilizaram microfones de lapela sem fio, recém-lançados nos Estados Unidos, o que lhes permitiu ainda mais mobilidade.

Tais informações a respeito dessa cena, que se tornou uma das mais célebres do documentário moderno reflexivo, permitem deduzir que as performances dos diretores-personagens se basearam em intenções previamente estabelecidas que demandaram preparação e cálculo narrativo. Ainda assim, apesar dessa premeditação, a proposta de *mise-en-scène* busca valorizar a espontaneidade da conversa, em performances relativamente improvisadas, já que não existia texto prévio a ser seguido, auxiliadas pelo recurso da câmera em movimento. O deslocamento dos corpos ajuda na fluidez da conversa. Nesse sentido, chama atenção a importância que os recursos técnicos de filmagem exercem sobre as decisões da direção e sobre a performance dos diretores-personagens. Esse aspecto é particularmente importante, pois em alguns dos filmes analisados, fundados na “equipe de uma pessoa só”, o diretor(a)-personagem precisa lidar com inúmeras questões técnicas na concepção da *mise-en-scène*, que resulta diretamente das restrições e potencialidades das condições materiais de filmagem.

Bill Nichols (1991) comenta que a interação em cena do diretor-personagem “introduz uma sensação de parcialidade, de presença *situada* e de conhecimento localizado que deriva do encontro entre o realizador e o outro.” (NICHOLS, 1991, p. 44 – trad. nossa). Isto é, cada encontro depende de elementos circunstanciais e específicos, que se evidenciam com maior clareza nesse tipo de abordagem, e que dependem do desenrolar um tanto incerto do encontro físico. Pois se há intencionalidade e cálculo daquilo que se espera das interações, há também a imprevisibilidade inerente à performance, dando a ver o que o autor sugere a respeito da intensa e vívida sensação de contingência do tempo presente das cenas.

No que se refere às reações e ao comportamento do diretor(a)-personagem, o imponderável se relaciona ao fato de que ele ou ela se encontra liberado, até certa medida, das obrigações técnicas e/ou estilísticas vinculadas à direção, para se dedicar à troca intersubjetiva com as personagens. Esse fato pode parecer secundário, mas o dispositivo de filmagem atua como uma espécie de máscara ou de mediador das relações, sem a qual o diretor(a)-personagem encontra-se em interação direta com seus interlocutores(as), mais propenso a se deixar influenciar, a se desestabilizar física e emocionalmente. Casos de descontrole podem ocorrer tanto em situações de discussão, como exemplificado pelo filme *Construindo Pontes*, em que, após a eclosão da primeira discussão em cena, a diretora opta por interromper a filmagem, quanto em momentos nos quais diretores(as)-personagens são atingidos por emoções inesperadas, como o choro em cena de Flávia Castro, em *Diário de uma Busca* (2011), de Cristiano Burlan em *Elegia de um Crime* (2019), ou de Kazuo Hara, em *Extreme Private Eros: Love Song* (1974). No caso desse último exemplo, não é por acaso que a única cena em que o diretor se desestabiliza emocionalmente é aquela em que não está operando a câmera, mas, sim, encontra-se frente a frente com a personagem da ex-mulher.

Ao optar por compartilhar o quadro com os participantes do filme, diretores(as) optam por acentuar o risco que existe em qualquer filmagem. Ao se expor de corpo inteiro, concordam em interagir sem a mediação do controle e da proteção do aparato de filmagem, embora, como já dito, a montagem permanece sob a prerrogativa da direção, que controla o processo de pós-produção.

Um exemplo de abertura ambígua ao imponderável, sob outra concepção de *mise-en-scène*, pode ser visto em *Casa* (Letícia Simões, 2019). Em uma das cenas, na qual se encontra a diretora, sua mãe e sua avó materna, a diretora opta em posicionar a câmera junto à mesa, sem operador, em um plano aberto, de forma a captar a interação das três personagens durante uma refeição de natal. Para além da diretora, não há outras pessoas da equipe de filmagem. A câmera assume, portanto, o

estatuto de objeto no espaço, ao mesmo tempo presente, mas passivo, que capta imóvel o entrevero familiar. A discussão que toma corpo na cena coloca em conflito as três gerações de mulheres, marcadas pelas relações maternas e filiais, enquanto discutem a respeito de assuntos aparentemente banais, mas que constituem o fundamento da convivência partilhada: tomar vinho ou suco de uva, implicar com os remédios ou os hábitos da outra pessoa. A discussão tensiona-se, principalmente, na relação entre a diretora e sua mãe. A filha sai em defesa da avó, alvo das implicâncias da mãe, irritando-se ao ponto de abandonar a mesa de jantar e subir o tom de voz em alguns momentos. A posição da câmera e o arranjo das personagens em quadro coloca a diretora-personagem no mesmo plano de representação das demais personagens. Ela está no olho do furacão, assumindo até mesmo o protagonismo da cena, em seu sentido dramaturgicamente. Pois é por meio de suas ações que a dinâmica dos acontecimentos se desenvolve, ainda que o essencial da cena é explicitar a dificuldade da convivência familiar. É de se imaginar, então, que o descontrole sobre sua performance assumia a forma da irritação, do abandono da cena, para qual, de todo modo, retorna posteriormente, fazendo com que uma refeição de natal em família se transforme em bate-boca. No entanto, o plano se encerra com um gesto ambíguo. Este gesto restitui o papel de direção à personagem-filha, quando a mesma vai junto à câmera e, após esbravejar para mãe “você estragou o meu natal”, manuseia e desliga a câmera. Seria essa ação um basta à cena que saiu completamente avessa às intenções iniciais? Ou seria o ponto final no momento em que a cena já entregou o que dela se esperava, isto é, desavenças, já que a própria diretora estimula em boa medida as discussões? Ou então seria algo menos intencional, uma simples abertura para ver o que aconteceria em frente à câmera?

Ao assumir papel ativo nos acontecimentos no interior das cenas, a diretora-personagem de *Casa*, recebe a mesma exposição a qual se encontra sua família. Inclusive, visualmente, ao adotar uma espécie de ponto de vista descritivo e “neutro”, formado pela câmera imóvel sobre o tripé, sem operador. Pois, ao filmar a mãe implicando com a avó, uma senhora já bastante idosa, ela própria implica com a mãe nos mesmos termos dessa última: com impaciência e irritabilidade. Mas, ao contrário da mãe, que inclusive sofre com transtornos mentais, a diretora-personagem sempre ocupa uma posição ambígua devido ao suposto controle que assume na direção do filme. Por isso, a avaliação das suas ações e de seu comportamento é influenciada por esse fato, que recai em questões éticas e narrativas a respeito da realização documentária em primeira pessoa.

Quando sugeriu a noção de “etnografia doméstica”, Michael Renov (2004) buscava caracterizar um tipo de produção autobiográfica na qual os laços afetivos próximos, particularmente, consanguíneos, cumpriam uma importante função na forma de engajamento dos/as cineastas com as personagens e situações dos filmes. Obras nas quais o ato de abordar uma pessoa próxima, em geral, familiares, gerava uma forte, para não dizer, incontornável implicação do diretor(a). “Consanguinidade e *co(i)mplicação* (*co[i]implication*) são aspectos definidores da etnografia doméstica. Por *co(i)mplicação*, eu quero dizer complexidade e interpenetração das identidades de sujeito/objeto.⁷⁴” (RENOV, 2004, p. 218, itálico original, tradução nossa⁷⁵). Pois a presença da filha é necessária para que se constitua a figura da mãe, e vice-versa. Em *Casa*, essa *co(i)mplicação* se coloca no nível da *mise-en-scène*, na inscrição dos corpos reunidos em uma mesma imagem. Enquanto gesto metodológico, na condição de “equipe de uma só pessoa”, mas também como atitude ética. Ao estabelecer o jogo cênico e optar em colocar os corpos para habitarem a mesma imagem, sob uma mesma hierarquia visual, a direção compartilha com as personagens certo senso de vulnerabilidade e falibilidade. Nesse sentido, trata-se de uma decisão ao mesmo tempo estética e ética. Como a mãe, a diretora-filha pode irritar-se, perder o controle ou a paciência.

Ainda assim, por mais que se entregue à cena nos mesmos termos que as demais personagens, a diretora-personagem não se torna uma “personagem comum”. Sua vinculação com a instância de controle e poder da direção afeta decisivamente a maneira com que é encarada e interpretada pelo público. Comportamentos aceitáveis ou até mesmo desejáveis em personagens, como impulsividade, irritação e descontrole podem ser encarados como “estratégias de provocação” do diretor(a) em prol do filme, com intuito de gerar conflito e drama nas cenas, mas à custa do desgaste emocional das demais personagens. Como salienta John e Judith Katz (1988, p. 130), em obras autobiográficas, tendemos a avaliar constantemente as motivações que orientam as ações dos diretores(as). E quando vemos diretores(as)-personagens em ação é difícil ignorar que uma de suas motivações principais é a realização do filme.

*

⁷⁴ Aqui o autor acentua um aspecto que já se encontra presente em outras abordagens etnográficas. Mesmo a aproximação entre etnógrafos e sujeitos previamente não-relacionados é complexa e interdependente. As formas de lidar com essa complexidade são igualmente intrincadas, ultrapassando em muito o escopo da presente pesquisa.

⁷⁵ “(...) consanguinity and *co(i)mplication* are domestic ethnography’s defining features. By *co(i)mplication* I mean both complexity and the interpenetration of subject/object identities.”

Outra forma comum de inscrição em interação do diretor(a)-personagem são os casos nos quais o diretor(a) assume o papel de investigador(a), provocador(a) ou mesmo cobaia dentro das situações (a exemplo de Morgan Spurlock em *Super Size Me*, 2004). Em documentários mais convencionais, tal função é representada pela figura do apresentador(a) ou repórter. Na tradição do documentário em primeira pessoa, é conhecida a intervenção promovida por Michael Moore, particularmente em *Roger and Me* (1989), na qual a combinação entre narração, montagem e a presença em cena do diretor, fora e dentro do quadro, são responsáveis pela formação do diretor-personagem irônico, cuja aparente tolice, de fato, destila deboche. São abundantes os comentários a respeito da já citada performance *klutz* e seus resultados irônicos e cômicos (LANE, 2002). No entanto, na maioria das vezes em que se coloca na imagem, não há outras personagens para serem filmadas. Assim, o próprio diretor-personagem se torna agente da ação dramática. Em particular, Moore aparece em cena nas diversas visitas à sede da GM, a clubes sociais e eventos, na esperança programaticamente frustrada de encontrar Roger Smith. A aparição em cena se cristaliza, portanto, frente ao objetivo dramático por ele encarnado enquanto personagem, que assume a função de criar movimento narrativo na forma de expectativa futura: encontrará ou não o CEO, e o que acontecerá se o encontrar? Nesse processo de se consolidar como personagem, traços da materialidade de sua presença física tornam-se significativos. A calça jeans, a jaqueta e o boné alinham sua figura à classe operária, da qual se coloca como porta-voz. Enquanto que um detalhe aparentemente tão trivial quanto a presença de um palito de dente entre os lábios não deixa de suscitar certo deboche e provocação na visita a um clube de iate.

A criação do diretor-personagem como protagonista da ação dramática, em busca de um objetivo específico que coloca o filme em movimento, é notória particularmente nos casos de documentários em primeira pessoa investigativos. Investigação, aqui, pode assumir diferentes fins, desde a busca por familiares, como ocorre em inúmeros exemplos, de *In Search of Our Fathers* (Marco Williams, 1992) a *Nada Sobre Meu Pai* (Susanna Lira, 2023), a investigações de caráter criminal, como acontece em *Elegia de um Crime* (Cristiano Burlan, 2019). Nesses filmes, a necessidade de cumprir as inúmeras tarefas para tocar à frente a investigação, o deslocamento para diversos locais, o encontro com diferentes pessoas, a resolução de imprevistos, etc., exige que o diretor(a)-personagem assuma um papel ativo enquanto força motriz da narrativa, em que o corpo visível na imagem reforça essa característica.

Analisado parcialmente no capítulo 1, *Elegia de um Crime*, por exemplo, aborda o assassinato da mãe do diretor, Isabel Burlan da Silva, cujo suspeito, identificado como Jurandir Muniz de Alcântara, ex-companheiro da vítima, permanece foragido da justiça. Trata-se, portanto, de um caso de feminicídio. Em um sentido amplo, a realização do filme corresponde à elaboração do luto pelo filho-diretor, que busca tanto resgatar a memória da mãe, quanto fazer justiça com as próprias mãos. Dessa forma, dois movimentos principais organizam a narrativa fílmica. Primeiro, a elaboração do retrato biográfico de Isabel composto por memórias pessoais de amigos e familiares, dispersos em diferentes estados do país, para os quais o diretor-personagem se desloca. Segundo, a investigação e caçada ao foragido, cuja perseguição efetiva-se no e pelo filme – enquanto temática e método – dando a este um aspecto de *thriller* policial, como notou Eduardo Scorel (SCOREL, 2019), mas que o vincula também à noção de “documentário de busca”, segundo formulação de Jean-Claude Bernardet (2005), que, vale lembrar, destaca a imprevisibilidade do desenvolvimento e desfecho dos filmes.

Nas cenas que compõem a perseguição ao suposto paradeiro de Jurandir, o diretor-personagem assume traços do personagem masculino “durão” do cinema de ficção, exemplificado por detetives de filmes policiais ou pelos justiceiros de *westerns*. Sua fisionomia é séria, seu comportamento é introspectivo, e até mesmo a escolha da roupa, marcada pela jaqueta verde-musgo estilo militar, converge para compor uma figura sisuda e pragmática, cuja índole e moral se manifesta principalmente por meio de ações concretas. Há até mesmo uma cena, que antecede a perseguição clímax do filme, em que o diretor-personagem pratica tiro ao alvo em um *stand* de tiros, insinuando o potencial risco e violência das situações que enfrentará.

Curioso que, na medida em que ocorre a construção do diretor-personagem como uma espécie de investigador-justiceiro, a dimensão da filmagem, por outro lado, se fragiliza. Devido à imprevisibilidade e perigo das condições de filmagem, a presença da câmera se torna um problema, fazendo com que as ações precisem ser executadas à revelia da própria possibilidade de se filmar. A instância da direção, no que se refere à construção fílmica, acaba ameaçada. Em um momento chave da busca por Jurandir, a câmera fica escondida, presa dentro do carro. De lá, a única imagem que consegue captar é uma porteira vazia pela qual o diretor-personagem e sua “parceira”, a repórter local que passa a auxiliar nas buscas, entraram na procura de informações. Há uma evidente precariedade dos recursos cinematográficos frente à situação perigosa que se apresenta. Essa condição limitante, no entanto, potencializa, aparentemente de forma fortuita, o grau de

mistério e tensão responsável pelo clima de suspense da sequência. Num certo sentido, a interdição da câmera torna-se signo do risco real da situação, e contribui para acentuar o efeito de autenticidade da perseguição.

3.6 - *Selfies*: confissão e autorretrato

Uma outra abordagem de inscrição do corpo do/a cineasta na imagem são os casos em que, diferentemente da dinâmica interativa com outras personagens ou da execução de ações para fins narrativos, a câmera e, conseqüentemente, o espectador(a) futuro, se torna testemunha ou interlocutora da performance do diretor(a)-personagem. Esse tipo procedimento pode ser empregado de maneira pontual, como vemos em *Sherman's March* (Ross McElwee, 1986), enquanto recurso recorrente em *33* (Kiko Goifman, 2002), ou elemento estrutural, a exemplo de *15 Days* (*Jūgonichikan*, Shiroyasu Suzuki, 1980). Se na presença de outras pessoas, o que está em jogo é a ética, a performance e a imprevisibilidade do encontro físico, na autoinscrição em estilo “*selfie*”, o/a cineasta interage consigo, num arranjo muitas vezes solitário não fosse a presença da câmera. Ao virar a câmera para si, em geral, diretores(as)-personagens mobilizam dois tipos de modalidades de discurso: de um lado, a confissão; de outro, o autorretrato. Essa distinção não significa que ambas modalidades não possam se articular ou se sobrepor nos filmes, como de fato ocorre, mas sinaliza para o fato de que cada qual se alinha a diferentes referências socioculturais, com procedimentos e discursos próprios.

A prática confessional, como contextualiza Michael Renov (2004), a partir da análise elaborada por Michel Foucault, fundamenta-se em relações de poder nas quais aquele que confessa reveste de autoridade seu confidente, que passa a ocupar a posição de avaliador, passível de julgar, perdoar, punir, compreender, consolar, etc. Estabelece-se, com isso, uma hierarquia dentro da qual o discurso confessional se justifica por meio do olhar externo. É a figura de poder que solicita e legitima a confissão. Além disso, há a expectativa de que ocorra algum tipo de transformação interna para quem confessa, na forma de liberações e purificações. A recompensa do confessor(a) é expor algum tormento, segredo incômodo, ou pensamento oculto para quem sabe superá-lo. Particularmente importante, é o estatuto de verdade que a confissão adquire; ao menos, enquanto verdade secreta do sujeito, cujas práticas e rituais se difundem em domínios discursivos

amplamente enraizados na sociedade, tais como na prática religiosa, no sistema jurídico e no tratamento psicanalítico.

Em sua análise, Renov avalia, especialmente, o impacto que a tecnologia de vídeo trouxe para o emprego das técnicas confessionais na produção em primeira pessoa, entre as décadas de 1970 a 1990 nos Estados Unidos. A maior acessibilidade, tanto em termos financeiros quanto técnicos, e a “imediatricidade” do vídeo, que torna o processo de gravação e visionamento praticamente instantâneo, contribuem para a prática solipsista da confissão. A possibilidade da gravação solitária permite que a performance em frente à câmera não precise responder a estímulos de terceiros, o que pode facilitar o aprofundamento e a franqueza do relato. E a figura do confidente, que se encontra ausente, transforma-se em um “outro imaginário”, projetado na experiência da exibição futura do filme.

Os trabalhos de Lynn Hershman (*Electronic Diaries*, 1984-1996), e Sadie Benning (*If Every Girl Had a Diary*, 1989; *Me and Rubyfruit*, 1989; *Jollies*, 1990) são alguns exemplos de vídeos confessionais. Obras que dialogam com referências da videoarte, não por acaso realizadas por mulheres, cujos temas perpassam experiências traumáticas de abusos físicos e sexuais, saúde mental, distúrbio alimentar e sexualidade. Apesar do caráter confessional, do qual poderia se supor improvisado e espontaneidade, o que se observa, no entanto, é a significativa performatividade que caracteriza a presença das diretoras em frente à câmera.

No caso de Lynn Hershman, é evidente o cuidado com a iluminação, com a maquiagem, o cabelo e o figurino. O trabalho de preparação para as filmagens é notório, apesar das diferenças entre as imagens, captadas em contextos diversos ao longo de vários anos. Geralmente enquadrada em plano médio, as transformações da figura de Hershman não deixam de inscrever no plano imagético alguns dos conflitos relatados. Particularmente, são visíveis as abruptas variações de peso que se seguiram à separação do marido. Assim, o corpo traz em si mesmo, de forma até mesmo mais eloquente, parte significativa daquilo que o relato verbal busca articular.

Sadie Benning tornou-se célebre ainda adolescente ao realizar seus primeiros vídeos autobiográficos em uma câmera de brinquedo, pixelvision, cuja precariedade da imagem preto e branco, e as limitações técnicas contribuíram, de certo modo, para conferir personalidade única aos trabalhos. Tematicamente, as obras aderem às convenções das narrativas de “saída do armário” (*coming-out*), atualizadas pelo frescor, ingenuidade e franqueza juvenis, que combinam elementos *pop* e referências do cinema experimental para construir uma identidade sexual lésbica (CARTER,

1998). Devido à baixíssima resolução, grande parte das imagens são gravadas em planos detalhes. O corpo da diretora surge recortado e fragmentado, em closes que se aproximam por vezes da abstração. A performance está estreitamente vinculada a esse trabalho de câmera, que passeia pelo corpo, ou o enquadra a partir de pontos de vista inusitados que, somados ao extremo contraste do P&B, são capazes de gerar estranhamento visual, apesar da familiaridade da situação em si: uma garota, em seu quarto, falando de suas experiências. Comparada à maneira relativamente controlada de Hershman se apresentar diante da câmera, é possível afirmar que a abordagem de Benning é muito mais solta e despojada. Por exemplo, em um dos planos, enquanto fala encarando a câmera, mastiga algum alimento. No entanto, ao mesmo tempo em que manifesta essa impulsividade e improviso, as opções de enquadramento denotam um significativo grau de elaboração e planejamento, mesmo que revestidos de certo experimentalismo. A interação física com a câmera assume o caráter de jogo, ou mesmo brincadeira, na forma com que certas partes do corpo são reveladas ou ocultadas através de movimentos de câmera que, nas palavras de Mia Carter, transformam as formas corporais em “paisagens exóticas” cuja metamorfose, de corpo à paisagem, ocorre diante dos olhos dos espectadores. (CARTER, 1998, p. 759).

Os exemplos citados possuem em comum o caráter diarístico que orienta as gravações ou a estrutura narrativa dos trabalhos. *15 Days (Jūgonichikan, Shiroyasu Suzuki)*, também aposta no formato diarístico, para abordá-lo, no entanto, de maneira bastante peculiar. Para realizá-lo, Suzuki decidiu filmar a si próprio por 15 dias seguidos, entre novembro e dezembro de 1979, adotando como limite temporal diário a duração de um rolo de película 16mm, que justifica o cronometro em mãos durante as filmagens. O filme é um tipo de experimento para o diretor se colocar à prova, mas também uma tentativa de explorar mais a fundo o formato do filme-diário, com o qual já vinha trabalhando em obras anteriores. Trata-se também de um filme-dispositivo, cujas regras consistem em filmar sozinho todos os dias, por 15 dias seguidos, uma quantidade definida de película. Cabe lembrar, no entanto, que o uso do conceito de dispositivo aqui é anacrônico, pois o filme antecede em décadas o debate a respeito do assunto.

Grande parte do material é composto por planos do diretor-personagem falando em frente à câmera. Desde o começo, ele próprio revela não possuir nenhum objetivo específico com as filmagens. E, na medida em que os dias passam, não cessam os questionamentos do porquê seguir em frente com esse estranho e, aparentemente, despropositado projeto. Até mesmo o período selecionado para as filmagens não possui nenhuma excepcionalidade. Não corresponde a um ponto

de inflexão, tampouco às vésperas ou ao momento subsequente de algum acontecimento importante na vida do diretor. Aparentemente, o filme leva ao limite a ideia de “insignificância” que Rascaroli (2009, p. 116) aponta como um dos traços da prática diarística. Entretanto, parte do interesse do filme reside justamente nesse disparate. O esforço em compreender as razões ou atribuir sentido à própria realização do filme torna-se um dos seus temas principais. E acompanhar o empenho do cineasta, dia após dia, para que exista filme não deixa de ser comovente e engraçado, ao mesmo tempo em que, ao tentar fazê-lo, propõe-se um discurso reflexivo a respeito da própria prática diarística no cinema.

O filme pode ser dividido em diferentes momentos, cada qual marcado pelas alterações na rotina diária e pela dinâmica de filmar, assistir e avaliar o material bruto e, a partir disso, propor mudanças. A manifestação mais evidente dessas transformações se dá por meio da forma com que o diretor-personagem se apresenta diante da câmera. Nos primeiros dias, ele se coloca quase de costas, um pouco encolhido, olhando de soslaio na direção da lente de vez em quando. Sua posição corporal introvertida, seu tom grave e ritmo lento de voz criam um clima intimista e melancólico, resultado da timidez e do cansaço talvez. Essa mesma postura permanece por alguns dias.

O ponto de virada ocorre após Suzuki assistir o material da primeira semana e considerá-lo péssimo. A partir de então inicia-se um movimento cujo intuito parece ser dinamizar o estilo das filmagens, tornando-as, talvez, mais atrativas. Ocorrem variações de enquadramento, com o diretor-personagem posicionando-se frontalmente e encarando a lente da câmera; bem como mudanças do local das filmagens, que migram do que parece ser um estúdio doméstico para a biblioteca da casa e a sala de estar. Experimentam-se também outras abordagens de filmagem, como a incorporação de uma segunda câmera em cena, que filma a câmera principal, sozinha no tripé, como uma espécie de lugar imaginário no qual Suzuki projeta a presença do público.

Figura 2: frames de 15 days



Variações da *mise-en-scène* de Suzuki após a primeira semana de filmagens.

O caráter confessional da performance se manifesta por meio de dois campos temáticos principais. O primeiro se refere aos acontecimentos da vida privada do diretor, como quando relata o impacto que os comentários de Horikawa (provavelmente o cineasta Hiromichi Horikawa) tiveram sobre ele. Nas palavras do próprio Suzuki, o colega lhe disse que ele era apenas “literatura presa em um quarto” (lembrando que Suzuki também foi poeta). Ele conclui, ironicamente, que está justamente fazendo um “filme preso em um quarto”. O segundo campo temático se refere às confissões a respeito da realização do filme em si. Como já dito, o diretor-personagem revela sua insegurança com relação à relevância do filme e seus objetivos, expondo seus próprios limites e fraquezas enquanto cineasta.

O caráter confessional alinha o filme ao referido discurso de verdade, do qual decorre o “efeito de sinceridade” que modula a obra como um todo. Tal efeito resulta não apenas do conteúdo confessional das falas, mas das características performativas do diretor-personagem. A atitude modesta, sem ênfases ou arroubos retóricos, transmite a sensação de que não se busca provar um ponto ou convencer o público a respeito de determinada questão. As hesitações e pausas, os momentos em que ele não sabe exatamente o que dizer, somado a um certo senso de improvisação, todas essas “falhas” do discurso, contribuem para acentuar o efeito de sinceridade. Há algo da performance *klutz* em seu desempenho que angaria certa simpatia também. Além disso, a própria estrutura cronológica do filme-diário, somada à extrema simplicidade formal, composta por planos-sequência que duram o tempo de um rolo de filme, criam uma previsibilidade narrativa que

desestimula a expectativa por viradas dramáticas ou outros recursos retóricos narrativos. Finalmente, é o efeito de sinceridade que permite que o público simpatize, ou mesmo se identifique, com a figura do diretor-personagem em sua vulnerabilidade, reconhecendo uma espécie de mérito frente à ideia de fracasso que permeia sua busca por um filme possível.

*

O autorretrato é outra possibilidade discursiva de inscrição do corpo do cineasta na imagem. Desde suas origens na tradição da pintura europeia do século XVI, passando pelas experiências literárias de natureza ensaística, o autorretrato no cinema (e no vídeo) apresenta-se em estreita relação com uma infinidade de modalidades afins, como o filme-ensaio, o filme-diário, a ficção autobiográfica, *travelogues*, etc. Obras em que o cineasta cria, performa e representa seu próprio *self*. Por isso, torna-se particularmente difícil chegar a uma definição mais ou menos consensual entre diferentes autores e, portanto, operativa em termos teórico e crítico. Frente a essa dificuldade, Laura Rascaroli propõe um recorte baseado na “avaliação da autoconsciência do gesto do diretor(a) – como atestado, por exemplo, pelo título do filme, pelos compromissos e características do texto fílmico, ou pelos comentários do diretor(a) em entrevistas e outras fontes paratextuais” (RASCAROLI, 2009, p. 175, tradução nossa⁷⁶). O que significa dizer que o autorretrato é, em grande medida, tudo aquilo que os/as cineastas afirmam sê-lo, sem restrição de abordagem ou de forma. A partir desses parâmetros, Rascaroli compila uma significativa lista de filmes, todos realizados a partir da década de 1970, nos mais diferentes formatos, durações e estilos, em que as manifestações da ideia de autorretrato se mostram extremamente singulares e idiossincráticas.

Um parêntese. Aqui também não acredito ser possível distinguir completamente o autorretrato de seus muitos irmãos consanguíneos, seja o filme-ensaio ou o documentário autobiográfico, para citar apenas dois exemplos. Por isso me parece importante retomar a proposta dos *campos sobrepostos*, apresentada no capítulo 1, para compreender as possíveis sobreposições a que as obras pessoais estão sujeitas, incluindo o autorretrato. Com ela em mente, seria possível classificar os filmes sem a necessidade de excluir ou restringir suas características, o que acarreta na diminuição do grau de complexidade das obras. Por isso, ainda que os filmes elencados por Rascaroli tenham como tônica ou predominância a dimensão do autorretrato, não há porque ignorar

⁷⁶ “(...) based on an evaluation of the self-consciousness of the director’s gesture – as testified, for instance, by the film’s title, by its textual commitments and characteristics, or by the author’s comments in interviews and other paratexts.”

a possibilidade de considerar, por exemplo, *JLG/JLG: Self-Portrait in December* (Jean-Luc Godard, 1995) um autorretrato ensaístico, *As Praias de Agnès* (Agnès Varda, 2008) um autorretrato autobiográfico, ou mesmo o filme que acabamos de analisar, *15 Days*, um autorretrato diarístico.

Apesar disso, vale a pena citar a diferenciação entre autorretrato e autobiografia proposta por Raymond Bellour (1989), não tanto para separar completamente os campos, na medida em que a própria definição de autobiografia apresentada pelo autor é um tanto restrita, mas para especificar melhor o que pode ser compreendido como autorretrato. São duas as diferenças principais. A primeira diferença reside na questão da narrativa. A autobiografia seria sustentada pela narrativa dos acontecimentos, em que a “narração (autobiográfica) é subordinada para uma lógica, uma colagem de elementos ordenados de acordo com a uma série de rubricas, de tipos temáticos”; enquanto que o autorretrato ignora a ordenação narrativa, assumindo a “aparência de descontinuidade, de justaposição anacrônica, de montagem” (BELLOUR, 1989, p. 8, tradução nossa⁷⁷). A segunda diferença decorre dessa primeira, pois, se a narrativa estabelece limites, fechando-se para os sentidos daquilo que é contado a respeito de uma vida, o autorretrato abre-se para uma “totalidade sem limites”, em que a “incerteza a respeito da identidade” faz com que “nada que o autor escreva responda completamente, ainda tudo responda um pouco” (BELLOUR, 1989, p. 8, tradução nossa⁷⁸). Em outras palavras, o autorretrato possui, em relação à autobiografia, uma estrutura mais aberta e fragmentada, menos afeita aos acontecimentos descritos em ordem narrativa e/ou cronológica, e mais inclinada às articulações subjetivas, conceituais e formais.

Se a inscrição dos corpos dos/as cineastas ajuda a reforçar a singularidade e a idiosincrasia dos autorretratos, por meio da própria unicidade dos corpos, ela atua também para demarcar (e encarnar) a instância autoral das obras. O autorretrato não é apenas o gesto de autorrepresentação da figura e da exposição da personalidade do diretor(a), mas, sobretudo, apresenta seus traços enquanto autor(a), que se materializa nos diferentes procedimentos que compõem o estilo do autorretrato, em particular, as características da performance do diretor-personagem. Essa é precisamente a ideia que Cecilia Sayad (2013) procura desenvolver quando propõe a noção de “autoria como performance” (*performing authorship*), em que “o corpo do cineasta (atua) como um instrumento para afirmar não apenas um ponto de vista pessoal, mas também, e por vezes mais

⁷⁷ “Narration is subordinated in the former to a logic, a collage of elements ordered according to a series of rubrics, of thematic types. (...) the appearance of discontinuity, of anachronistic juxtaposition, of montage.”

⁷⁸ “To this expression of an absence of self and a fundamental uncertainty about identity, nothing the author writes responds fully, yet everything responds a little.”

importante, uma presença autoral” (SAYAD, 2013, tradução nossa⁷⁹). O corpo assume o *locus* do discurso e da forma fílmicas para constituir tanto a figura do diretor(a) enquanto autor(a) quanto inscrever essa autoralidade na própria forma do desempenho da performance dele/a.

Em sua análise de *JLG/JLG: Self-Portrait in December*, por exemplo, Sayad busca caracterizar a presença em cena do personagem de Godard como uma espécie de receptor e transmissor de outras obras, a figura de um mediador por meio do qual vemos o que ele vê, ouvimos o que ele lê. “Ver é sempre mediado – o que *JLG/JLG* enfatiza é o ver *através*, ou o acessar o mundo através de outras obras e, por extensão, através de outros olhos” (SAYAD, 2013, itálico original, tradução nossa⁸⁰). Por isso, são inúmeros os planos em que ele aparece olhando para pinturas e objetos, para que, na sequência, vejamos aquilo que ele vê. Essa estrutura de mediação e subjetivação do olhar, codificada no cinema de ficção pelo uso do plano-ponto-de-vista, ao expor aquilo que a personagem vê, coloca o espectador sob sua perspectiva. Ao mesmo tempo em que se vê, sabe-se que está vendo aquilo que a personagem vê. No caso de *JLG/JLG*, olhar e filmar combinam-se enquanto gestos da figura do diretor-personagem. Há uma dupla presença, enquanto corpo em cena (personagem) e como olhar da câmera (diretor), que estabelece o plano-ponto-de-vista e, por meio deste, a elaboração discursiva da autoralidade de Godard como cineasta mediador, espécie de curador através do qual o recorte e o enquadramento da realidade chega ao público. Finalmente, o gesto de se colocar enquanto autor não tanto pelo ato de criação em si, mas pela capacidade de se fazer canal de recepção e comunicação do mundo, um “receptor” (*receiver*), como propõe Kaja Silverman (2001), exige uma reformulação da própria ideia de autoria baseada no princípio do criador(a).

A ideia do olhar enquanto fonte da autoralidade do diretor é também o principal ponto da análise de Laura Rascaroli do filme *Lo sguardo di Michelangelo* (*The Gaze of Michelangelo*, 2004), autorretrato derradeiro do cineasta italiano Michelangelo Antonioni. Assim como Godard, nesse curta-metragem, tomamos contato com a escultura restaurada de Moisés, criada pelo artista renascentista homônimo do cineasta, por meio da presença – olhar e toque – de Antonioni na condição de diretor-personagem. São inúmeros os planos próximos que ressaltam o olhar de Antonioni que, combinados com planos detalhes da escultura, elegem o olhar como principal

⁷⁹ “(...) the filmmaker’s body as an instrument for the assertion not only of a personal point of view, but also, and sometimes most importantly, of an authorial presence.”

⁸⁰ “(...) seeing is always mediated – what *JLG/JLG* emphasizes is seeing *through*, or accessing the world through other works, and by extension through other eyes.”

atributo da condição do cineasta. Por outro lado, Rascaroli destaca o papel que o corpo desempenha em diferentes dimensões do filme. Importante lembrar que desde o Acidente Vascular Cerebral (AVC) que sofreu em 1985, Antonioni esteve dependente de cadeiras de rodas. No entanto, no filme, por meio do uso de efeitos especiais, ele surge de pé, caminhando, encarnado em um corpo idoso, mas mesmo assim um corpo capaz de realizar ações que seu corpo real não conseguia. Esse aspecto contraditório, e mesmo impregnado de capacismo, pode ser encarado também, como Rascaroli aponta, enquanto “um gesto de autoelaboração (*self-fashioning*), que atesta a visão do homem de si próprio” (RASCAROLI, 2009, p. 186, tradução nossa⁸¹), que o cinema permite realizar, naquilo que pode ser concebido como o “corpo fílmico”; isto é, o corpo em sua representação e transmutação pela imagem cinematográfica. No caso de Antonioni, sua figura – suas roupas e postura corporal – não deixa de representar o próprio símbolo da sua geração, em termos históricos: o intelectual branco, burguês, ocidental. No entanto, por outro lado, mesmo que o corpo fílmico represente a superação de uma impossibilidade concreta, ele não deixa de encarnar a fragilidade e a vulnerabilidade físicas, acentuadas pela representação do corpo idoso, que contrasta com a eternidade da pedra, do mármore do qual se projeta a figura de 500 anos de Moisés.

⁸¹ “(...) an act of self-fashioning, which attests to the man’s vision of himself”.

CAPÍTULO 4 – Os desafios

4.1 - O desejo por cinema: identidade e autoralidade

O volume crescente de cineastas, interessados e interessadas em abordar nos filmes seus universos particulares, pode ser encarado por diversas perspectivas, algumas mais abrangentes, que buscam considerá-lo como a manifestação de um verdadeiro clima de época ou “estrutura de sentimento” (WILLIAMS, 1977), a outras bastante circunscritas, que consideram os mecanismos de financiamento, os laboratórios de desenvolvimento de projetos, em níveis locais e globais⁸². É afetado igualmente por variáveis territoriais e históricas que dependem da dinâmica geracional em relação a eventos traumáticos, como são os casos dos filhos e filhas de militantes políticos perseguidos pelas ditaduras civis-militares na América Latina (PIEDRAS, 2014; FELDMAN, 2017; LABBÉ, 2017); os herdeiros das experiências europeias na II Guerra Mundial (CURTIS e FENNER, 2014); ou os descendentes de coreanos (*zainichi*) que vivem no Japão após o fim do império nipônico (DEW, 2016). Ou então, o avanço da produção pessoal vincula-se às diferentes políticas identitárias, no interior das quais a experiência individual visa articular o caso particular com questões políticas presentes no debate público. Há também casos em que a perspectiva em primeira pessoa atua como ponto de vista privilegiado na elaboração de biografias de personalidades públicas, em geral, políticos ou artistas, a partir do lugar de intimidade que o/a cineasta ocupa. Pois geralmente se trata de familiares ou amigos próximos. Outro caso ainda são os filmes que abordam traumas pessoais. Sejam eles de caráter eminentemente universalistas, como a morte e o luto, ou vinculados a contextos histórico-sociais específicos, a exemplo da violência de gênero ou aquela cometida pelo Estado.

⁸² Pablo Piedras, pesquisador do documentário em primeira pessoa argentino, cita o impulso que mudanças na forma de financiamento público – via Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – deu à produção pessoal na Argentina; quando passa a oferecer, em 2007, uma linha de financiamento para projetos menores, de cineasta iniciantes, conhecida como “quinta vía” (PIEDRAS, 2014, p. 72). Ao estimular a produção de baixo orçamento, a “quinta vía” comprovou o interesse de jovens cineastas pelos filmes pessoais. Já com relação à influência dos laboratórios de desenvolvimento de projetos e rodadas de mercado, é possível citar o exemplo de Susanna Lira. Diretora de *Nada Sobre Meu Pai* (2023), Susanna revela que inicialmente pretendia realizar um filme sobre diferentes pessoas marcadas pela ausência paterna. Mas, ao ser provocada por um produtor de TV equatoriano, decidiu transformar o projeto original, tornando-o autobiográfico, já que ela jamais havia conhecido o próprio pai. <https://folha.com/6mn1yd4o>. Acesso em 19/04/2023.

Normalmente essas diversas possibilidades combinam-se entre si. Por isso é tarefa hercúlea perseguir a trilha dessas inúmeras vertentes. Contudo, ao considerar o significativo apelo que tais produções provocam, principalmente nas gerações mais jovens de cineastas (e não falo por experiência própria?), pode ser interessante, mesmo que distante de esgotar o tema, especular a respeito dessa sanha que falar de si, e dos seus, tem despertado entre as gerações mais novas⁸³.

Patrícia Mourão (2016) faz essa mesma pergunta no começo da sua tese de doutorado a respeito do cinema autobiográfico da vanguarda norte-americana. De certo modo, esta inquietação finca no presente as motivações que a levaram até as décadas de 60 e 70 para investigar aquela que é tida como a origem da autobiografia cinematográfica no interior da tradição norte-americana. Ao questionar o que levaria tantos jovens a optarem em começar suas carreiras com filmes autobiográficos, quando mais natural seria ao final da vida, momento no qual é possível então narrar o que se viveu, a autora chega a uma curiosa proposição: “em cinema, a autobiografia é, sobretudo, a afirmação de um desejo por cinema. (...) o desejo de uma vida em cinema” (MOURÃO, 2016, p. 13). Ao realizar filmes pessoais, aspirantes a cineastas estariam interessados em dar os primeiros passos, não apenas no campo profissional escolhido, mas na própria expressão cinematográfica. “Usar o cinema para fazer uma autobiografia é uma afirmação de si como cineasta (...), uma aposta no futuro” (MOURÃO, 2016, p. 13). Um gesto que valoriza a própria experiência e subjetividade, combinada à busca pela autoria enquanto realizador e realizadora.

Imaginemos o seguinte: um jovem, ou uma jovem cineasta, em busca de um tema para um possível filme, se debruça sobre a própria vida ou a vida de familiares. Há ali uma história ou acontecimentos, experiências pessoais inseridas em determinado contexto histórico, em geral traumático, à maneira do século XX (e não menos do século XXI); cujas ramificações ainda projetam sombras sobre o terreno do presente. É provável que o assunto atraia o interesse da cineasta para além da realização do filme. Faz parte da sua vida e da história de pessoas próximas. Trata-se afinal de uma causa existencial, posta em marcha muitas vezes pelo próprio processo de

⁸³ Cabe lembrar, no entanto, que não apenas cineastas em início de carreira são capturados pelo impulso autobiográfico. Cineastas já veteranos dedicaram-se nas últimas décadas a obras declaradamente autobiográficas, ainda que seus filmes progressos estivessem estreitamente relacionados a suas trajetórias pessoais, como são os casos de Rith Pahn e Patricio Guzmán. No caso do primeiro, apesar da carreira profícua, com mais de vinte títulos realizados, parte significativa da sua filmografia é atravessada pelas experiências traumáticas que vitimaram sua família sob o regime do Khmer Rouge, no Camboja. Já Guzmán notabilizou-se pelos filmes a respeito do golpe militar no Chile, do qual foi testemunha ocular e cinematográfica, até se dedicar à trilogia de inflexão autobiográfica composta por *Nostalgia da Luz* (2010), *Botão de Pérola* (2015) e *A Cordilheira dos Sonhos* (2019).

realização fílmica. Certamente amigos e conhecidos apoiarão a iniciativa, seja porque a trama dos acontecimentos é surpreendente o suficiente para ser “digna de um filme”, ou porque a situação é delicada, difícil e/ou emocionante – permitindo dar corpo, rosto e voz, e um ponto de vista – à experiência pungente. Para esses primeiros interlocutores, conhecer a autora – narradora e personagem – é de vital importância. Não porque garanta a veracidade dos eventos por si só, mas porque mobiliza uma dose de curiosidade voyeurística combinada com a insígnia da *legitimidade*: se for para contar a história – tantas vezes tabus ou segredos familiares – que seja alguém “de dentro”. Nossa cineasta começa então a filmar com os recursos disponíveis, cada vez menos restritivos, enquanto busca financiamento. Há casos em que tampouco ele é estritamente necessário, já que a estrutura de produção pode ser mínima: equipes de uma única pessoa. Não raro, as filmagens estendem-se por anos. Ao mesmo tempo em que acaba gerando aflição diante da ausência de perspectivas futuras concretas quanto ao filme finalizado, a longa duração suscita certo contentamento, já que trabalhar o filme significa conviver e lidar com as questões existenciais a ele vinculadas, por mais dolorosas que possam ser.

O que seria o “desejo por cinema” mobilizado por processos de realização como este? Seria o ato de gerir a vida, dedicando-a às necessidades do filme, como quem entrega, em sacrifício, as próprias experiências aos imperativos da criação? Ou seria o contrário: o filme enquanto fonte de estímulo existencial, já que “uma vida em cinema” só se realiza por meio de filmes, e estes, mesmo à custa da exploração dos dramas ou das tragédias pessoais, ainda assim, precisam ser feitos para que uma identidade de cineasta possa ser reconhecida? Se há o desejo de realizar filmes, não seriam os temas pessoais, autobiográficos, aqueles que estariam mais à mão, acessíveis e, ao mesmo tempo, passíveis de serem abordados sem grandes investimentos financeiros iniciais? Pois, ainda que nem todo filme de baixo orçamento seja autobiográfico, propostas pessoais tendem a não se ressentir tanto, estilisticamente, das limitações impostas pela escassez de recursos. O senso de cotidianidade, intimidade e subjetividade por vezes supera os limites de produção na avaliação qualitativa das obras.

Deixando de lado, por enquanto, as imensas facilidades proporcionadas pelo desenvolvimento dos equipamentos digitais, cujo principal revés talvez seja o excesso de material filmado decorrente dessa mesma acessibilidade (consequência: processos de pós-produção longos, trabalhosos e custosos), certamente, o envolvimento existencial dos realizadores e das realizadoras com os temas dos filmes desempenha papel fundamental no avanço da produção. Esta motivação

pessoal não pode ser subestimada, na medida em que desempenha papel importante não apenas no que se refere ao ímpeto de realização, mas também porque atua no processo de legitimação dos projetos frente às fontes de financiamento. Sob a forma de um texto comumente chamado de “declaração da direção”, o envolvimento pessoal dos cineastas com os temas dos filmes é fator fundamental na avaliação do potencial das obras, na medida em que permite antecipar a quantidade e a qualidade da energia dispensada para realização dos filmes. Se tal motivação personalista pode se justificar pela coragem em expor a própria vida e a vida das pessoas próximas, cabe avaliar o quanto esse risco de exposição ainda exerce poder de convencimento frente à onipresença de intimidades expostas nas redes sociais virtuais.

Ao combinar questões autobiográficas com a possibilidade de realizar filmes, o documentário em primeira pessoa oferece aos cineastas (jovens, sobretudo) a possibilidade de dar vazão a dois desejos fundamentais: o desejo de fazer filmes e o desejo de compreender seu lugar no mundo. Há, portanto, um duplo trabalho de constituição identitária que se mistura no processo de realização dos filmes pessoais. Uma identidade de cineasta que se concretiza no momento da feitura das obras, e uma identidade de sujeito (histórico) que se desdobra tanto na avaliação das próprias experiências, quanto na exploração dos antecedentes familiares, em relação ou não a eventos históricos específicos. Como anuncia Michele Citron: “meu trabalho é impulsionado pelo desejo de compreender minha vida em relação a forças culturais mais amplas, assim como por um anseio por estar presente no mundo” (CITRON, 2000, p. 280⁸⁴). Esse duplo questionamento identitário é, segundo minha hipótese, uma das principais razões que explica a atração que esse tipo de produção exerce sobre jovens cineastas. Contraprova: fosse um simples desejo subjetivo, relacionado ao trato de questões íntimas ou conflitos familiares, não haveria razão para realização dos filmes.

*

A conexão entre autodescoberta e criação artística não é, de modo algum, uma novidade. Charles Taylor (2001) rastreia a origem dessa relação na segunda metade do século XVIII europeu, no cerne do movimento romântico. Segundo o autor, ao propor a internalização do julgamento moral, isto é, a capacidade de discernir o que é bom a partir da consciência, e não através de referenciais externos, como Deus ou a sociedade, Jean-Jacques Rousseau posicionou o conceito de

⁸⁴ “(...) my own work is fueled by a desire to understand my life in relation to larger cultural forces, as well as, a yearning for presence in the world”.

natureza, sinônimo de verdade, no interior dos indivíduos. Sob essa condição, a natureza manifesta-se por meio de uma voz interna, a “voz da natureza”, que orientaria os seres humanos na definição do Bem. “A verdadeira voz dos meus sentimentos *define* o que é o bom: uma vez que o *elã* da natureza em mim *é* o bom, *é* ele que deve ser consultado para descobri-lo” (TAYLOR, 2001, p. 362, ênfase original, tradução nossa⁸⁵). A partir dessa ideia, Taylor delimita uma “filosofia da natureza como fonte interna” (TAYLOR, 2001, p. 368, tradução nossa⁸⁶) que abarca desde as contribuições de Kant na definição do conceito de autonomia, passando pelo romantismo alemão, francês e inglês. Esse impulso interno, a “voz da natureza”, manifesta-se, ou melhor, é “ouvida” e acessada, sendo possível conectar-se a ela, não apenas por meio da razão, mas também pela imaginação e, sobretudo, através dos sentimentos. A importância que os sentimentos assumem na articulação do impulso interno é um dos principais pontos de inflexão do pensamento romântico.

No entanto, para que essa voz possa se manifestar e, ao mesmo tempo, adquirir forma e, em última instância, existência, é necessário que ela assuma expressão. A expressão é parte indissociável da natureza interna. Não se trata de expressar algo previamente existente em nossa interioridade para a qual finalmente damos vazão. A expressão em si é também parte da natureza interna. Ela apenas adquire contorno e existência no momento em que é expressada. Nas palavras de Taylor (2001, p. 374, tradução nossa⁸⁷):

A ideia de natureza como uma fonte intrínseca está alinhada com uma visão expressiva da vida humana. Cumprir minha natureza significa adotar o *elã* interno, a voz ou impulso. E isso torna manifesto o que estava oculto tanto para mim quanto para os outros. Mas essa manifestação também ajuda a definir o que deve ser realizado. A direção desse *elã* não era e não podia ser clara antes dessa manifestação. (...) Uma vida humana é vista como manifestando um potencial que também está sendo moldado por essa manifestação.

⁸⁵ “The true voice of my true sentiments *define* what is the good: since the *élan* of nature in me *is* the good, it is this which has to be consulted to discover it.”

⁸⁶ “(...) philosophy of nature as inner source”.

⁸⁷ “(...) the idea of nature as an intrinsic source goes along with an expressive view of human life. Fulfilling my nature means espousing the inner *élan*, the voice or impulse. And this makes what was hidden manifest for both myself and others. But this manifestation also helps to define what is to be realized. The direction of this *élan* wasn’t and couldn’t be clear prior to this manifestation. (...) A human life is seen as manifesting a potential which is also being shaped by this manifestation.”

Taylor (2001, p. 374) denomina “expressivismo” (*expressivism*) a conexão entre “voz da natureza” e sua expressão. O expressivismo é a base de um novo processo de individualização, segundo o qual cada pessoa é diferente e original e, dessa maneira, cada qual é convocado(a) a viver esta unicidade, expressando-se de maneira autêntica. “Se a natureza é uma fonte intrínseca, então cada um de nós deve seguir o que está no interior; e isso pode não ter precedentes. Não devemos esperar encontrar nossos modelos externamente” (TAYLOR, 2001, p. 376, tradução nossa⁸⁸). Segundo o autor, essa ideia é uma das fontes do *self*, do sujeito moderno. Inaugura-se, nesse momento, a ideia de que a individualidade se caracteriza pela originalidade expressiva. E dentre as diferentes formas de expressão, a arte assume posição paradigmática onde criatividade e originalidade articulam-se em função da expressividade individual. É, portanto, por meio dessas operações ocorridas no interior do romantismo que a autorrealização, a individualização, e a criação artística se conectam. Sob a perspectiva do expressivismo, “a criação artística vira a forma paradigmática na qual as pessoas podem chegar à autodefinição.” (TAYLOR, 2011, p. 69).

Se é na esteira do expressivismo romântico que o ímpeto de realização de documentários pessoais combina o desejo de autodescoberta e realização artística, por outro lado, é possível considerar que parte significativa da produção em primeira pessoa é fundada também na busca por alternativas aos modelos tradicionais ou dominantes da narrativa documentária. Dito de outro modo, dentre os “desejos por cinema” mobilizados pelo documentário pessoal é preciso considerar também o desejo que cineastas nutrem para explorar e desenvolver um estilo próprio, isto é, uma identidade de autor, com a relatividade que ela implica. Trata-se de um aspecto subentendido na identidade de cineasta, mas cuja satisfação não se concretiza apenas com a realização filmica, e, sim, com a descoberta e a elaboração de uma linguagem cinematográfica própria.

Se a noção de “autorismo”⁸⁹ no cinema é polêmica, seja no âmbito da “política dos autores” desenvolvida pela geração de críticos-cineastas da *Nouvelle Vague* francesa durante a década de 1950, ou na subsequente tentativa de elaboração de uma teoria da autoria no cinema (STAM, 2003, p. 102-111); aqui, a ideia de autoralidade vincula-se menos com a discussão de quem pode, ou não, ser considerado “autor”, mas, sim, com os parâmetros históricos e teóricos geralmente adotados na

⁸⁸ “If nature is an intrinsic source, then each of us has to follow what is within; and this may be without precedent. We should not hope to find our models without.”

⁸⁹ O termo parte da tradução de Fernando Mascarello do neologismo proposto por Robert Stam: “*auteurism*”. (STAM, 2003, p. 102, nota de rodapé).

definição do que seria um filme autoral.⁹⁰ Tais parâmetros giram em torno das noções de subjetividade, personalidade e originalidade, em outras palavras, pressupõem a manifestação de um “eu” no estilo e no ponto-de-vista dos filmes. Por exemplo, segundo Robert Stam, Andrew Sarris, teórico que introduziu a ideia de autorismo nos Estados Unidos no início da década de 60, sustenta que “um estilo significativo combina o ‘quê’ e o ‘como’ em uma ‘declaração pessoal’ na qual o diretor assume riscos e luta contra a padronização” (STAM, 2003, p. 108). As possibilidades de combinar o “quê” e o “como”, respectivamente conteúdo e forma dos filmes, explica porque, mesmo a partir de uma narrativa padronizada, um cineasta-autor(a) é capaz de criar uma obra autoral ao modular o “como” da equação. Não custa lembrar, grande parte da polêmica em torno da política dos autores partia justamente do pressuposto de que no coração da indústria cinematográfica hollywoodiana, cineastas-autores impunham seus estilos por meio da abordagem pessoal (“como”) que aplicavam sobre temas convencionais (o “quê”). O desejo de construir uma identidade de autor realiza-se, portanto, com a produção de um filme cuja abordagem pessoal e original dará origem a um “estilo significativo”, alternativo à padronização estabelecida pela indústria cinematográfica e audiovisual em seus distintos momentos históricos.

No caso dos documentários, outros fatores concorrem para complexificar a noção de autorialidade, que historicamente esteve quase sempre vinculada à produção ficcional de longa-metragem. Ao refletir a respeito da aplicabilidade da noção no documentário, Marcius Freire (2005) utiliza-se da combinação entre o “quê” e o “como” proposto por Sarris na tentativa de identificar particularidades do filme documentário. O autor ressalta que, diferentemente da ficção, em que o “quê” é desde sempre produzido para a câmera, no documentário “o mundo sensível a ser registrado pela câmera preexiste à presença desta” (FREIRE, 2005, p. 54), e não se coloca à disposição do pleno controle do diretor(a). Além disso, o/a cineasta, ao propor sua *mise-en-scène*, precisa negociar com a *auto-mise-en-scène* (COMOLLI, 2008) dos sujeitos filmados. Consequentemente, se a ideia de que a manifestação da autorialidade se dá por meio da *mise-en-scène*, como historicamente se concebeu a partir da política dos autores, no documentário trata-se menos da sua construção unilateral por parte do diretor(a), mas da negociação, do diálogo e tensionamento entre propostas da direção e a realidade mais ou menos autônoma, de pessoas e

⁹⁰ Importante não perder de vista o princípio de que a autorialidade é um constructo histórico e social, sintetizado por Michel Foucault sob a expressão “função-autor”. Isto é, como a figura do autor (em sua multiplicidade) desempenha funções específicas na forma com que os textos são interpretados nas diferentes sociedades. (FOUCAULT, 1977).

fenômenos, que performam em frente às câmeras. Portanto, em geral, no documentário, a originalidade do diretor não se manifesta tanto na construção de mundos e personagens tal como ocorre na ficção, mas na proposição de formas de abordagens e dispositivos cênicos que necessariamente levam em consideração a interação com as performances das pessoas filmadas.

Se a concepção de autorismo é atravessada pela noção de originalidade, por sua vez, essa última é devedora da ideia de individualidade e subjetividade. Como já apontado acima, desde o final do século XVIII, o processo de individualização passa a se caracterizar pelo princípio da unicidade de cada uma das pessoas. A unicidade torna-se fonte da originalidade segundo a qual cada indivíduo deveria viver e expressar-se (TAYLOR, 2001). Se cada Ser guarda em si algo de singular, suas manifestações e expressividade, desde que sigam tal singularidade, tendem a ser originais ou, em outras palavras, autênticas; ainda que esse último termo possua um sentido adicional, uma certa ideia de verdade ou essência.

No campo artístico, a mudança que acompanhou o advento da originalidade enquanto marca da individualidade foi a passagem da “imaginação mimética” para a “imaginação criativa” (TAYLOR, 2001, p. 379). A visão de que o papel da arte não era mais reproduzir aspectos da realidade pré-existente, mas criar obras novas, sem precedentes, isto é, originais. Em vista dessa articulação histórica entre as noções de indivíduo, subjetividade e originalidade tornou-se mais ou menos dedutivo conceber que produções em primeira pessoa carregam em si o gérmen da originalidade. Se o ponto de partida dos filmes baseia-se na individualidade e subjetividade do/a cineasta, é de se imaginar que, ao expressar suas particularidades, os filmes impregnam-se de seus potenciais criativos originais.

Sob esse aspecto, o autorretrato corresponderia ao exemplo paradigmático em que autor e objeto se fundem na singularidade de uma única e mesma obra-pessoa. É o que parece concluir também Laura Rascaroli (2009), que, como vimos no capítulo anterior, ao analisar o autorretrato audiovisual, destaca a diversidade de estilos, formatos, duração e suportes dos filmes, como se a multiplicidade de formas espelhasse a idiosincrasia de seus autores/objetos. “Isso, de certa forma, não é surpreendente. O autorretrato, de fato, por razões óbvias, é necessariamente original – e, portanto, único” (RASCAROLI, 2009, p. 176, tradução nossa⁹¹). Somada a esta unicidade, encontra-se também o caráter experimental das obras. Por outro lado, a autora identifica também

⁹¹ “This is, somehow, unsurprising. Self-portraiture, in fact, for obvious reasons is necessarily original – hence unique.”

elementos em comum: temas, ideias e obsessões que surgem da negociação entre sujeito representado e sujeito autor, duas dimensões da mesma pessoa, mediada pelos grandes temas da morte e do ego.

Sob a perspectiva dos realizadores(as), é possível afirmar que, efetivamente, existe o desejo de dar vazão à imaginação criativa, em contraposição à imaginação mimética. Criar filmes que abordem de forma adequada e justa experiências singulares a partir de perspectivas pessoais e autorais, e que escapem ao formato dos documentários tradicionais. O cineasta e pesquisador britânico Michael Chanan (2012) comenta de que forma o modelo institucional do documentário televisivo estadunidense impede com que diretores(as) manifestem pontos de vista pessoais, uma vez que o controle final da produção atende aos interesses logísticos e ideológicos das emissoras. Eminentemente “neutros”, sob roupagem jornalística, tais documentários geralmente seguem padrões bastante restritos em que, por exemplo, o uso ostensivo da narração em voz *over* procura definir de antemão os sentidos das imagens. Ou então, quando encabeçados por um apresentador(a), geralmente figuras de autoridade midiática ou acadêmica, essas pessoas são quem assumem a narrativa dos documentários, com uso de discursos verbais frente aos quais as imagens apenas desempenham papel ilustrativo. Chanan, escrevendo a respeito de seu próprio projeto autobiográfico, *The American Who Electrified Russia* (2009), documentário que aborda a trajetória de vida do primo da sua avó, Solomon Abramovich Trone (1872-1969), comenta de que maneira procedimentos ensaísticos podem enfrentar as diferentes padronizações do documentário institucionalizado. Em particular, comenta a forma com que as narrações de natureza ensaística – ao contrário da voz *over* tradicional – não subordinam as imagens ao seu jugo, ao se manifestarem de maneira reflexiva ou como uma espécie de “ruminação poética”, em referência à obra de Chris Marker.

É importante notar que o público (especializado) também nutre a expectativa de que filmes na primeira pessoa sejam originais. Novamente: ao explorar trajetórias particulares, narradas de maneira subjetiva, não seria natural uma linguagem igualmente única? Além disso, um aspecto metodológico torna cada um dos filmes potencialmente singulares: as relações pessoalíssimas que os cineastas possuem com personagens e situações. Na medida em que dependem de canais de acesso únicos, baseados na própria condição social, econômica, cultural e afetiva dos realizadores(as), os filmes se apoiam em pontos de vista “exclusivos”. É o caso típico, por exemplo, dos documentários focados na trajetória biográfica de figuras públicas, mas então abordada “de

dentro e de perto”, a partir da primeira pessoa de um familiar ou amigo próximo. Nesses casos, a possibilidade de expor a intimidade de pessoas públicas combina-se com a atração voyeurística exercida no público, sem necessariamente dar origem a obras singulares.

Ainda assim a exclusividade do ponto de vista pode surpreender, como ocorre, por exemplo, em *Democracia em Vertigem* (Petra Costa, 2019). Em certo momento do filme, cujo eixo principal consiste na abordagem do processo de impeachment de Dilma Rousseff, ocorrido em 2016, a história familiar da diretora é exposta por meio da abordagem em primeira pessoa, explicitando a intimidade de longa data entre a elite econômica brasileira e o poder político. Ao apresentar a relação de parte da sua família, descendentes dos sócio-fundadores da construtora Andrade Gutierrez, com as altas cúpulas do poder executivo, Petra Costa fala a partir do interior da estrutura de poder do país, alicerçada entre a burguesia nacional e os sucessivos governos (militares ou eleitos pelo voto direto). Dessa forma, o aspecto inesperado do ponto de vista pessoal e familiar da diretora decorre da raridade com que a elite econômica brasileira costuma se apresentar na cena pública, particularmente a partir do lugar que ocupa na escala social e na política nacionais.

Por fim, é preciso ressaltar que a relação entre singularidade e originalidade não corresponde a um fato da realidade, mas, antes, trata-se de uma construção histórica inaugurada pela ideologia do romantismo europeu. Esse fator, no entanto, não deixa de se reproduzir no campo cultural contemporâneo, influenciando o horizonte de expectativas para realizadores e profissionais do meio cinematográfico em relação às obras pessoais. Tensiona a produção na expectativa de que, se os filmes são em primeira pessoa, eles devem ser únicos e, portanto, originais, estabelecendo um parâmetro específico de avaliação e valoração das obras. Caso essa promessa seja frustrada, tanto a justificativa da abordagem na primeira pessoa se enfraquece, quanto a sensação de saturação em relação ao volume da produção pessoal se intensifica, pois parte significativa da sua razão de ser parece não se realizar.

4.2 - O pessoal é político: as influências do feminismo

A ideia de uma total singularização original, como apresentada pelo processo de individuação ou pelo ideal romântico do “expressivismo”, é relativizada também pela busca, construção e performance de identidades psicossociais por parte dos cineastas. Tais identidades dizem respeito ao gênero, orientação sexual, parentesco, classe social, raça, nacionalidade, etc.;

definições que buscam posicionar o sujeito não apenas em relação a si mesmo, mas às pessoas ao seu redor e à sociedade como um todo.

Seja como tema principal ou consequência indireta da situação abordada, questões identitárias são uma constante na história do documentário em primeira pessoa. Na medida em que o “eu” do cineasta é o ponto a partir do qual as situações filmicas são abordadas e desenvolvidas, torna-se mais ou menos inevitável que questões identitárias deste “eu” se manifestem. Tal tendência assume maior destaque no interior da tradição do documentário pessoal norte-americano, ainda que se torne mais ou menos difundida mundo afora a partir da primeira década dos anos 2000.

Michael Renov argumenta que, se o documentário vinculado à Nova Esquerda, na tradição americana das décadas de 1960 e 70, apregoava uma produção militante que privilegiava os movimentos sociais de contestação política ao invés de indivíduos específicos, a “guinada para o sujeito” durante as décadas de 1980 e 90 se deu por influência das políticas identitárias típicas do período⁹², motivadas inicialmente pela teoria e pelo ativismo feministas (RENOV, 2004, p. 176-177). De maneira análoga, Jim Lane (2002) argumenta que, historicamente, o documentário pessoal norte-americano coincide com a derrocada do movimento de contracultura e da Nova Esquerda americana. Apoiando-se nos argumentos da historiadora Sara Evans⁹³, Lane diz que o *Women’s Liberation Movement* emergiu do impasse no interior dos movimentos sociais de esquerda. A participação das mulheres nas tomadas de decisão era limitada pela inequidade de gênero que os movimentos sociais herdaram do sexismo e do patriarcalismo da esquerda tradicional. Além disso, pautas que interessavam às mulheres, relacionados ao ambiente doméstico e à família, não encontravam espaço de debate público dentro da Nova Esquerda.

Apesar da importância que desempenhou no advento e consolidação do documentário pessoal nos Estados Unidos, há pouca discussão entre os autores a respeito das contribuições que

⁹² Historicamente, “políticas identitárias” (*Identity politics*) é a expressão genericamente empregada para designar diferentes movimentos políticos e sociais nos EUA a partir da segunda metade do século XX (HEYES, 2020). Ela surge da interpretação de que determinados grupos sociais, como mulheres, negros, populações nativas, gays e lésbicas, etc., encontram-se em situação de inequidade social e opressão. No entanto, a abrangência da noção faz com que sua aplicação seja imprecisa e, por vezes, problemática: “there is no straightforward criterion that makes a political struggle into an example of ‘identity politics’.” (id.). Palco de inúmeros debates e críticas, que envolvem as ideias de essencialismo e performance, interseccionalidade, vitimização, multiculturalismo, e ainda outras (id.), a noção é aqui empregada tanto para remeter ao seu sentido histórico, quanto para se referir, ainda que de maneira genérica, ao conjunto de princípios que orientam o movimento político de grupos socialmente marginalizados e seus efeitos na produção cultural. Tal uso, contudo, mantém-se atento às contradições e disputas que a expressão mobiliza.

⁹³ Autora do livro *Personal Politics: The Roots of Women’s Liberation in the Civil Rights Movement & the New Left*, publicado em 1979.

as práticas do ativismo feminista trouxeram para realização documentária em primeira pessoa e para forma de recepção das obras. Recorrentemente citada nos estudos a respeito do documentário pessoal estadunidense, a máxima “o pessoal é político” surge pela primeira vez no célebre manifesto redigido por Carol Hanish em 1969, em colaboração com o grupo *Pro-Woman Line*, uma subdivisão do *New York Radical Women*, que, por sua vez, compõe o *Women’s Liberation Movement*; como a autora esclarece em uma introdução explicativa redigida mais de 30 anos após o texto original (HANISH, 2006).

O manifesto insere-se, na época de sua redação, no debate em curso no interior da esquerda americana que questionava justamente a possibilidade de combinar temas tidos como pessoais com as demandas políticas do movimento: “therapy vs. ‘therapy and politics’” ou “personal vs. political” (HANISH, 2006). A presença desse debate no coração dos movimentos de esquerda demonstra que a tal máxima não nasceu pronta e tampouco figurava enquanto consenso mesmo dentro do *Women’s Liberation Movement*. Parte significativa da discussão centrava-se no sentido que os grupos de encontros de mulheres (“so called therapy groups”) assumiam no processo de tomada de consciência (“consciousness-raising”) e ação política. Hanish, ela própria, descreve sua participação nos grupos, explicando a dinâmica dos encontros e os resultados obtidos.

A metodologia adotada nos encontros, chamado pela autora de “analytical sessions”, consistia em três etapas. Em um primeiro momento, as mulheres reuniam-se em pequenos grupos e formulavam questões estreitamente relacionadas a suas vivências cotidianas, tais como: “Qual você prefere/preferiu, um bebê do sexo feminino ou masculino, ou nenhum filho, e por quê? O que acontece com o seu relacionamento se o seu parceiro ganha mais dinheiro que você? Menos que você?” (HANISH, 2006, tradução nossa⁹⁴). Em seguida, todas respondiam as questões a partir de *experiências pessoais*. Ao final, havia a tentativa de, *coletivamente*, sintetizar, generalizar e realizar conexões a partir das falas individuais. Ao compartilhar experiências pessoais e cotidianas no espaço público do grupo, percebia-se não apenas que experiências individuais eram igualmente vivenciadas por outras mulheres, isto é, que possuíam uma natureza coletiva, e que por isso não eram estritamente problemas individuais, cujas resoluções dependeriam unicamente de decisões e ações pessoais. Hanish argumenta que a própria realização dos encontros já era em si um ato político, uma “terapia política”, que, fundamentalmente, permitia que as mulheres se livrassem da

⁹⁴ “Which do/did you prefer, a girl or a boy baby or no children, and why? What happens to your relationship if your man makes more money than you? Less than you?”

autoculpabilização. Além disso, a exploração de experiências pessoais, bastante próximas da concretude do cotidiano, possibilitava uma nova percepção e conhecimento políticos, um “entendimento visceral” (*gut undestanding*). “Conseguí obter uma compreensão política que toda minha leitura, todas as minhas ‘discussões políticas’, toda minha ‘ação política’, todos os meus quase quatro anos no movimento nunca me proporcionaram” (HANISH, 2006, tradução nossa⁹⁵).

As experiências descritas por Hanish fazem parte de um fenômeno mais amplo, conhecido como “consciousness-raising groups”, que caracterizou, e para algumas autoras, foi uma das principais bases da segunda onda feminista. Em 1970, existiam grupos nas principais cidades norte-americanas e, em 1973, segundo Anita Shreve (1990) mais de 100 mil mulheres participaram de grupos pelo país inteiro. Os encontros eram informais e realizados em pequenos grupos, contando com a mediação de uma ou mais organizadoras. Cada mulher era convidada a relatar experiências pessoais relacionadas a condições de opressão nos diferentes aspectos da vida, como trabalho, família e relações amorosas. Temas tabus como corpo e sexualidade também eram debatidos, e formas de resistência e ações práticas eram sugeridas. O modelo comunicacional utilizado nos encontros, baseado na conversa face-a-face, no acolhimento dos depoimentos e no compartilhamento de experiências comuns, criou vínculos entre as mulheres, dando origem ao que ficou conhecido como “*sisterhood*”. (SOWARDS e RENEGAR, 2004).

Creio que não será coincidência que os princípios que orientam a metodologia e a lógica dos *consciousness-raising groups* seriam, de certo modo, adaptadas à realização dos documentários pessoais nos anos subsequentes. A ideia de que temas pessoais guardam em si a capacidade de ressoar em certos grupos sociais, e que esta coletivização da experiência individual possui em si potencial político, será o fundamento de boa parte da produção em primeira pessoa na época, e até mesmo ainda hoje. Obras seminais do documentário autobiográfico nos Estados Unidos como *Diaries* (Ed Pincus, 1971-76) e o quarteto de curtas-metragens realizada por Miriam Weinstein (*My Father the Doctor*, 1972; *Living with Peter*, 1973; *We Get Married Twice*, 1973; *Call Me Mama*, 1976) são obras que exploram em tempo real experiências familiares e pessoais, isto é, colam-se às vivências enquanto elas ainda se desdobram na vida de seus realizadores; procurando desafiar ou, ao menos, refletir sobre as convenções do matrimônio, da monogamia e da parentalidade.

⁹⁵ “I have gotten a political understanding which all my reading, all my ‘political discussions’, all my ‘political action’, all my four-odd years in the movement never gave me.”

Traçando uma analogia, os filmes corresponderiam ao espaço público semelhante às “analytical sessions”, para o qual as experiências pessoais são trazidas para debate dos participantes, que, nesse caso, seriam tanto os personagens (incluindo os/as cineastas), como o próprio público. Esses retratos em tempo real, sem formulações prévias ou conclusões definitivas, abrem-se para o debate público na medida em que as soluções não chegam prontas e tampouco reiteram necessariamente as posturas ideológicas dos cineastas, sejam elas devedoras das ideias feministas ou de outras propostas progressistas. Os filmes de Weinstein, por exemplo, abordam diferentes momentos de inflexão na vida da cineasta dentro dos quais ela própria se vê reproduzindo padrões tradicionais, como o desejo do casamento formal, por exemplo. São filmes que não apresentam um modelo de vida já definido, concentrando-se, isso sim, nos desafios inerentes às possibilidades de mudança. A capacidade desses filmes em captar o clima da época e as problemáticas surgidas da busca de novas perspectivas, levou Scott Macdonald a comentar que tais filmes, vistos hoje, “tornam-se evidência etnográfica sobre a vida nos Estados Unidos, incluindo o papel em transformação da realização cinematográfica no interior da vida familiar” (MACDONALD, 2013, p. 134, tradução nossa⁹⁶).

Outro elemento importante dos *consciousness-raising groups* compartilhado com o documentário em primeira pessoa é a possibilidade de um “entendimento visceral” vinculado a esse tipo de experiência cognitiva e sensorial. Tal visceralidade diz respeito à maneira com que experiências vivenciadas afetam não apenas o pensamento, mas, sobretudo, a dimensão sensível das pessoas envolvidas. Quando comparado ao conhecimento teórico ou ao posicionamento ideológico, a experiência sensorial descortina a potencialidade política relacionada ao corpo, aos afetos e às emoções. Esta ideia, transposta ao documentário, assumirá fundamental centralidade.

A captação com som sincrônico, que coincide com o advento da prática autobiográfica no documentário na costa leste americana, almejava se aproximar da “textura da vida”, que não se confunde necessariamente com a posição ideológica de representação objetiva da realidade. Nessa mesma direção, já em meados da década de 1990, Bill Nichols argumentará em favor do “conhecimento corporificado” (*embodied knowledge*) que documentários pessoais, performáticos, como o autor viria a denominá-los, seriam capazes de mobilizar (NICHOLS, 1994, p. 1-16). Por meio de análises evocativas e fragmentárias de filmes como *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991),

⁹⁶ “(...) become ethnographic evidence about life in the United States, including the changing role of filmmaking within family life.”

Extreme Private Eros: Love Song (Kazuo Hara, 1974), *Silverlake Life: The View from Here* (Tom Joslim e Peter Friedman, 1992), *The Body Beautiful* (Ngozi Onwurah, 1991), entre outros, Nichols busca dar contornos à transformação epistemológica representada pelo tipo de experiência que tais filmes proporcionam. Escrito no mesmo espírito de indeterminação e incompletude que identifica nas obras, Nichols sugere que o conhecimento corporificado é capaz de borrar as fronteiras (daí o título do livro, “Blurred Boundaries”) entre categorias comumente separadas, como o Eu e o Outro, o corpo e a mente, a sociedade e a natureza (NICHOLS, 1994, p. 2). São filmes que “não precisam ser analisados tanto quanto experienciados e, por meio dessa experiência, compreendidos” (NICHOLS, 1994, p. 15, tradução nossa⁹⁷). O autor insiste também sobre outro aspecto fundamental que relaciona não apenas o conhecimento corporificado às experiências dos corpos, mas também às suas especificidades, ao lugar que os corpos ocupam nas estruturas institucionais, sociais e culturais. Em especial, o corpo do próprio(a) cineasta.

Um último elemento que a experiência dos grupos de *consciousness-raising* mobiliza é a função terapêutica dos encontros. Hanish, ao comentar essa ideia de conotações pejorativas, irá rejeita-la, na medida em que ela pressupõe a existência de uma doença e conseqüentemente a busca pela cura. Bonnie Randolph e Clydene Ross-Valliere (1979) também diferenciam os encontros dos grupos de conscientização dos grupos terapêuticos tradicionais, justificando que os primeiros não visam resolver problemas e tampouco oferecer conselhos. Enquanto na psicoterapia foca-se nos problemas pessoais, nos grupos a atenção está voltada para compreensão dos estereótipos sociais. No entanto, Hanish assumirá, sim, certa dimensão terapêutica dos encontros; desde de que não se trate exclusivamente de terapia pessoal, mas, como já pontuado, “political therapy”.

Devedora em parte dessa discussão, a alcunha “filme-terapia” é uma expressão consagrada para se referir a obras pessoais de forma a manifestar reservas diante delas. O jargão busca caracterizar filmes cujas temáticas particulares e íntimas seriam melhores exploradas em sessões privadas de psicoterapia do que em sessões públicas de cinema. Ou que o conflito individual do/a cineasta, muitas vezes tematizada nos filmes, interessa tão somente a ele/ela e às pessoas diretamente envolvidas. Em outras palavras, a expressão procura demarcar o território do interesse público em relação às obras.

Desde os anos 1970, muitos filmes foram, e ainda são baseados em experiências ou situações pessoais e familiares traumáticas. É comum que a premissa de muitos dos documentários

⁹⁷ “(...) do not need to be analyzed so much as experienced and, through that experience, understood”

pessoais surja de um problema ou trauma do diretor(a) que a realização do filme não apenas aborda e desenvolve, mas, não raro, procura “resolver” em seu processo de feitura. De obras pioneiras do documentário autobiográfico estadunidense, como *Joe and Maxi* (Maxi Cohen e Joel Gold, 1977), passando pelos filmes da década de 1990, a exemplo de *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990), e *Embrancing* (Nitsutsumarete, Naomi Kawase, 1992), aos documentários contemporâneos como *Elena* (Petra Costa, 2012) e *Incompatível com a Vida* (Elisa Capai, 2023), todos esses filmes lidam com traumas ou rupturas relacionadas a experiências no seio familiar. E todos esses filmes aqui citados foram realizados por mulheres. Na medida em que é o incômodo que mobiliza a realização desses filmes, sejam relações distantes, conflituosas ou inexistentes com a figura paterna, como são os casos de *Joe e Maxi*, *Embrancing* e *Sink or Swin*, ou o trauma de mortes repentinas de familiares, como em *Elena* e *Incompatível com a Vida*, é natural que parte significativa do processo de realização filmica ative alguma função terapêutica para diretoras(es) e personagens.

Criticando essa tendência “terapeutizante”, Eva Illouz (2011) argumenta que a segunda onda feminista foi uma das molas mestras do advento e consolidação da “narrativa terapêutica” na cultura norte-americana, com suas consequências na configuração afetiva do contemporâneo. Essa ideia, que compõe parte do quadro mais amplo do que a autora denomina “capitalismo afetivo”, busca caracterizar o fenômeno em que o sujeito usa formas confessionais de discurso para expor publicamente sentimentos e emoções pessoais, com o objetivo de expurgar sofrimentos e incômodos; mas, sobretudo, como forma de se constituir enquanto sujeito. Segundo Illouz, ao eleger as experiências familiares como substrato responsável por parte significativa da formação do *self*, as práticas feministas da segunda metade do século XX uniram-se ao discurso da psicologia, e juntas propagaram a “narrativa terapêutica” para campos tão diversos como grupos de apoio e reabilitação, *talk-shows*, *workshops* corporativos, e literatura de autoajuda.

O objetivo da narrativa terapêutica, além da possibilidade de narrar o próprio sofrimento, é produzir um estado de “normalidade” (não-doente) e autorrealização. No entanto, a autora defende que a narrativa terapêutica, ao invés de possibilitar a autorrealização, transforma-se na gestão da patologia e do sofrimento, já que deles dependem, como se incentivasse a busca de problemas e induzisse as pessoas a narrar e performar as causas de seus infortúnios. “É essa narrativa que se encontra no cerne do que muitos denominam de culto à vitimização e cultura da queixa.” (ILLOUZ, 2011). Assim, se seguirmos o raciocínio de Illouz, é possível concluir que o documentário autobiográfico, em sua origem e em muitas de suas manifestações, é uma dentre as muitas variações

da narrativa terapêutica. O significado dessa conclusão consiste na avaliação do quanto a prática autobiográfica incentiva o remoer de feridas, a “narrativa da doença”, e o quanto essa narração “contém e encena simultaneamente aquilo que deseja excluir, ou seja, a doença, o sofrimento e a dor.” (ILLOUZ, 2011).

Contudo, nem todos os filmes realizados sob a premissa do trauma recebem a alcunha pejorativa de “filme-terapia”. A impressão é que se aceita até certo ponto a natureza terapêutica de muitos filmes em primeira pessoa, particularmente quando as feridas e as dores são causadas por estruturas opressoras, ou quando trabalham pautas políticas significativas, que justificariam a exploração do trauma e a função terapêutica da experiência. É de se deduzir, portanto, que, ao classificar um documentário pessoal como filme-terapia, considera-se não apenas a dimensão terapêutica que o filme oferece aos envolvidos, mas o quanto a abordagem do sofrimento é capaz de dialogar com temas sociais mais amplos, com os quais as demais personagens e os espectadores poderiam se relacionar. Particularmente, a crítica embutida na expressão vincula-se ao grau de narcisismo que o trato com o sofrimento manifesta. Isto é, será que o sofrimento seria uma forma de afirmação do Eu? Uma maneira de cultivar a dor e a partir dela se colocar no mundo e na relação com as demais pessoas em um gesto de autocondescendência? Ou então, um outro ponto seria avaliar o quanto o sofrimento é “legítimo”, avaliação que leva em consideração suas causas e uma certa ideia de “distribuição social do sofrimento”, segundo a qual determinadas pessoas estão mais propensas a sofrer devidos às inequidades sociais, raciais e de gênero, e que, portanto, determinados sofrimentos são mais significativos que outros sob uma perspectiva social e política.

De toda forma, a expressão “filme-terapia” está longe de possuir definição e uso claros. Trata-se de um termo utilizado de maneira um tanto genérica por críticos e o público em geral para manifestar desagrado e muitas vezes irritação com certos filmes pessoais. Existe uma indignação que se traduz por algo como: “por que EU (ou as pessoas) preciso ver isso?”. Por outro lado, a interpretação das obras, e a avaliação do seu interesse público, dependerão das condições socioculturais de cada sociedade, das ideias e das pautas políticas que circulam e contextualizam os diferentes discursos. Sob perspectivas feministas, por exemplo, “filmes-terapia” poderiam ser tomados por manifestações da subjetividade de mulheres em contextos de opressão e sofrimento, e, não, estritamente enquanto ações e atitudes voltadas para alimentar o ego. Ou, até mesmo, o inflacionamento do ego não deixa de ter importância em casos nos quais pessoas em posições subalternas conseguem assumir presença e voz, em processos de “empoderamento”.

Michelle Citron (2000) comenta que o conhecimento da vida alheia proporcionado pelos filmes autobiográficos é fundamental para o compartilhamento da experiência pessoal e cultural, contribuindo para diminuir o isolamento, a solidão e a alienação social. A exposição de traumas ou tabus permite com que o sofrimento seja compreendido em sua dimensão coletiva, amenizando culpas e responsabilizações que geralmente recaem estritamente sobre os indivíduos. Quando confrontada à sensibilidade majoritária, a confissão e o trauma permitem com que temas até então interditados no debate político venham à tona, dando voz, em muitos casos, a sujeitos historicamente marginalizados.

Como apontado, um exemplo recente do funcionamento desse mecanismo é o filme *Incompatível com a Vida* (Elisa Capai, 2023). Nele, a diretora filma a descoberta de um feto com má-formação durante sua própria gravidez, registrando o subsequente processo de luto e a decisão pelo aborto legal em Portugal, onde vivia à época. Ao mesmo tempo, decide, num momento posterior, encontrar-se com diversas mulheres e casais, de diferentes regiões do Brasil e de classes sociais distintas, que enfrentaram o diagnóstico de anencefalia fetal, a burocracia e a falta de assistência pelas políticas públicas para realizar abortos legais no Brasil. O filme, portanto, assume a forma da socialização de uma dor em comum, preservando ainda assim certas especificidades de cada contexto sociocultural.

*

Se a presença do ideário feminista foi fundamental na configuração dos pressupostos do documentário pessoal nos Estados Unidos, o que dizer de contextos nos quais o feminismo não figurou enquanto matriz de referência para produção em primeira pessoa? Será que a configuração entre experiência pessoal e questões políticas se manifestou de maneira distinta, já que alheia ao princípio “o pessoal é político”?

Na história do documentário em primeira pessoa japonês, por exemplo, a influência do feminismo, quando muito, é tardia e superficial. O pesquisador e autor norte-americano, Mark Nornes, especialista em cinema documentário japonês, argumenta que, mesmo nos círculos mais progressistas, a exemplo da experiência coletivista da Ogawa Pro⁹⁸, a estrutura patriarcal na divisão

⁹⁸ *Ogawa Pro* é o nome da produtora de filmes fundada e comandada pelo cineasta Shinsuke Ogawa, organizada na forma de coletivo. Seus membros não apenas se dedicavam à realização de filmes documentários, mas, em determinados períodos, mantinham relações de convivência compartilhada. Entre os anos de 1968 a 1977, a sede da produtora localizava-se na vila rural de Heta, próximo a Tóquio, na qual os membros, além de viverem sob o mesmo teto, mantinham relações cotidianas com os camponeses do local, personagens dos filmes que o coletivo realizava. Algo análogo ocorreu posteriormente, quando se mudaram para o norte do país, e passaram a viver na

das funções laborais, tanto na produção cinematográfica quanto nos afazeres cotidianos, seguia, sem grandes contestações, a estrutura e a hierarquia patriarcais da sociedade japonesa (NORNES, 2007). Outro exemplo citado é o fato de que o artigo seminal de Laura Mulvey, “Prazer visual e cinema narrativo”, publicado em 1973, foi traduzido apenas em 1997, sinalizando a falta de debates de inflexão feministas no campo específico do cinema. Com isso, raramente havia nos filmes o esforço deliberado e explícito em articular questões pessoais com contextos sociais e históricos mais amplos.

Em sua proposta historiográfica, Nornes propõe que o documentário em primeira pessoa japonês – chamado à época de “*private film*” – rompe com a tradição precedente, marcada por filmes militantes e politicamente engajados, realizados em estreita relação com movimentos sociais. A produção documentária desloca-se para filmes que tratam de aspectos da vida e dos acontecimentos pessoais dos cineastas, os tais “filmes privados”, em contraposição ao caráter público dos filmes precedentes, capitaneados pelos diretores Noriaki Tsuchimoto, responsável pela série de filmes sobre o derramamento de mercúrio na baía de Minamata, e Shinsuke Ogawa, diretor dos filmes sobre as revoltas de estudantes e camponeses em Sanrizuka, atual local do aeroporto internacional de Narita.

Para Nornes, essa guinada para o “*private film*” representou uma espécie de declínio segundo o qual os filmes, ou os cineastas, passaram a se posicionar de maneira apolítica. Para provar seu ponto, o autor apresenta o caso de *Annyong Kimchi* (Tetsuaki Matsue, 1999). O filme, realizado por um descendente de coreanos de terceira geração, conhecido no Japão pelo termo *Zainichi*⁹⁹, aborda a forma com que as diferentes gerações da sua família se relacionam com a identidade coreana. Tetsuaki, que se reconhece como japonês, sente-se culpado por não ser capaz de ser um bom neto coreano aos olhos do seu falecido avô; ainda que o mesmo tenha suprimido sua própria identidade coreana ao optar por um sobrenome japonês, Matsue. Para Nornes, o filme é profundamente político na medida em que toca em inúmeras questões, muitas delas ainda em aberto, decorrentes da história do imperialismo japonês. Mas quando da estreia do filme, em 1999,

vila de Magino, na província de Yamagata, passando a realizar filmes com os camponeses da região. Obras que combinam abordagens etnográficas, experimentos científicos e narrativas mitológicas.

⁹⁹ Há diferentes sentidos históricos ao termo *Zainichi*. De maneira geral, o termo é aplicado aos coreanos e seus descendentes que vivem no Japão em decorrência da colonização japonesa na península coreana entre 1910 a 1945. A esse fato somam-se o subsequente período do pós-guerra, no qual os coreanos residentes no Japão perderam o status de cidadãos japoneses. Seus descendentes, se não se naturalizaram japoneses, continuam a viver no país com um visto de residência especial. (DEW, 2016).

no *Yamagata International Documentary Film Festival*, o jovem diretor, que na época possuía apenas 22 anos, insistia em dizer que seu filme não era de modo algum político.

Outros exemplos podem ser encontrados nas obras pessoais de Naomi Kawase. A célebre cineasta japonesa, em paralelo à produção de longas-metragens ficcionais, exibidos e premiados em alguns dos principais festivais de cinema do mundo, realizou um conjunto significativo de curtas e média-metragens que abordam principalmente suas relações familiares com o pai ausente e a tia-avó (tia biológica de sua mãe), Uno, que a adotou quando criança. Durante a década de 1990, seus documentários autobiográficos figuravam como a principal referência estética e simbólica de obras pessoais no contexto japonês (ANDERSON, 2020). Alguns dos filmes mais conhecidos são: *Em seus braços* (*Ni tsutsumarete*, 1992), *Caracol* (*Katatumori*, 1994), *Céu, vento, fogo, água, terra* (*Kya Ka Ra Ba A*, 2001), *Nascimento e maternidade* (*Tarachime*, 2006)¹⁰⁰.

Seus filmes são altamente subjetivos, explorando as relações ambíguas em seu núcleo familiar. Em sua maioria, foram filmados em super-8, utilizando um modelo de produção super independente, batizado de “filme autônomo” (*jishu eiga*), que se caracteriza pelo autofinanciamento, pela estrutura amadora e individual, na qual a realizadora desempenha muitas ou todas as funções técnicas-criativas; retomando, de modo involuntário, certo modelo de produção do cinema autobiográfico experimental estadunidense. Quando confrontada com a filmografia politicamente engajada que a antecede, a obra pessoal de Kawase é acusada de manifestar uma subjetividade apolítica limitada ao espaço doméstico e familiar (ANDERSON, 2020; NORNES, 2000).

Entretanto, ainda que Kawase se recuse a ser reconhecida como feminista, nada impede que sua obra circule sob influência do feminismo japonês (*ribu*), mobilizando interpretações a respeito de questões de gênero na indústria cinematográfica nipônica (ANDERSON, 2020), ou da representação do corpo feminino, grávido ou idoso, em contraposição à representação presente no cinema dominante, majoritariamente realizado por homens (KARATSU, 2009). Dessa forma, não se trata de filmes completamente solipsistas, apartados das questões sociais. Mas, o modo com que o social se manifesta (ou se oculta) no texto fílmico, e a maneira com que universo pessoal e sociedade se articulam no debate social, à época da recepção dos filmes, difere significativamente de um contexto cultural balizado pelas ideias feministas. Na ausência destas, a conexão não é

¹⁰⁰ A tradução em português dos títulos dos filmes foi retirada do catálogo da mostra *O cinema de Naomi Kawase*, realizada em 2011, patrocinada pelo Centro Cultural Banco do Brasil e organizada por Carla Maia e Patrícia Mourão.

reconhecida pelos próprios cineastas, a exemplo do caso de *Annyong Kimchi*, ou as análises dependem de leituras à contrapelo do que se supõe ser a temática principal dos filmes, a exemplo da obra pessoal de Kawase.

Por outro lado, é possível argumentar que muitos dos filmes de Kawase se alinham à proposta historiográfica sugerida por Higashi Nada (2005). Diferentemente daquela apresentada por Nornes, Nada não se concentra tanto na ideia de ruptura gerada pelo advento do “*private film*”. Ao mobilizar as noções de “ordinário” (*ke*) e extraordinário (*hare*), duas categorias da estética japonesa, o autor propõe relativa continuidade entre filmes que lidam com temas da dimensão do “ordinário”, adotando doses de autorreflexividade, como, por exemplo, *Um Homem Desaparece* (Shohei Imamura, 1967), enquanto obras que antecedem os documentários pessoais. A opção por não contrapor a produção em primeira pessoa ao cinema militante precedente, faz com que o autor não interprete os filmes sob uma perspectiva estritamente política, caracterizando a tradição do documentário pessoal japonês em sua relação com temas tabus na sociedade japonesa. Filmes que trabalham com a morte e a representação do corpo idoso, como o curta-metragem *Home, Return To* (*Ie, kaiki* - Ishi Hideto, 1984), ou então saúde mental e desintegração familiar, a exemplo dos filmes realizados por cineastas mulheres, como *MaMa* (Yukiko Eguchi, diretora *zainichi*, 1986) e *Goodbye Movie* (*Sayonara eiga* – Otsuki Natsuko, 1995). Nas palavras de Nada, são filmes marcados pela “confissão da infelicidade” que, devido ao relativo sucesso que obtiveram em festivais japoneses durante a década de 1990, estimularam, sobretudo, jovens cineastas a revelarem suas mazelas e sofrimentos nos filmes, gerando por vezes um curioso fenômeno de autoexploração, regido pela máxima “quanto pior, melhor”.

Ainda que temáticas tabus sejam invariavelmente sociais, o efeito discursivo dos filmes primava sobretudo pela noção de universalidade das experiências, dos pensamentos e sentimentos. Aqui, a ideia de universalidade se refere à possibilidade de compartilhar e reconhecer percepções e emoções comuns, independentemente do quão pessoal seja a experiência, ou específico, o contexto. Ou seja, por meio da “confissão da infelicidade” era possível estabelecer conexões com o público principalmente através dos aspectos emocionais e estéticos vinculados à experiência retratada. A filmografia de Naomi Kawase, por exemplo, é prenhe de emotividade, construída pela forma com que ela interpõe sua relação com o mundo e com as pessoas através da sua câmera super-8 ou, posteriormente, digital. E ainda que toda sua obra pessoal possa ser encarada por meio das questões sociais e políticas presentes no pano de fundo das situações, como a problematização

da ideia de família nuclear, símbolo máximo da organização social japonesa, e do papel da figura da mãe nesse mecanismo, expondo a saliente desigualdade de gênero na sociedade nipônica, o que se sobressai e assume o primeiro plano na relação do espectador com o filme é a idiossincrasia da relação com sua mãe-avó adotiva, marcada pelo ressentimento, pelo amor e pela culpa.

4.3 - Entre o particular e o geral

Como vimos, parte importante do legado da segunda onda feminista para o documentário em primeira pessoa foi legitimar a projeção de experiências e perspectivas pessoais em espaços coletivos para o debate público, e, ao mesmo tempo, inserir essas mesmas trajetórias particulares em contextos sociais mais amplos. Diante desse cenário, tornaram-se recorrentes críticas a respeito do avanço desenfreado de elementos da vida privada sobre o espaço público da vida social. Tais críticas costumam encarar o binômio público/privado de maneira dicotômica onde, em geral, um dos termos implica certa negatividade. Vinculadas às discussões a respeito do próprio advento da modernidade, em análises a respeito do papel do Estado, da liberdade individual e da ação dos meios de comunicação em massa, as noções de público e privado assumem diferentes conotações a depender dos contextos de suas aplicações. Por um lado, público pode se referir aos assuntos do Estado, aos interesses comuns, aos espaços compartilhados, à “esfera pública” do debate democrático, como formulado por Jürgen Habermas. Por outro, privado pode dizer respeito ao espaço doméstico, à intimidade, aos interesses individuais livres das demandas e do controle da sociedade e do Estado.

O que as narrativas pessoais operam não é exatamente a contaminação do espaço público pelas questões privadas, mas o alargamento da noção de público pela reavaliação do que anteriormente era considerado privado. Por isso, hoje predomina uma “ambiguidade constitutiva” a respeito das fronteiras entre o público e o privado, que segundo Leonor Arfuch (2010) contribui para formação de uma “dialética [que] conspira contra todo conteúdo ‘próprio’ e designado. Os temas – e seus formatos – seriam então públicos e privados, segundo as circunstâncias e os modos de sua construção” (ARFUCH, 2010, p. 96). Ocorre uma relativização das fronteiras que, se por um lado fragmenta e dilui temas comuns para o debate na esfera pública, por outro, testa a distribuição de poderes no interior da sociedade que, em sua estruturação, é responsável pelos

discursos que definem o próprio interesse comum. E tais interesses costumam ser aqueles da classe hegemônica.

É nesse sentido que o crescimento do “espaço biográfico” se apresenta não apenas em sua face negativa, sob as figuras do individualismo e do narcisismo, mas como possibilidade do advento de “políticas da diferença”, baseadas em “uma voz autobiográfica *em seus acenos coletivos*”, por meio da qual “uma pluralidade de vozes faz com que já não seja possível pensar o binômio público/privado no singular: haverá vários espaços públicos e privados, coexistentes, divergentes, talvez antagônicos” (ARFUCH, 2010, p. 101, *italico original*). Tal perspectiva não apenas desafia os discursos que apregoam o antagonismo entre as esferas íntima e social, mas evidencia a própria disputa discursiva a respeito dos diferentes sentidos que as noções público e privado podem assumir em diferentes campos e contextos sociais.

Durante o boom da produção autobiográfica norte-americana na década de 1990, as duas principais razões que impulsionavam aspirantes a documentaristas para autobiografia fílmica, segundo relato de Patricia Aufterheide era a possibilidade de “afirmar seu próprio lugar no mundo e relatar a descoberta desse lugar”, e “oferecer contexto social à experiência individual” (AUFTERHEIDE, 1997, p. 16, tradução nossa¹⁰¹). Com o passar das décadas, a exploração de histórias pessoais e/ou íntimas em articulação com eventos históricos, movimentos sociais, pautas políticas, opressões e traumas coletivos, consolidou-se como um dos paradigmas fundamentais do documentário pessoal. Tornou-se estratégia majoritária a escolha de temas que de algum modo pudesse dar visibilidade a situações cotidianas e/ou íntimas, injetando-lhes novas camadas de sentido através de perspectivas sociais e políticas, e/ou vice-versa.

De tão preponderante, essa compreensão do documentário autobiográfico levou Michael Renov (2008) a arriscar a seguinte afirmação, declarada em forma de tese: “*O autobiográfico abraça e é influenciado pelo político*” (RENOV, 2008, p. 47 – ênfase original, tradução nossa¹⁰²). Para defendê-la, Renov não apenas argumenta que filmes completamente apartados do campo social, solipsistas e autocontidos apresentam-se como raras exceções, mas também invoca a relação entre conflitos identitários e política, caracterizando a própria construção da subjetividade

¹⁰¹ “(...) assert their own place in the world, and chronicle their discovery of that place”, (...) “to give social context to individual experience.”

¹⁰² “(...) *the autobiographical embraces and is inflected by the political.*”

contemporânea “como o local de nossas identidades móveis, múltiplas e frequentemente conflitantes, a subjetividade é impregnada de política” (RENOV, 2008, p. 47, tradução nossa¹⁰³).

São diversas razões que motivam cineastas a buscarem articular suas experiências e relações pessoais à fenômenos políticos, históricos e/ou sociais. Como já pontuado, há o desejo de compreender a própria história e presença no mundo em relação a processos mais amplos, como tentativa de estabelecer laços coletivos úteis tanto para luta política quanto para o sentimento de pertencimento, de desalienação, e, como salienta Carol Hanish, de desculpabilização. É preciso considerar também que existe no horizonte de recepção das obras pessoais sempre o risco da acusação de narcisismo. Atentos a esse fato, realizadores(as) lidam com a contradição de falar a partir do Eu sem que ele/ela seja o centro das atenções, projetando a própria história para elementos e questões do campo social.

Sob o ponto-de-vista do público, a presença de perspectivas sociopolíticas abre a possibilidade de acessar a intimidade alheia munido de relativo distanciamento. A relação e o diálogo que os espectadores estabelecem com os filmes não se restringiriam aos elementos da vida pessoal do diretor ou diretora, mas se conectariam a questões externas que geralmente possuem interesse público. Nesse ponto, trata-se de uma espécie de justificativa para o ato de voyeurismo; ainda que toda forma de bisbilhotagem consentida e estimulada da intimidade alheia se configure como procedimento padrão da sociabilidade contemporânea.

Há ainda o senso de relevância pública dos filmes. Certamente, na medida em que se conectam a pautas coletivas em circulação e disputa nas sociedades, os filmes tendem a adquirir maior relevância social e legitimidade cultural. Isso porque, em vista dos debates em curso, existiria, potencialmente, demanda social pelas diferentes partes interessadas. Os filmes se associariam a referenciais de recepção e debate já estabelecidos, junto dos quais ofereceriam suas contribuições, legitimando assim suas existências. Filmes que abordam violência de Estado, particularmente em regimes autoritários, talvez figurem dentre os exemplos paradigmáticos nesse sentido.

Uma outra razão é de ordem epistemológica. Ao apostar que o caso singular fornece matéria fundamental na compreensão de fenômenos históricos e sociais, ou que acontecimentos e situações abrangentes auxiliam na compreensão das trajetórias individuais – ambos os casos costumam ocorrer simultaneamente –, o documentário pessoal alinha-se às ideias pós-estruturalistas da segunda metade do século XX. Na realidade, em vista da coincidência histórica entre a ruptura

¹⁰³ “(...) as the site of our mobile, multiple, and often conflicting identities, it is shot through with politics.”

proposta pelo pós-estruturalismo e o advento da produção em primeira pessoa nos anos 1970, seria possível concluir que o último seria a própria manifestação cultural do primeiro. As ideias de um se apoiam na prática do outro e vice-versa.

Mais especificamente, destaca-se a reinterpretação no que se refere à agência dos sujeitos frente às condições sociais e aos processos históricos. Se as macroestruturas propostas pelo estruturalismo, seja na linguagem, no parentesco ou na mitologia, ignoravam a agência individual para o funcionamento da engrenagem geral dos fenômenos, o pós-estruturalismo privilegiará a capacidade dos sujeitos em desviar padrões, burlar regras, desafiar o poder regulador no terreno do cotidiano. O indivíduo e sua subjetividade passaram a ocupar a cena enquanto agentes ativos em jogo e em tensionamento com as próprias estruturas. E, portanto, torna-se possível enxergar, compreender e analisar, de maneira talvez mais concreta, pois materializadas em corpos e vozes específicos, a hierarquia e as relações de poder nas sociedades justamente pela intermediação de trajetórias individuais.

Questões mais amplas e abstratas assumem maior ressonância afetiva quando encarnadas em corpos e subjetividades específicas, pois é sobretudo o afeto que mobiliza o engajamento, não apenas intelectual, mas emocional e corpóreo. Há a busca e o desejo de relacionar a experiência pessoal com a experiência histórica – sem reduzir o pessoal ao caso típico e exemplar, nem o histórico à impessoalidade –, ou seja, procura-se trabalhar a memória histórica e pessoal na intersecção das duas abordagens. Obras como *Ultravioleta e a Gangue das Cuspidoras de Sangue* (Robin Hunzinger, 2021) e *Ana Rosa* (Catalina Villar, 2022) são exemplos que buscam recuperar subjetividades e agências femininas, avós do diretor e da diretora, que se entrelaçam com fenômenos de internação compulsória, em processos institucionais e médicos (lobotomia) voltados justamente para suprimir a subjetividade e agência femininas.

Interessante notar que essa mesma perspectiva epistemológica se manifestava em diferentes campos da produção do conhecimento no mesmo período. Aproximadamente na mesma época do advento do documentário autobiográfico nos Estados Unidos, durante as décadas de 1970 e 1980, consolida-se uma nova metodologia e prática historiográfica baseado na agência do indivíduo e na relação entre o particular e o geral. Trata-se da Micro-história. O termo em si surge da publicação da série de livros *Microstorie* (1981-1991) na Itália, mas seu nascimento simbólico pode ser considerado a publicação, em 1976, de *O Queijo e os Vermes*, de Carlo Ginzburg (MAGNÚSSON e SZIJÁRTÓ, 2013). Ainda que o movimento tenha se constituído pela prática da pesquisa

historiográfica e pela publicação de seus resultados, sem necessariamente contar com um terreno teórico comum, segundo Giovanni Levi (1992), há alguns traços definidores cruciais capazes de atribuir relativa unidade ao conjunto dos trabalhos.

Um desses aspectos é a “busca de uma descrição mais realista do comportamento humano, empregando um modelo de ação e conflito do comportamento do homem no mundo que reconhece sua – relativa – liberdade além, mas não fora, das limitações dos sistemas normativos prescritivos e opressivos.” (LEVI, 1992, p. 135). Trata-se, portanto, de ressaltar a capacidade da ação individual, sobretudo em seus atritos frente à normatividade social. Ou seja, se, antes, comportamentos e atitudes pessoais poderiam ser interpretados como simples produtos dos mecanismos de controle social e/ou da ideologia, alinhados a princípios de determinismo e funcionalismo sociais, o interesse agora é perceber de que maneira as pessoas são capazes de resistir às imposições, por meio de estratégias e astúcias outrora ignoradas pelos cientistas sociais.

A reflexividade metodológica é outro aspecto da micro-história, segundo Levi. É comum que os historiadores explicitem as fontes que empregam e a maneira com que as utilizam, deixando claro que a escrita da história depende das condições materiais disponíveis, bem como das técnicas interpretativas e retóricas. Com isso, a ideia da história como realidade objetiva é substituída pela construção historiográfica. “O ponto de vista do pesquisador torna-se uma parte intrínseca do relato” e “o leitor é envolvido em uma espécie de diálogo e participa de todo o processo de construção do argumento histórico.” (LEVI, 1992, p. 153). A reflexividade metodológica estimula a subjetivação do trabalho historiográfico, já que o historiador explicita sua posição parcial em relação aos materiais disponíveis e à maneira com que constrói a narrativa histórica.

Levi ainda destaca o conceito de “descrição densa” (*thick description*) proposto por Geertz no livro *Interpretation of Cultures*, publicado em 1973. Trata-se de um conceito útil para lidar com a problemática entre o particular e o geral. Segundo Levi, ao invés de tentar impor previamente aos acontecimentos analisados uma teoria geral, método que pode obliterar aspectos importantes da realidade pesquisada na medida em que define de antemão quais elementos interessam à teoria, “a descrição densa serve para registrar por escrito uma série de acontecimentos ou fatos significativos que de outra forma seriam imperceptíveis, mas que podem ser interpretados por sua inserção (...) no fluxo do discurso social.” (LEVI, 1992, p. 141-2). Ou seja, a partir do micro, do específico, daquilo que à primeira vista pode parecer insignificante, aventa-se a possibilidade de chegar a conclusões e sentidos de amplo alcance. Por sua vez, Michael Renov mobiliza o mesmo Geertz

para caracterizar o documentário autobiográfico em relação à multiplicidade de abordagens (“scattering into frameworks”) em contraposição às proposições universalistas (RENOV, 2004, p. 176 e 218).

Há uma dialética sutil posta em movimento pela micro-história, que vale igualmente para o documentário pessoal, entre o caso particular e as generalizações. Por um lado, busca-se não sacrificar a singularidade dos sujeitos e dos acontecimentos pessoais em prol de fenômenos abrangentes, em que os primeiros poderiam acabar figurando como exemplos ilustrativos dos últimos; mas tampouco ignora-se a potencialidade do individual ressoar o coletivo, projetando-se nos campos social e político. Para que isso aconteça, há a tendência, na micro-história, em buscar pelo caso “normal excepcional”. Isto é, situações em que a aplicação desse oxímoro invalide a própria contradição entre o particular e o geral. Trata-se da aplicação de um paradigma historiográfico que “dependa do conhecimento do particular, embora não rejeitando a descrição formal e o conhecimento científico do *próprio particular*.” (LEVI, 1992, p. 158 – grifo nosso). O que está em jogo é uma forma nova de enxergar detalhes e relações anteriormente ignoradas. Uma epistemologia “análoga à ideia de ler nas entrelinhas de um determinado documento, ou entre as figuras de um quadro, para discernir significados que previamente escaparam da explicação.” (LEVI, 1992, p. 160).

Se as razões que motivam cineastas a buscarem articular suas experiências e relações pessoais a fenômenos e temas histórico-sociais são múltiplas e conectadas a diferentes campos do conhecimento e da cultura, é plausível inferir que a maneira com que cada filme realiza essa articulação é específica. Entretanto, apesar da gama infundável de alternativas, ainda assim é possível identificar certos padrões.

Há, por exemplo, a composição de biografias de pessoas próximas, muito frequentemente pais ou avós, cujas trajetórias inserem-se em eventos ou circunstâncias historicamente relevantes. Assim, retomar e elaborar tais biografias conduz, quase que necessariamente, à abordagem de seus respectivos contextos histórico-sociais. Filmes brasileiros como *Diário de uma Busca* (Flávia Castro, 2011), *Os Dias com Ele* (Maria Clara Escobar, 2012) e *Fico Te Devendo uma Carta sobre o Brasil* (Carol Benjamin, 2019), não obstante suas diferenças estilísticas e processuais, baseiam-se na (não)relação entre as cineastas e os familiares das gerações precedentes. Celso Castro, pai de Flávia, Carlos Henrique Escobar, pai de Maria Clara e César Benjamin e Iramaya Benjamin, pai e avó paterna de Carol, são todos militantes políticos que se opuseram à ditadura civil-militar

brasileira, vitimados pela repressão política e pela violência do Estado. Na tentativa de compreender essas figuras paternas, ou mesmo de travar relações com elas, as cineastas se veem diante da necessidade de considerar os eventos históricos e políticos que atravessaram suas trajetórias. Aqui, a vida pessoal e familiar encontra-se invariavelmente inserida nas dimensões social e pública. Tais obras fazem parte de um conjunto significativo de filmes realizados pela geração subsequente aos presos políticos e exilados das diferentes ditaduras da América Latina. Tratam-se dos “personagens secundários”: “filhas e filhos de militantes políticos que cresceram marcados pela ausência e pelo exílio”, nas palavras de Ilana Feldman (2018, p. 231), em referência à expressão proposta pelo escritor chileno Alejandro Zambra, em *Formas de Voltar para Casa* (2011).

Mas existem também os filmes baseados em experiências de primeira mão. Documentários em que a diretora ou o diretor é a própria testemunha, agente e vítima de acontecimento históricos. *For Sama* (Waad Al-Kateab e Edwards Watts, 2019) talvez seja o exemplo recente mais ilustre. Filmado entre os anos de 2012 e 2016 por Waad Al-Kateab, o documentário retrata o desenrolar cotidiano da guerra civil Síria a partir, principalmente, do hospital em que Hamza Al-Kateab, marido de Waad, trabalha, na cidade de Aleppo. Particularmente, é também o desafio da própria diretora em captar a realidade imprevisível e perigosa da guerra enquanto testemunha e sustenta a vida da sua filha, Sama, nascida concomitantemente ao início dos conflitos.

Um outro exemplo em que a diretora está no centro dos acontecimentos é *Purple Sea* (Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed, 2020). Realizado a partir do naufrágio do qual a diretora foi vítima durante a travessia da Síria à ilha de Lesbos, na Itália, na companhia de refugiados sírios, o filme é composto pelas imagens geradas por uma câmera à prova d’água que permaneceu fixa ao pulso de Amel durante o período em que ela e os demais passageiros estiveram à deriva no mar à espera do resgate. As imagens e sons traduzem tanto a experiência corpórea de estar em alto mar, quanto fulguram semi-abstrações decorrentes da precariedade do momento da captação. As imagens do naufrágio foram retomadas um ano após o ocorrido, e a elas foi adicionada uma narração em *over*, realizada pela própria diretora. Ao tema dos descolamentos forçados, à condição de refúgio, soma-se então tanto a dimensão subjetiva da experiência singular, traduzida tanto no corpo e nos sentimentos, quanto nas reflexões a respeito do trauma, ao mesmo tempo pessoal e coletivo.

Há casos, no entanto, em que a articulação entre experiência pessoal e fenômeno histórico é realizada por vias inusitadas ou, pelo menos, por meio de relações primordialmente marcadas por

decisões idiossincráticas dos diretores(as). Situações em que, por exemplo, as conexões baseiam-se em algo tão singular e singelo quanto um gesto. Aqui, tenho em mente *Os Catadores e Eu* (Agnès Varda, 2000). Nessa obra, já analisada e citada algumas vezes na tese, que se tornou uma espécie de clássico do documentário pessoal, Varda presta uma homenagem ao humilde gesto de catar (*glaneur*), com o intuito de abordar o desperdício, principalmente de comida, mas não só, na sociedade francesa do início do século XXI. Para isso, não apenas encontra e filma pessoas coletando “restos” em diferentes circunstâncias, mas decide performar a si própria como uma catadora a mais. Uma catadora de imagens. De maneira inventiva e reflexiva, já que sistematicamente exhibe seus processos de construção fílmica, a diretora elabora um retrato da sociedade do excesso/desperdício que caracteriza o capitalismo avançado e, ao mesmo tempo, filma seu próprio corpo, um corpo feminino idoso que, por sua vez, talvez figure igualmente como “resto” na economia das imagens contemporâneas. Decisão que retoma a experiência pregressa do curta-metragem *L’Opéra-Mouffe* (1958), cuja abordagem documentária-experimental apresenta na abertura do filme o corpo jovem da diretora, nu e grávido. Contudo, em *Os Catadores e Eu*, mais importante do que denunciar o desperdício, é inventariar as diferentes estratégias de resistência, generosidade e inventividade que as pessoas criam diante das adversidades impostas pelo sistema capitalista.

Também inesperada é a relação entre a busca por um par amoroso e a história da campanha militar de um general do exército da União pelo sul dos Estados Unidos durante a Guerra Civil, como apresentado em *Sherman’s March* (Ross McElwee, 1986). Representada como uma intrusão ao projeto do filme original, cujo tema centrava-se na “Marcha para o Mar” comandada pelo general William Tecumseh Sherman, a busca do diretor por uma parceira romântica passa a figurar no primeiro plano do filme. Por meio dos encontros e atividades realizadas com diferentes mulheres, McElwee vai, pouco a pouco, ao estilo de um *road movie* pelas diferentes cidades do sul dos Estados Unidos, apresentando tanto a versão oficial da Marcha para o Mar, presente em monumentos e passeios turísticos, como também explora traços menos conhecidos da personalidade do general Sherman, com quem, segundo Gabriel Tonelo, “o diretor relaciona-se alegoricamente (...) com suas perturbações e ansiedades.” (TONELO, 2017, p. 218).

A partir desses últimos exemplos, deduz-se que a relação entre elementos e experiências da vida privada do diretor(a) podem assumir diferentes formas de articulação com questões públicas, circunstâncias sociais e acontecimentos históricos. Seria cabível imaginar que, apesar dos padrões

apresentados, cujas variações internas, entretanto, são elas mesmas incontáveis, não existem regras para forma com que essas conexões podem se realizar. Por outro lado, certamente, elas não se efetuam espontaneamente. Há sempre um trabalho estético, ético e narrativo que precisa ser desenvolvido para construção de tais relações. Esse trabalho é de tal maneira decisivo, que por vezes não importa tanto a conexão causal ou lógica entre o caso particular e o contexto geral, mas sim o trabalho de linguagem que efetua tal conexão. Justamente pelo fato de que, ao fazê-lo, propõe-se geralmente uma nova forma de enxergar e compreender tanto a experiência pessoal como também o contexto histórico a ela vinculada. Na dissertação de mestrado, busquei justamente analisar algumas das formas de articulação por meio do uso de materiais de arquivos, públicos e privados, e da narração em voz *over*. De que maneira a modulação de procedimentos estilísticos específicos viabiliza, em termos estéticos, as passagens entre o pessoal e o coletivo, e vice e versa (YOSHISAKI, 2018).

É preciso ressaltar também que os diferentes contextos de recepção são igualmente decisivos para as formas de articulação propostas pelos filmes. Esse fato influencia o grau de detalhamento, ou não, que a narrativa oferece sobre os acontecimentos ou períodos históricos particulares de cada sociedade, dependendo do conhecimento prévio e dos inúmeros discursos a respeito de determinado tópico que diferentes públicos detêm. Seja a guerra civil americana ou a ditadura civil-militar brasileira, públicos norte-americanos e brasileiros serão capazes de estabelecer relações mais, ou menos, intensas e múltiplas entre a representação da vida e das questões particulares do diretor(a) com os eventos históricos. Ou então, se os temas gerais com os quais os filmes dialogam já fazem parte do debate público, as situações pessoais apresentadas serão muito provavelmente interpretadas sob a luz de tais discussões. Esse fato é válido tanto para os documentários autobiográficos que lidavam, sob perspectivas feministas, com aspectos da vida doméstica e familiar dos/as cineastas, quanto para uma obra como *Elegia de um Crime* (Cristiano Burlan, 2019).

O filme, ao abordar o assassinato da mãe do diretor, ao invés de se restringir à pura tragédia da morte violenta, se relaciona diretamente com o debate sobre como filmar e exibir casos de feminicídio, sem reforçar a discriminação e o estigma contra a vítima. Na filmografia de Burlan, da qual *Elegia de um Crime* encerra a Trilogia do Luto, composta também por *Construção* (2007) e *Mataram Meu Irmão* (2013), as mortes violentas de seus familiares motivam narrativas pessoais, subjetivas, que trazem à tona, de maneira não-programática, a saturação da violência na vida

cotidiana brasileira. A morte violenta encarada pelo cinema de viés pessoal busca criar contranarrativas à espetacularização dos programas televisivos policiais e às narrativas fundadas no suspense e nos desdobramentos causais da trama com objetivo de ganhar e prender atenção de espectadores por meio da exploração sensacionalista. A violência extrema enraizada na vida pessoal do cineasta que decide compartilhar a memória de seus familiares mortos em situações institucionais, geográficas e temporais variadas dá origem à autobiografia de um sobrevivente.

4.4 - Lugar de fala, um debate em curso

Se a segunda onda feminista redirecionou as pautas políticas, concentrando-se nos aspectos até então reservados à esfera privada, como o casamento, o sexo, a maternidade e a família, um dos efeitos subsequentes dessa exploração da intimidade, das relações interpessoais e da hierarquia dos corpos foi o advento de novos sujeitos na produção cultural, e em particular na realização de documentários autobiográficos (RENOV, 2004, 176-181). Cineastas que, como as mulheres, ocupavam posições marginais em relação às políticas de visibilidade e ao discurso majoritário, passaram a abordar suas próprias vivências e relações pessoais na tentativa de dar voz e vazão a experiências dissidentes e/ou invisibilizadas.

Alinhadas às diferentes políticas identitárias das décadas de 1980 e 1990, nos Estados Unidos, obras autobiográficas realizadas por mulheres, afro-americanos, gays, lésbicas, imigrantes e seus descendentes, e outros grupos socialmente marginalizados possibilitaram que cineastas outrora pertencentes à categoria de “Outro” (dos padrões normativos do homem cis branco ocidental heterossexual) pudessem figurar como autores de suas próprias narrativas. Parte da produção autobiográfica, ao mesmo tempo em que atendeu as pautas de visibilidade, reconhecimento e justiça social vinculadas às políticas identitárias, permite com que sujeitos que vivem sob opressão, preconceitos e estereótipos sociais assumam agência de suas autorrepresentações. Esse fato estabeleceu um novo parâmetro de autenticidade e legitimidade social dos discursos, que, no caso específico do documentário, desestabilizou as posições tradicionais entre cineastas, sujeitos filmados e o público.

History and Memory: for Akiko e Takashige (Rea Tajiri, 1991) e *Papapapá* (Alex Rivera, 1997) são dois exemplos de filmes realizados na década de 90 por cineastas pertencentes a minorias políticas nos Estados Unidos. *History and Memory* resgata a experiência dos campos de internação

compulsória aos quais cerca de 120 mil japoneses e seus descendentes foram enviados após o ataque a Pearl Harbor e à entrada dos Estados Unidos na 2ª Guerra Mundial. Com uso de materiais de arquivo do Departamento de Defesa norte-americano, *newsreels*, trechos de filmes hollywoodianos, reconstituições baseadas em memórias e depoimentos da família da diretora, o filme resgata a experiência traumática de nipo-americanos, desapropriados de seus imóveis, e trancafiados nos campos de internação. O filme é também a busca da diretora pela sua própria história, mobilizando fragmentos de memórias e assuntos tabus no círculo familiar. Através da abordagem pessoal questionam-se tanto os discursos oficiais do governo a respeito desse episódio histórico, quanto a sua representação em filmes de ficção, como em *Come See the Paradise* (Alan Parker, 1990) em que, invariavelmente, protagonistas brancos, no caso, Dennis Quaid, figuram como “*white savior*”¹⁰⁴ e galã, compondo par romântico com a mulher “exótica” japonesa.

Já *Papapapá* aborda de maneira cômica e irônica a experiência da população latina nos Estados Unidos. Por meio da relação inusitada entre batatas (*papa*) e a origem peruana do pai (*papá*) do diretor, o filme combina estética amadora com procedimentos inventivos, fazendo uso de uma infinidade de técnicas, da animação incipiente em 3D, passando pela encenação farsesca, a entrevistas com funcionários de fábricas de batata frita. O curta aborda heranças culturais (alimentares), expõe o preconceito racial, questiona a política imigratória norte-americana e o processo de globalização/colonização dos produtos industrializados, como a batata *Pringles*. A ousadia da proposta, que não se exime em “brincar” com as personagens, como quando compara, por exemplo, a avó peruana do diretor com a figura do Yoda, personagem da saga *Star Wars*, parece ser tão somente possível pelo fato de que o diretor realiza o filme com sua própria família, e é ele mesmo parte da comunidade que retrata.

Inserido nesse momento histórico, Bill Nichols reflete a respeito do impacto que obras realizadas “por aqueles que tradicionalmente foram objetos (e pontos cegos) do estudo antropológico: mulheres, populações nativas, outros” (NICHOLS, 1994, p. 63, tradução nossa¹⁰⁵) teve na discussão sobre (auto)representação, inicialmente na antropologia visual, mas que se

¹⁰⁴ A expressão “white savior” é atualmente utilizada em diferentes situações, mas particularmente aplicada à produção de filmes e séries, para se referir a propostas dramatúrgicas nas quais protagonistas brancos “salvam”, mais ou menos literalmente, personagens pertencentes a minorias políticas. Trata-se de uma estrutura narrativa enraizada na produção hollywoodiana, mas que ganhou visibilidade recentemente devido ao papel das redes sociais no combate ao racismo.

¹⁰⁵ “(...) by those who have traditionally been objects (and blind spots) of anthropological study: women, natives, others”

expande para produção documentária como um todo. Questões referentes à autenticidade do relato e à legitimidade do discurso passaram a fazer parte do debate a respeito da responsabilidade, da autoridade e do poder em representar o outro ou se autorrepresentar. Ideias como “falar por”, “falar em lugar de”, passam a demandar contrapartidas baseadas nas questões: “quem fala por?”, “por que falar em lugar de?”. Ou, nas palavras de Bill Nichols, ao invés do paradigma tradicional “Nós falamos sobre Eles para Nós” (*We speak about Them to Us*), outras variações assumem corpo: “Falo sobre mim para mim mesmo(a) e para outros(as) como eu.”; “Falo sobre Nós para Nós mesmos.”; “Nós falamos sobre Nós para Eles.”; “Nós falamos sobre Eles falando sobre Nós.” (NICHOLS, 1994, p. 86, tradução nossa¹⁰⁶). Ao desnaturalizar a instância de enunciação dos filmes, revelando seu caráter parcial e circunstanciado em termos de gênero, raça, etnia, classe social, etc., o documentário pessoal se contrapõe à suposta neutralidade dos discursos oniscientes e universais, que, no final das contas, geralmente ocultavam homens cis brancos ocidentais e heterossexuais como seus autores.

A ideia de uma “Politics of Location”, tal como proposta por Adrienne Rich (1986), no artigo “Notes towards a Politics of Location”, originalmente publicado em 1984, lança algumas ideias que, de certo modo, antecipam a discussão contemporânea a respeito do “lugar de fala”. Por meio de um texto reflexivo e (auto)crítico, a autora feminista estadunidense questiona certa vertente do feminismo branco que se pretende universal. Isto é, como se os interesses das mulheres brancas norte-americanas de classe média representassem os interesses de todas as mulheres, não apenas de outras raças e classes sociais, mas também de outras nacionalidades. Se o movimento feminista negro já apontava a necessidade de encarar as opressões de maneira interseccional, como apresentado no manifesto *The Combahee River Collective Statement*, publicado em 1977, Rich, enquanto mulher branca, lésbica, de origem judaica, destaca a importância de assumir seu “point of location” e a consequente responsabilidade a ele vinculado. Para ela, o problema de determinadas teorias e discursos políticos universalizantes é a abstração da qual se revestem, na medida em que “não permite diferenças entre lugares, tempos, culturas, condições, movimentos” (RICH, 1986, tradução nossa¹⁰⁷). É necessário, portanto, considerar a concretude e a especificidade da localização, dos lugares, a partir do qual se estabelecem as relações com o mundo. Semelhante

¹⁰⁶ “I speak about myself for myself and others like me.”; “I speak about Us for Us.”; “We speak about Ourselves to Them.”; “We speak about Them speaking about Us.”

¹⁰⁷ “(...) it allows no differences among places, times, cultures, conditions, movements.”

ideia é também levantada por Bill Nichols, quando diz que a *politics of location* “ênfatiza o local sobre o global, o específico sobre o geral, o concreto sobre o abstrato” (NICHOLS, 1996, p. 6, tradução nossa¹⁰⁸).

O princípio da “politics of location” estimula que cineastas falem a partir das próprias experiências, “sentidas na pele”. Ao fazê-lo, explicita-se o lugar específico do qual se fala, atraindo atenção para a especificidade dos corpos a partir dos quais os discursos se articulam. Consequentemente, os corpos assumem centralidade narrativa e epistemológica porque são, por vezes, um dos eixos temáticos centrais do filme, a exemplo de *Silverlake Life: The View From Here* (Tom Joslin e Peter Friedman, 1993), exemplo limite no qual Tom Joslin grava os efeitos em seu próprio corpo do vírus da AIDS, com ajuda de seu companheiro Mark Massi, culminando na imagem do seu corpo morto; cujos efeitos para uma epistemologia sensório-corporal, o “entendimento visceral” citado por Carol Hanish, são inquestionáveis. Além disso, o corpo dos/as cineastas passa a atuar como marcador social de gênero, raça e nacionalidade, explicitando o lugar social em que o mesmo(a) se encontra, e a partir do qual seus discursos irão se constituir e ser avaliados pelo público.

Por outro lado, a “politics of location” permite também que cineastas reconheçam não apenas as opressões a que estão sujeitos, mas igualmente seus privilégios, a exemplo do exercício crítico realizado pela própria Rich. Nessa direção, *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), cuja premissa consiste em retomar, 13 anos depois, um antigo filme inacabado a respeito do mordomo da família do diretor, reflete tanto a virada subjetiva do documentário contemporâneo quanto explicita de maneira curiosa, pois não intencional, mas talvez sintomática, a necessidade de deixar evidente o lugar de fala do diretor. No caso, a indicação da sua classe social torna-se justamente o ponto de virada conclusivo do filme: para Santiago, João será sempre o filho do ex-patrão.

É possível encarar a noção de “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017) como desdobramento da perspectiva apontada pela *politics of location*. Por sua vez, o lugar de fala tornou-se elemento central no que se refere à produção cultural contemporânea, estimulando debates a respeito da legitimidade dos discursos; questão particularmente sensível nos casos em que autoras e autores se manifestam na primeira pessoa. A noção baliza tanto os parâmetros da luta política por lugares de representatividade, em que pesa a promoção e visibilidade de cineastas oriundas de minorias políticas, como também estabelece parâmetros de legitimidade dos discursos, que modulam efeitos

¹⁰⁸ “(...) issues stress the local over the global, the specific over the general, the concrete over the abstract.”

de verdade, através de questões como “quem está falando sobre quem?”, “quem pode falar sobre quem?”, “quem deveria falar sobre quem?” e outros desdobramentos; que expõem, por um lado, o risco de cooptação e sequestro de pautas e narrativas e, por outro, podem restringir as possibilidades discursivas de minorias políticas, ao circunscrever seu campo “legítimo” de intervenção.

É nesse cenário em plena reconfiguração e disputa que a produção em primeira pessoa atualmente se encontra. Diante dele, os filmes precisam lidar com questões constantemente repostas a cada nova circunstância social e desdobramento político. Questões que tanto problematizam as possibilidades do indivíduo se relacionar com sujeitos e pautas coletivas, quanto estimulam, ou desestimulam, determinados sujeitos a se posicionarem na primeira pessoa dependendo do lugar social que ocupam. Frente a esse campo em aberto, minha intenção é posicionar os termos da discussão, apresentando argumentos e contradições, com objetivo de chamar atenção às diferentes perspectivas. Não pretendo propor soluções, mesmo porque estas dependem da conjugação de elementos específicos que variam caso a caso, sem a possibilidade de saídas globalizantes que deem conta do debate ainda em curso.

Há dois desdobramentos mais ou menos gerais da noção de “lugar de fala” nos espaços públicos, não restritos à academia, que assumem significativo impacto sobre a produção cultural. Um primeiro sentido vincula-se à possibilidade de minorias políticas assumirem voz em espaços de debate público, onde até então havia pouca chance de serem reconhecidas. O “lugar de fala” torna-se a oportunidade do oprimido falar, mas, fundamentalmente, a possibilidade de vozes subalternizadas serem ouvidas. Essa perspectiva está alinhada às ideias defendidas por Djamila Ribeiro em *O que é Lugar de Fala* (2017).

A mesma autora, no entanto, no capítulo “Todo Mundo Tem Lugar de Fala” do referido livro, já aponta para outra abordagem da expressão. Lá, “lugar de fala” assume um caráter mais amplo, ao considerar que todo e qualquer enunciado possui um lugar de fala, isto é, independentemente da condição de opressão ou não de seu enunciador(a), já que nenhum discurso é isento de marcadores de gênero, raça, classe social, etc. O lugar de fala seria o reconhecimento da parcialidade a que todo e qualquer pronunciamento está sujeito. “Falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, (...) é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneralidade, masculinos.” (RIBEIRO, 2017). Sob esse aspecto é que a conexão entre as noções de “lugar de fala” e de “politics of location” se mostra mais evidente.

É interessante perceber como essa sugestão reverbera em filmes recentes como *Did You Wonder Who Fired the Gun?* (Travis Wilkerson, 2017) e *Minding the Gap* (Bing Liu, 2018). Ao contrário do que costumava acontecer historicamente nos documentários autobiográficos, como parte dos filmes produzidos nos Estados Unidos durante a década de 90, em que membros de minorias políticas narram experiências de opressão, esses dois filmes invertem essa lógica ao questionarem os lugares de privilégio social de seus diretores. Seja para expor a impunidade que beneficiou o bisavô de Travis Wilkerson, homem branco absolvido pelos assassinatos de dois homens negros no estado do Alabama durante a década de 1940; ou para colocar em evidência a reprodução de padrões de comportamentos masculinos violentos, no filme de Bing Liu. Essa mudança de paradigma possui enquanto premissa a necessidade de não apenas explicitar o lugar de fala do opressor, mas encará-lo de forma crítica, em um gesto de autoquestionamento. Segundo Gabriel Tonelo (2020), trata-se do desdobramento contemporâneo do cinema autobiográfico estadunidense em sua vertente caracterizada por um “movimento de autoavaliação de identidades opressivas” (TONELO, 2020, p. 6, tradução nossa¹⁰⁹). Mas também pode ser considerada uma tendência global em que cineastas reconhecem e exploram figuras próximas relacionadas a sistemas de opressão e poder, a exemplo dos já citados *Santiago* e *Democracia em Vertigem*, mas também a documentários alemães que se dedicam a investigar o passado familiar de pais e avós nazistas, respectivamente em *2 or 3 Things I Know About Him* (*2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß*, Malte Ludin, 2005), e *Children of Winter* (*Winterkinder – Die Schweigende Generation*, Jens Schanze, 2005); ou mesmo o chileno *O Pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017), no qual a diretora descobre o estreito envolvimento de sua tia materna com o regime do ditador Augusto Pinochet.

Se a aplicação do lugar de fala auxilia no descentramento dos discursos dominantes outrora tidos como neutros, por outro lado, sua utilização em espaços de debates culturais e políticos, particularmente nas redes sociais virtuais, tem gerado inúmeras controvérsias. Talvez a principal dessas polêmicas, que afeta diretamente o documentário em primeira pessoa, diz respeito à possibilidade, ou não, de interlocução com discursos emitidos por pessoas que ocupam um lugar de fala diferente do seu receptor. Seria possível um homem cis amarelo, por exemplo, abordar questões referentes ao feminismo negro? De que maneiras o lugar de fala permite ou não com que alguém emita juízos e avaliações a respeito das experiências e ideias provenientes de outro lugar

¹⁰⁹ “(...) movement of self-assessment of oppressive identities”.

de fala? E, nesse sentido, até que ponto os discursos tem se mantido restritos a círculos identitários que contribuem para formação das “bolhas sociais” que se acentuaram nos últimos anos?

Ao pesquisar a dinâmica de grupos de encontro e acolhimento de mulheres negras em comunidades fechadas no Facebook, Larissa M. dos Santos (2017) argumenta que “a dualidade entre *sofrimento* e *privilégio* é a marca e a régua mensuradora para que a determinação de lugares de fala aconteça.” (SANTOS, 2017, p. 9 – ênfase original). Segundo a pesquisadora, há uma proporcionalidade entre sofrimento e “legitimidade da fala”. Quanto mais oprimida encontra-se a mulher, maior é o respaldo que suas falas recebem, e “maior a possibilidade de veto à fala de outra pessoa vista como privilegiada em relação a uma experiência (de opressão) vivida.” (SANTOS, 2017, p. 10). Se por um lado, tal dinâmica inverte a lógica imposta pela inequidade social segundo a qual os mais oprimidos são aqueles que possuem menos voz; por outro, estabelece uma hierarquia de legitimidade do discurso fundada no sofrimento, a tal “competição de opressões”. Nessas condições, pessoas pertencentes a grupos mais privilegiados veem-se apartados do debate como forma de respeitar o lugar de fala dos oprimidos. Contudo, esse cenário, como aponta a própria Larissa ao final do seu texto, “tende a potencializar conflitos e diminuir as chances de laços de solidariedade entre mulheres com experiências muito diversas de opressão.” (SANTOS, 2017, p. 10).

No caso do documentário em primeira pessoa, essa problemática pode se manifestar limitando temáticas e abordagens ao lugar de fala do/a cineasta, impelindo com que cada realizador ou realizadora permaneça restrita ao seu campo de legitimidade discursiva; isto é, uma mulher cis lésbica, por exemplo, abordará temáticas tão somente vinculadas a este lugar de fala. Esta postura, ao invés de combater a desigualdade dos lugares de fala na sociedade, pode acabar por reiterá-la e aprofundá-la, na medida em que “aprisiona” minorias políticas às pautas a elas concedidas pelo *status quo*. “Para uma travesti negra, é permitido que ela fale sobre Economia ou Astrofísica, ou só é permitido que fale sobre temas referentes ao fato de ser uma travesti negra?” (RIBEIRO, 2017), alerta Djamilia Ribeiro. Situação semelhante é relatada pela artista nipo-alemã Hito Steyerl. Ao explicar sua relutância em trabalhar com abordagens autobiográficas, ela cita o fato de que, historicamente, as minorias políticas na Alemanha foram pressionadas a empregar discursos confessionais e autobiográficos para tematizar, geralmente, suas origens ou ancestralidade. Entretanto, se as autorrepresentações escapassem do estereótipo socialmente conferido a elas, tais discursos acabavam não sendo valorizados ou reconhecidos (CURTIS e FENNER, 2014, p. 38).

Essa situação, segundo Steyerl, transforma-se num “duplo aprisionamento” em que tanto falar, ou não falar, a partir do lugar socialmente atribuído torna-se mais um fardo do que uma libertação.

Sob outra perspectiva, que aborda mais especificamente a problemática da representatividade, isto é, o “falar por” um grupo de pessoas em situação de opressão, a filósofa panamenha, Linda Alcoff, discute situação análoga à questão engendrada pelo uso do lugar de fala, relativizando a interdição de “falar por outros”. Em seu célebre artigo *The Problem of Speaking for Others* (1991), ela comenta a respeito da “reação de recuo” (“*retreat*” response) que setores do movimento feminista norte-americano assumia frente às experiências de outras pessoas, no sentido de jamais falar por elas. “Esta reação é recuar simplesmente de todas as práticas de falar por outros e afirmar que só se pode conhecer sua própria experiência individual limitada (...) e nunca se pode fazer reivindicações para além disso” (ALCOFF, 1991, p. 17, tradução nossa¹¹⁰). Para a autora, apesar da validade que tal recuo representa no combate ao imperialismo discursivo, ele pode assumir igualmente aspectos negativos para a luta política que visa encampar. Um primeiro efeito colateral consiste na própria desmobilização política, de caráter individualista, em que as pessoas se veem impedidas de intervir nos debates que ultrapassam a sua própria vivência social, recuando narcisicamente para zonas de conforto, e eximindo-se, assim, de qualquer responsabilidade coletiva, social e política.

Ainda segundo Alcoff, em tom talvez um pouco jocoso, ela relata o caso de um professor branco que, convidado para uma palestra a respeito dos problemas políticos do pós-modernismo, simplesmente se recusou a falar a respeito do tema proposto porque sentia-se incapaz, ou deslegitimado, para abordar perspectivas feministas e pós-coloniais essenciais para discussão. Ao invés disso, deu uma palestra a respeito de arquitetura. Na plateia, inúmeras mulheres e pessoas não-brancas sentiram-se imensamente frustradas.

Um segundo problema ocorre quando o falante assume para si uma espécie de lugar super individualizado, assumindo a máxima “eu falo apenas por mim mesmo”, como se esse dado, ao mesmo tempo em que o blindasse de críticas, já que o mesmo estaria expressando apenas os próprios interesses e experiências, sugere que seu discurso possui autonomia com relação aos seus interlocutores. Como se “alguém pudesse se desvincular das implicações entre as práticas discursivas próprias e as localizações, situações e práticas dos outros” (ALCOFF, 1999, p. 20,

¹¹⁰ “This response is simply to retreat from all practices of speaking for and assert that one can only know one’s own narrow individual experience (...) and can never make claims beyond this.”

tradução nossa¹¹¹). Entretanto, lembra a autora, é impossível isolar e dissociar o Eu da trama social na qual está inserido. É impossível falar a partir de si mesmo sem que isso não signifique interagir com as demais pessoas. Falas e atitudes afetam os espaços sociais para os quais são direcionados, e precisam ser analisadas, não tanto sob a unicidade da perspectiva de quem está falando, não obstante a centralidade desse fato, mas considerando os efeitos que tal fala ou atitude gera em tais espaços e nas pessoas presentes.

Esse tipo de situação torna-se ainda mais problemática quando falantes, com a intenção de explicitar a perspectiva parcial da sua posição social, utilizam-se de trajetórias biográficas para se isentarem previamente da responsabilidade de suas falas. O fato de reconhecerem a especificidade do lugar que ocupam pode servir de legitimação para posicionamentos equivocados que reiteram discursos majoritários e opressivos, sem que exista nenhum tipo de reflexão ou questionamento com relação a eles. É comum, por exemplo, que homens cis de gerações mais antigas permaneçam exprimindo opiniões homofóbicas sob alegação de que foram criados em ambientes preconceituosos. A consequência dessas situações é que “deixa para os ouvintes todo o trabalho real que precisa ser feito” (ALCOFF, 1999, p. 25, tradução nossa¹¹²). São os ouvintes que precisam então traduzir as informações para suas próprias necessidades, buscando articular de que maneira o lugar de fala justifica os posicionamentos do falante. Trata-se do trabalho de analisar a contrapelo as situações que se apresentam, avaliando se é possível “passar pano” para determinado discurso em vista do contexto social e biográfico do enunciador. Ocorre que, como lembra Alcoff, este é justamente o trabalho historicamente exigido das pessoas menos privilegiadas, “tornando a tarefa de se apropriar desses discursos mais difícil e demorada (e mais propensa a resultar em alienação)” (ALCOFF, 1999, p. 25, tradução nossa¹¹³).

Na medida em que se baseia no endereçamento na primeira pessoa, o documentário pessoal é afetado e precisa lidar com boa parte dessas questões. Seja no momento da concepção dos projetos, em que explicitar o lugar de fala se torna uma espécie de compromisso ético e político, com consequências estéticas e discursivas; ou nas circunstâncias de visionamento em contextos nos quais a recepção é influenciada pelo lugar social do diretor(a). Ainda assim, dadas as características

¹¹¹ “(...) one can disentangle oneself from the implicating networks between one’s discursive practices and others’ locations, situations, and practices.”

¹¹² “(...) it leaves for the listeners all the real work that needs to be done.”

¹¹³ “(...) making the task of appropriating these discourses more difficult and time-consuming (and more likely to result in alienation)”.

do modo de produção cinematográfico, que geralmente impossibilita responder imediatamente as pautas urgentes no calor da hora, no qual tomar partido geralmente se mostra imperioso; e à capacidade de transversalidade temática muitas vezes presentes nos filmes, fazem com que o documentário em primeira pessoa tenha se mostrado relativamente hábil em incorporar as discussões a respeito do lugar de fala, sem necessariamente se ater a posições mais rígidas ou dogmáticas.

O filme *Neirud* (Fernanda Faya, 2023), por exemplo, restitui a história de vida de Neirud, mulher negra, artista circense que performava espetáculos de luta livre sob pseudônimo de “mulher gorila”. Ela faz parte da família da diretora sem que sua posição, a princípio, esteja claramente definida. Na medida em que a narrativa avança, descobre-se, sem nenhum alarde, que Neirud era a companheira romântica da falecida avó da diretora, ex-proprietária do circo. Nesse caso, as relações familiares e afetivas é o ponto de partida para travar contato com a história de vida dessa íntima desconhecida, perpassada por estereótipos raciais, estigmas de gênero e homofobia, aparentemente em tudo distinta da própria diretora, mulher branca cosmopolita de classe média, que vive atualmente em Nova Iorque.

4.5 – A primeira pessoa como “forma conveniente”?

É possível afirmar que o documentário em primeira pessoa desafiou a produção corrente, caracterizando-se como modalidade de produção inovadora em seus respectivos contextos históricos. Como já pontuado, no cerne e na origem do cinema de vanguarda norte-americano, é justamente a inflexão autobiográfica que caracterizará obras inaugurais como *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren e Alexander Hammid, 1943). Tal cinema ficou conhecido por diferentes denominações, como “psicodrama”, “filme de transe”, e “cinema lírico”, capitaneado pelos cineastas Stan Brakhage, Keneth Anger, Curtis Harrington, além da já citada Maya Deren, dentre outros (MOURÃO, 2016).

Seus filmes possuíam diferentes elementos autobiográficos, como a presença em cena dos próprios cineastas, e a busca por manifestar seus diferentes estados subjetivos com uso de procedimentos estilísticos que evidenciavam o olhar em primeira pessoa, como uso da câmera subjetiva. Segundo Patricia Mourão (2016), tal produção, que abarca o período entre 1943 e 1967, estabeleceu as fundações do subsequente desdobramento do cinema de vanguarda, posicionando-

se como referência para ser aprofundada ou rompida. Duas de suas vertentes são justamente o cinema de vanguarda declaradamente autobiográfico, no qual se destacam, novamente, Brakhage e Jonas Mekas, e o “documentário pessoal”, herdeiro das técnicas de som sincrônico do cinema direto e fortemente influenciado pelo feminismo e pelas políticas identitárias, como já comentado anteriormente, no qual se destacam cineastas como Ed Pincus, Mirian Weinstein, Martha Coolidge, Richard P. Rogers e Alfred Guzzetti. Esse último grupo de cineastas, e o movimento ao qual pertencem, simplesmente chamado por Jim Lane (2002) de “documentário autobiográfico” (norte-americano), dialoga com a tradição do cinema direto estadunidense ao se apoiar estilisticamente na tomada com som sincrônico. Contudo, ao final, pretende desafiá-la.

A abordagem observacional era a modalidade dominante nos Estados Unidos até fins dos anos 1960, empregada desde documentários jornalísticos aos etnográficos, fundando-se na retórica da não-intervenção, da neutralidade e da transparência do dispositivo cinematográfico. Segundo Lane, ao adotar estratégias reflexivas, que explicitavam e criticavam o próprio sistema de representação por meio do qual os filmes são construídos, somada à adoção de temáticas voltadas à subjetividade e aos temas pessoais, cotidianos e domésticos – encarados sob perspectivas feministas (“o pessoal é político”) – os documentários autobiográficos desestabilizaram a noção de objetividade construída pelo cinema observacional, complexificando a relação entre linguagem, identidade e política.

Michael Renov adota posição semelhante, ou até mais radical, ao afirmar que “A PRÓPRIA IDEIA de autobiografia reinventa a PRÓPRIA IDEIA de documentário” (RENOV, 2008, p. 42, maiúsculas originais, tradução nossa¹¹⁴). O autor norte-americano argumenta que, frente à tradição que se consolidou no documentário, cuja epistemologia se baseia no “conhecimento verificável” das imagens e dos sons, interpretadas como registros objetivos do real, a intrusão do autobiográfico no campo do documentário desestabiliza os próprios fundamentos desse princípio. Na medida em que elementos não-comprováveis da experiência subjetiva e pessoal dos cineastas passam a compor a “verdade interna” dos fatos, tentativas de verificação dos mesmos tornam-se inviáveis, na mesma medida em que é igualmente injusto desconsiderar o conhecimento e as experiências geradas pela manifestação dessas “verdades privadas”. A representação da realidade é posta entre parênteses, e qualquer reivindicação do documentário em se fazer passar pelo registro do real é posta sob suspeita. Com isso, o documentário autobiográfico não apenas desafia a formulação tradicional da

¹¹⁴ “(...) the VERY IDEA of autobiography reinvents the VERY IDEA of documentary”

“evidência visível” (*visible evidence*), mas propõe todo um novo campo de relações com as imagens e os sons do mundo, que não se baseia unicamente na comprovação objetiva, mas é modulada pelo afeto, pela memória e pela imaginação.

O contexto histórico que Renov comenta é o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 nos Estados Unidos. Nessa mesma época, outra vertente relacionada ao documentário pessoal ganha corpo, incendiando a imaginação teórica e crítica de pesquisadores de diferentes partes do mundo. Trata-se da discussão em torno do filme-ensaio. Como já visto no capítulo 2, o filme-ensaio representou um ponto de inflexão no que se refere ao emprego e avaliação da narração pessoal. Antonio Weinrichter (2015) delimita a origem do debate a respeito da noção de filme-ensaio nos anos 1990, caracterizando-o enquanto manifestação histórica suscitada por obras que posteriormente se tornaram paradigmáticas ao campo, como *Scénario du Film Passion* (1982) e *Histoire(s) du cinéma* (1989-1998), ambos de Jean-Luc Godard, *Sans Soleil* (*Sem Sol*, Chris Marker, 1983) e *Bilder der Welt und Schrift des Krieges* (*Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra*, Harun Farocki, 1988). O autor lista uma série de publicações e eventos iniciados nos anos 1990, que se desdobram para primeira década do novo século, consolidando progressivamente o “filme-ensaio” enquanto abordagem estratégica para análise teórica de obras não apenas daquele momento histórico, mas de períodos precedentes e de filmes oriundos de diferentes tradições.

De natureza instável e indeterminada (FELDMAN, 2012), híbrida (ALTER, 2007) e fronteiriça (BELLOUR, 1997), avesso à fixidez das classificações, o filme-ensaio representou uma novidade não apenas em relação ao cinema em geral, mas ao campo do documentário autobiográfico, em particular. Ao reforçar aspectos que se manifestavam em medidas variáveis nos filmes pessoais, como a perspectiva subjetiva e a reflexividade metodológica, o uso de procedimentos ensaísticos permitiu que muitos filmes em primeira pessoa não apenas explorassem vivências e memórias pessoais, mas elaborassem discursos audiovisuais a partir do ponto de vista pessoal de seu autor(a), trabalhando, especificamente, sobre a expressividade de seus materiais. Tais possibilidades enriqueceram o campo do documentário autobiográfico na medida em que o colocam em contato, de maneira transversal, com as tradições do cinema experimental e da videoarte. Como salienta Weinrichter (2015), a intrusão do ensaístico desafia a própria instituição do cinema documentário, cuja história convencional tende a ignorar filmes que escapam às formas canônicas do gênero, sejam elas majoritariamente reflexivas ou de vanguarda.

Se, por um lado, há o interesse de cineastas em explorar formas inovadoras ou alternativas de construção fílmica partindo de temas e situações vinculadas à singularidade de sua trajetória pessoal; por outro, a possibilidade mesma de inovação precisa lidar com o volume crescente de obras pessoais e com paradigmas vinculados à individualidade e à subjetividade dos discursos que se tornaram modelos não menos majoritários de comunicação. Se antes o efeito de realidade se baseava na possibilidade de captar sem intervenções o mundo social, hoje ele é fundado na credibilidade da primeira pessoa, avaliada segundo parâmetros de sinceridade e autenticidade, que legitimam a fonte da informação antes mesmo do que a informação em si.

Sintomático desse estado de coisas, mesmo obras cujos temas, outrora, não demandariam nenhum tipo de intervenção da figura do diretor ou da diretora, isto é, nenhuma evidenciação dessa primeira pessoa enunciativa, explicitam agora a presença da instância mediadora. Seja para justificar o lugar de fala do/a cineasta em relação ao tema, particularmente quando existe um desalinhamento de posições entre autor(a) e tema, ou para explicar as motivações para realização do filme, em casos cuja temática pode ser politicamente sensível.

Por essas e outras razões, teria se tornado o endereçamento em primeira pessoa uma espécie de cacoete contemporâneo, que busca legitimar as obras frente ao atual cenário das políticas identitárias, ou então para atender demandas de recepção que primam pela relação interpessoal? Quais alternativas estão à disposição dos/as cineastas quando buscam imprimir marcas autorais diante do cenário em que, por um lado, espera-se que filmes pessoais sejam expressões originais de seus autores, mas que, por outro, as formas de expressão pessoal se codificam na mesma proporção em que a quantidade de filmes em primeira pessoa se avoluma? Estariam os documentários pessoais reproduzindo formatos pré-definidos, baseados nas receitas narrativas tradicionais, como a divisão em três atos, a manipulação emocional, e a fábula universalizante, cujo resultado final é justamente a dissolução da própria subjetividade, como argumenta Christopher Pavsek (2014)? Será que a busca pela autoralidade tem levado tão somente a formalismos estéticos fetichizados, particularmente quando se pensa no uso de materiais de arquivo domésticos, em que formatos antigos são retomados pelo simples efeito estético e o sentimento de nostalgia que produzem? Ou então, será que o crescimento da produção sinalizaria para algum tipo de facilidade, ou manutenção de uma zona de conforto que a abordagem em primeira pessoa tem permitido?

O cineasta, professor, e pesquisador baseado no Canadá, autor de documentários experimentais, filmes e instalações ensaísticas, Christopher Pavsek (2014), mirando em parte o documentário autobiográfico norte-americano, critica certas “facilidades” que o cinema pessoal parece oferecer aos seus realizadores. Ele especula se o documentário autobiográfico não se tornou uma “forma conveniente”, capaz de resolver, logo de saída, muitas das dificuldades inerentes à prática documentária. Cita, por exemplo, o problema do “acesso”. Segundo o autor, ao adotar, como personagens, pessoas com quem o diretor(a) já possui intimidade e confiança, ou, em casos estritamente autobiográficos, ninguém mais além do próprio cineasta, suas vivências e experiências biográficas, “o difícil e paciente trabalho” de aproximação ao outro (desconhecido) não precisa ser levado em conta. O árduo processo de obter acesso a pessoas e lugares, tarefa particularmente sensível, por exemplo, no caso de personalidades célebres ou corporações, mas também de pessoas em risco ou perseguidas, se reduz a uma cômoda reunião em família, por assim dizer.

Desdobrando o ponto de vista de Pavsek, o ambiente familiar minimizaria questões éticas potencialmente presentes quando documentaristas se confrontam com os interesses de instituições e a dignidade dos personagens. “Em família” quase tudo é possível. A intimidade familiar ou amistosa acabaria justificando desentendimentos e explorações de toda ordem, reduzindo-as a meras idiossincrasias interpessoais e familiares. Já nos casos em que as personagens são externas ao universo do realizador, tais atritos poderiam levantar, por exemplo, discussões ideológicas, de classe ou culturais.

Ainda que esta interpretação possa ser aplicada a uma variedade de casos, o problema do acesso não deixa de existir nos filmes pessoais. Basta lembrar de obras em que a dificuldade de encontrar e filmar determinado familiar constitui o principal mote narrativo, a exemplo de *In Search of Our Fathers* (Marco Williams, 1992), em que o diretor persevera por sete anos para conseguir localizar e convencer seu pai biológico a se encontrar com ele. Ou *Eneida* (Heloisa Passos, 2023), no qual a diretora, por meio da realização do filme, procura ajudar a mãe octogenária a se reconciliar com a filha primogênita, que não vê há mais de 20 anos, sem que consiga, ao final, obter sucesso. O que ocorre, no entanto, na maioria dos casos, é uma mudança de estatuto da própria noção de acesso. Mesmo que o “outro conhecido” sejam pais, avós, familiares ou amigos, ainda assim convencê-los a participar do filme não deixa de ter seus desafios e implicações éticas. Somado a isso, outros cuidados precisam ser observados em relação ao processo de convencimento. Devido aos imperativos afetivos que modulam as relações íntimas, é provável, em muitos casos,

que familiares-personagens se sintam obrigados a participar do filme, ou assim decidam fazer pois querem ajudar o filho(a) ou neto(a)-cineasta. Nas palavras de Michelle Citron, realizadora cujos filmes lidam com temáticas autobiográficas: “amor, culpa, desejo de ajudar – todos os sentimentos complexos que permeiam as relações familiares – influenciam a dinâmica entre o realizador(a) e o sujeito filmado na maioria dos filmes e vídeos autobiográficos” (CITRON, 2000, p. 275, tradução nossa¹¹⁵).

Esta “imposição do afeto” não deve ser ignorada, na medida em que adiciona mais uma variável ao já escorregadio princípio do “consentimento voluntário informado”. Tal princípio, mobilizado por inúmeros autores quando discutem a ética em relação à participação dos atores sociais nos documentários¹¹⁶, postula a necessidade de se obter autorização – o consentimento – de maneira voluntária, ou seja, sem coerção de nenhuma ordem. Recomenda-se também que se explique as razões da participação, o papel ou a função prevista na narrativa e no discurso fílmico, bem como que se antecipe possíveis consequências para o sujeito, sua vida e suas relações com as demais pessoas. No entanto, nem tudo é antecipável. O processo de realização e exibição cinematográficas podem gerar mudanças inesperadas no curso das vidas, sem que seja possível prever completamente o impacto do filme na vida das personagens.

O que fazer então quando o “voluntário” se fundamenta no amor, no medo de decepcionar, no desejo irrestrito de ajudar? Se a explicação – o “informado” – é simplesmente ignorada diante do voto de confiança incondicional fundado nos laços familiares? Ou se o consentimento acaba por se manifestar através da mais pura condescendência?

Durante o início da realização de *Bem-vindos de Novo*, deparei-me inúmeras vezes com a incansável disponibilidade de minha mãe às necessidades do filme, ou, mais precisamente, aos meus pedidos. Seu desejo declarado era que eu pudesse ser bem-sucedido no ofício que escolhi, e que, portanto, eu pudesse realizar, com sua ajuda, o melhor filme possível. Essa situação gerava alguns problemas. A prontidão para atender a expectativa do que ela imaginava ser os meus desejos, a colocava em um estado de atenção que a impedia de se relacionar efetivamente com os elementos concretos das situações. O resultado, em alguns casos, era que a ansiedade em acertar resultavam em cenas arruinadas. Foi preciso também vigiar constantemente o trabalho excedente demandado

¹¹⁵ “(...) love, guilt, desire to help – all the convoluted feelings that infuse familiar relationships – influence the maker-subject dynamics in most autobiographical films and videos.”

¹¹⁶ Em particular, Judith e John Katz abordam criticamente o princípio de *consentimento voluntário informado*, levantando possíveis variáveis que relativizam a legitimidade ética do procedimento (KATZ e KATZ, 1988).

pelo filme, já que minha mãe não titubearia em se exaurir em prol do mesmo. Ironia, já que um dos temas do documentário é nada menos do que o excesso de trabalho ao qual meus pais estavam submetidos após retornarem do Japão. “Em meus momentos cínicos, eu sei que fácil fazer essa gravação porque minha mãe faria quase qualquer coisa por mim: eu sou sua filha e ela me ama” (CITRON, 2000, p. 275, tradução nossa¹¹⁷), comenta Michelle Citron a respeito do seu filme *Daughter Rite* (1980). Curiosamente, a “facilidade de acesso”, gestada pelo amor maternal, trouxe em si outras questões, e meu esforço, durante as filmagens, consistiu justamente em restringir tais facilidades, impedir que elas pudessem gerar abusos, em certa medida, consentidos.

A ideia de uma “forma conveniente” aplicada ao documentário em primeira pessoa não deixa de suscitar inquietação. Mas o que exatamente estaria implicado nessa provocação? Em relação ao modelo de produção doméstico ou caseiro no qual, não raro, as produções pessoais estão baseadas, existem algumas facilidades que poderiam ser aventadas. Primeiro, ao concentrar no núcleo familiar o grosso das captações, torna-se viável que o projeto deslanche com orçamentos muito menores do que seria a média padrão, mesmo dentro do cenário independente. Não por acaso, na origem do cinema autobiográfico norte-americano e japonês, nos trabalhos de Jonas Mekas ou Shiroyasu Suzuki, por exemplo, o modo de produção artesanal, no qual o realizador ocupa todas ou muitas das funções, é uma constante. Outro aspecto que facilita esse tipo de produção, a exemplo do trabalho de Mekas, diz respeito à possibilidade de filmar no decorrer de longos períodos de tempo, fato esse facilitado pela atual tecnologia digital, permitindo a criação de acervos pessoais para usos futuros. O registro da vida cotidiana torna-se então matéria-prima desde já disponível para obras vindouras. Apesar disso, a incerteza a respeito da viabilidade futura, ou não, de que venha a existir filme não soará para alguns realizadores(as) como algo conveniente.

Não deixa de ser igualmente uma comodidade a possibilidade de filmar em ambientes domésticos. O “mundo lá fora”, com suas locações desconhecidas e condições imprevisíveis, dá lugar à segurança física e mental de “sentir-se em casa”. Questões de acesso, como já apontado, e suas necessárias e, por vezes, complicadíssimas negociações, transformam-se no livre acesso a espaços em geral familiares, em seu duplo sentido.

Além disso, ao combinar laços afetivos aos processos de filmagem, os encontros familiares tornam-se, em certa medida, trabalho; ou vice-versa. Há uma “otimização” das diferentes

¹¹⁷ “In my cynical moments I know this tape was easy to make because my mother would do almost anything for me: I am her daughter and she loves me.”

dimensões da vida na qual se atende às demandas afetivas e profissionais simultaneamente. Em uma espécie de resposta ao questionamento proposto por David Perlov, cineasta brasileiro-israelense (1930-2003), em sua obra *Diários* (1973-1983), se ele deveria “tomar a sopa, ou filmar a sopa”; isto é, se era preferível viver a vida ou filmar o vivido, os projetos autobiográficos no qual essas duas dimensões se confundem insinuam que “vive-se aquilo que se filma”. Eu mesmo questionava-me constantemente se o que me motivava a encontrar meus pais era o desejo de filmá-los, ou se filmar era uma justificativa para alimentar meu desejo de encontrá-los. Há um embaralhamento entre ambos, em que o afeto se transmuta em trabalho e vice-versa. Fato que não deixa de ressoar o panorama contemporâneo do mundo do trabalho simbolizado pela figura do *influencer*, que necessariamente encara suas experiências e relações pessoais como matéria do seu trabalho.

Há ainda os casos em que a inserção da primeira pessoa e do autobiográfico nos filmes cumprem a função de agregar uma camada subjetiva que contribui para o efeito de autenticidade das narrativas. Nessas condições, a abordagem em primeira pessoa assumiria o caráter majoritariamente retórico, como uma espécie de atalho para gerar emoções ou identificações no público. É preciso considerar o apelo comunicacional que a enunciação subjetiva e pessoal exerce no atual momento da cultura contemporânea. A maneira com que a recepção dos temas se altera quando tingidos pelas cores da autobiografia. “Eu vivi isso” exerce um enorme poder de atração e legitimidade. Tanto que há casos em que filmes fundados na linguagem ficcional aplicam estratégias autobiográficas para se impregnarem dessa “fome de realidade” a que se refere Paula Sibilia (2006).

The Tale (Jennifer Fox, 2018) é um dos casos recentes mais ilustres. O filme, cuja protagonista – interpretada por Laura Dern – possui o mesmo nome e profissão (documentarista) da diretora, aborda a reelaboração e investigação do abuso sexual sofrido pela diretora/personagem quando tinha 13 anos. Elementos paratextuais, como as informações de divulgação do filme, quanto outros, internos ao texto fílmico – cartela de abertura, nomes iguais, fotografias reais da diretora nos créditos finais –, reiteram o caráter autobiográfico da narrativa. A associação entre a encenação ficcional e o imaginário autobiográfico é fundamental para os resultados emocionais da história. Ao considerar que as cenas de abuso foram encenadas pela própria vítima e, que, ao fazê-lo, subverte essa mesma condição, geram reações próprias ao ato autobiográfico, em termos de

coragem e desvelamento pessoais, que contribuíram para projetar o filme ao centro das discussões do movimento *#MeToo*¹¹⁸, tanto pela temática quanto pelo gesto da diretora.

É curioso, por outro lado, perceber o quanto a abordagem de temas delicados, tabus ou segredos familiares, parece ser facilitada pela produção dos filmes pessoais. Em outras palavras: será que, sem os filmes, tais assuntos permaneceriam à sombra, na surdina, à espera de alguma razão suficientemente boa que justificasse remexer em antigas feridas? E, ao se colocarem como mediadores de experiências traumáticas, os filmes não estariam se apresentando justamente enquanto essa boa justificativa? E se assim for, não seria esta, portanto, a “facilidade” fundamental proporcionada pelos documentários pessoais: permitir acesso àquilo que é mais árduo encarar?

Ou, então, não seria o inverso? Ao lançarem na esfera pública questões particulares e íntimas, os filmes não estariam criando dificuldades adicionais para que as pessoas envolvidas tratassem do tema abertamente, diante de olhos e ouvidos alheios?

É célebre a formulação atribuída à Jean Rouch de que a câmera atuaria como catalisadora de ações e performances, e particularmente, de confissões (RENOV, 2004, p. 197). Diante delas, algumas pessoas sentir-se-iam liberadas para se expressarem de formas que comumente não o fazem, dando vazão a sentimentos e ações raramente manifestadas no dia-a-dia. Durante o processo de liberação, toda sorte de revelações, desvelamentos, confissões e exposição da intimidade poderiam vir à tona. Se parte das dificuldades em abordar temas tabus ou experiências traumáticas, particularmente no interior das famílias, relaciona-se à possibilidade de se criar circunstâncias favoráveis para abordar tais questões, o processo de realização fílmica torna-se ele próprio o contexto que mobilizará os encontros, os diálogos e os embates. Além disso, ao estabelecer o filme como justificativa para se abordar assuntos difíceis, cria-se uma espécie de terceira instância, localizada fora das relações interpessoais em jogo, para a qual as pessoas filmadas se dirigem, inconscientemente ou não. Esse fato cria uma distância que ajuda para que as relações resistam às acusações e culpabilizações que dão fim ao diálogo, como se elas precisassem considerar essa terceira instância (o público?), no momento em que discutem saídas ou soluções, ou mesmo a falta delas.

¹¹⁸ O movimento *#MeToo* é um movimento social surgido em 2017 com a intenção de combater a cultura do silêncio em relação ao assédio e abuso sexual cometido contra mulheres. O movimento ganhou destaque com as inúmeras denúncias contra o produtor de cinema Harvey Weinstein, que inspiraram outras manifestações nos mais diferentes segmentos da sociedade, como política, esportes e mundo corporativo.

Entretanto, e se o interesse em explorar situações traumáticas for tão somente com intuito de se produzir um filme? Estaria o “desejo por cinema” se convertendo em uma mera “vampirização” das experiências pessoais, tanto mais espetaculares quanto mais trágicas forem? Qual linha separa a legítima abordagem de temáticas pessoais da simples mercantilização da intimidade?

John e Judith Katz (1988) comentam, por exemplo, o caso do documentário *Best Boy* (Ira Wohl, 1979). O filme surge do interesse do diretor na condição de seu primo, Philly, que nasceu com deficiência intelectual, e cujos pais estão em idade avançada. Sob iniciativa do diretor, Philly passa a realizar uma série de tarefas que visa oferecer maior autonomia a ele. Por três anos, Wohl filma as atividades diárias do primo, que ajudam a prepara-lo para um futuro próximo no qual não poderá mais contar com o auxílio dos pais. Frente a essa situação, os autores especulam se espectadores mais críticos não poderiam questionar o quanto do interesse de Wohl por seu primo não poderia ser interpretado como mera oportunidade para produção do filme. Dito de outra forma, se existiria o mesmo engajamento junto a Philly por parte do diretor, não fosse a realização do documentário.

Como salientam John e Judith Katz, a motivação para realização dos filmes autobiográficos é elemento fundamental na avaliação ética por parte do público. Diferentemente dos documentários tradicionais, em que as justificativas se baseiam no interesse público das temáticas, as motivações dos documentários autobiográficos nem sempre são autoevidentes. Os espectadores podem se perguntar qual valor em testemunhar a intimidade de uma família “lavando a roupa suja” em público. Ou então por que acompanhar processos terapêuticos e confessionais do cineasta e das pessoas de seu entorno. Ainda segundo os autores, haveria uma atenção adicional do público quando lida com um(a) documentarista-autobiógrafo, em que o questionamento a respeito da legitimidade de suas motivações desempenha papel fundamental na avaliação ética e estética da obra. “Suspeitamos que interesse próprio e/ou preconceito (consciente ou não) tendem a operar quando os cineastas estão trabalhando de maneira autobiográfica. Analisamos seus motivos quando não analisaríamos os de outros” (KATZ e KATZ, 1988, p. 130, tradução nossa¹¹⁹). Talvez por isso não é incomum que documentários em primeira pessoa exponham suas premissas e motivações no próprio texto fílmico, muitas vezes com o diretor(a) explicando logo de saída as razões e objetivos

¹¹⁹ “We suspect that self-interest and/or prejudice (whether conscious or not) are likely to operate when filmmakers are working autobiographically. We look at their motives when we would not look at others”.

do filme. Estratégia que tampouco garantirá qualquer tipo de blindagem à contínua avaliação ética pelo espectador.

John e Judith Katz ainda comentam que a ética que norteia o grau de revelação e exposição da intimidade é definida pelo desejo das próprias pessoas em fazê-lo ou não. Por mais radical que seja a exposição, desde que motivada pela livre vontade do sujeito, não haveria qualquer parâmetro pré-definido que demarcasse o limite do mostrável ou do interdito. Sob tais condições, o nível tolerável de exposição depende mais da disposição particular de cada espectador em relação à intimidade alheia. Já a violação ética da autonomia do sujeito ocorreria quando o controle da própria exposição é perdido, ou quando as pessoas fossem pressionadas para revelarem algo contra sua vontade.

No que se refere à intimidade do/a cineasta, em que se subentende que há o contínuo controle da sua própria exposição, a discussão assume outra conotação. Tanto as motivações que justificam a exibição excessiva da intimidade, quanto o grau de narcisismo são avaliados. Mas existem igualmente demandas inversas, que cobram uma maior exposição do diretor(a), seja como forma de fragilizar a instância de poder da direção, como também enquanto prova de coragem e engajamento existencial com as questões mobilizadas no filme. Pois há uma certa noção que apregoa: se não for para se expor, qual razão afinal para realizar um filme pessoal?

4.6 - Espaço biográfico, redes sociais e efeito de proximidade

O documentário em primeira pessoa compartilha muitas das características que o colocam em diálogo com as diversas manifestações culturais e artísticas fundadas na vivência pessoal. Ao fazer parte desse enorme conjunto, ele tanto se beneficia, por assim dizer, dos fatores que promovem e incentivam as práticas subjetivas, quanto é alvo das críticas que há décadas recaem sobre o atual momento da sociedade.

Leonor Arfuch (2010) propõe a expressão “espaço biográfico” como “horizonte de inteligibilidade” para abordar e interpretar a variedade de gêneros discursivos e produtos culturais fundados nas “narrativas do eu”. Das formas canonizadas como (auto)biografias, confissões, memórias, diários e correspondências, passando pelos produtos da cultura de massas como *talk shows* e *reality shows*, às atuais manifestações ininterruptas do Eu nas redes sociais, a socióloga argentina busca distinguir quais elementos colocam em coexistência transversal e intertextual a

miríade de manifestações culturais da subjetividade contemporânea, sintomáticas do renovado interesse social pelas narrativas vivenciais; dentre as quais o documentário em primeira pessoa ocupa seu lugar.

O que inquieta Arfuch é que, mesmo diante da multiplicidade dissemelhante de formas e gêneros discursivos fundados no (auto)biográfico, com seus tipos de relato, seus diferentes usos e tradições históricas específicas, ou seja, tudo aquilo que diferencia uma troca de correspondências do século XVIII do documentário autobiográfico, por exemplo, ainda assim há “um *crescendo* da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros – numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações – de lógicas midiáticas, literárias, acadêmicas (...), que não parecem se contradizer demais.” (ARFUCH, 2010, p. 63, itálico original). Nesse cenário, o que importa não é tanto o “conteúdo” dos relatos, mas as estratégias de autorrepresentação. “Não tanto a ‘verdade’ do ocorrido, mas sua construção narrativa (...), essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante*.” Independentemente das incontáveis manifestações do (auto)biográfico, o que se sobressai é a “persistência aguda da crença, esse *algo a mais*, esse suplemento de sentido que se espera de toda inscrição narrativa de uma ‘vida real’”. (ARFUCH, 2010, p. 73, itálico original). Esse “algo a mais” é o efeito de autenticidade gerado pela presença do corpo individual, rosto e voz singulares, representado, de forma paradigmática, pela figura da testemunha.

Ao elencar alguns dos fatores históricos e conceituais que desde o século XVI, na Europa, constituíram aos poucos, camada a camada, o espaço biográfico, Arfuch elege e analisa três fatores principais. O primeiro se refere à noção de vivência. No romantismo alemão, “vivência” (*Erlebnis*), designava dois sentidos posteriormente incorporados à literatura biográfica: a “compreensão imediata de algo real” e a designação do “conteúdo permanente do que foi vivido”. (ARFUCH, 2010, p. 38). Ou seja, tanto a imediatez e proximidade da experiência corporal, sensível e intelectual de estar vivendo algo, quanto o resultado desse tipo de experiência, seja na forma de memória ou de trajetória existencial. Essa duplicidade, “a vivência e seu resultado, (...) adquire estatuto epistemológico, na medida em que passa a designar também *a unidade mínima de significado* que se torna evidente à consciência” (ARFUCH, 2010, p. 38, itálico original). Por meio da vivência se estabelecem as bases para compreensão. Ao se tornar essa “unidade mínima de significado”, a vivência torna-se elemento transcendente à própria vida, na medida em que sua duração resiste ao fluxo ininterrupto da mesma. A vivência que perdura ao escoamento da vida, a

possibilidade de fixação e permanência, “esse *além* de si mesma de cada vida em particular é talvez o que ressoa, como inquietude existencial, nas narrativas autobiográficas” (ARFUCH, 2010, p. 39, *italico original*); e que explica o interesse e a atração exercidos por elas.

O segundo fator é o poder do “valor biográfico”. Noção tomada de empréstimo de Mikhail Bakhtin, o valor biográfico “ordena a vivência da vida mesma e a narração da nossa própria vida, esse valor pode ser a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida”. (BAKHTIN, [1979] 1982, p. 134 apud ARFUCH, 2010, p. 55). Em vista dessa capacidade de atribuir sentido às experiências fragmentárias e caóticas do mundo contemporâneo, particularmente pelo uso de uma “ordem narrativa”, o valor biográfico proporciona reações emocionais e afetivas no campo da recepção. Leitores e espectadores tendem a estabelecer identificações, reconhecimentos, catarses e cumplicidades diante de existências “reais”, que fazem do espaço biográfico uma modalidade discursiva altamente engajadora.

O terceiro fator se refere ao sujeito e aos processos de subjetivação no qual o mesmo está envolvido. Arfuch define da seguinte maneira a concepção de sujeito com que trabalha: “um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter.” (ARFUCH, 2010, p. 80). Esse sujeito marcado pela “falta” busca então as narrativas do eu como forma de lidar com o vazio que o constitui. Os processos de identificação ganham impulso quando do contato com “a vida do outro”, em que “há um suplemento de sentido nas vidas ‘reais’”. (ARFUCH, 2010, p. 77). Em particular, tais identificações não estão necessariamente baseadas nas vidas ilustres, nos atos heroicos ou nos gestos virtuosos, mas recaem com igual intensidade nas falhas, nos fracassos e debilidades. Portanto, nas experiências das “pessoas comuns”. Fato que explica a atração pelos diferentes fenômenos midiáticos recentes baseados na representação de banalidades da “vida comum”, dos *reality shows* às redes sociais.

Nas intersecções do espaço biográfico talvez seja corriqueiro comparar a exposição e a exploração da intimidade presente nas redes sociais, particularmente quando manifestadas com recursos audiovisuais, com aquelas encontradas nos filmes autobiográficos. Dessa maneira, seria natural pensar que ambos os fenômenos compartilham das mesmas avaliações e críticas, mas também dos mesmos atrativos. Por exemplo, o regime de verdade¹²⁰ no qual ambos os fenômenos

¹²⁰ A expressão tem origem na obra de Michael Foucault, e busca caracterizar a dimensão histórica, social e contingente da noção de verdade, em oposição a concepções essencialistas e absolutas da mesma. Determinado

se baseiam é fundamentalmente o mesmo. Há um “Eu real” que, ao narrar e performar sua própria vida, utiliza-se do *efeito de proximidade* com o espectador para estabelecer uma dinâmica comunicacional fundada na intersubjetividade. A parcialidade do ponto de vista é aspecto constituinte desse efeito, uma vez que a legitimidade dos discursos está fundada precisamente na ideia de que não se trata “da verdade”, mas tão somente de uma opinião. No entanto, não qualquer opinião. A impressão de que somos íntimos do enunciador(a) torna seu ponto de vista altamente engajador. O poder da autoridade cede lugar à confiança, que por sua vez está impregnada de afeto. As emoções e os sentimentos se tornam canais de entrada e filtros dos discursos, atuando de maneira decisiva para efetividade dos mesmos. O que explica, por exemplo, a maior credibilidade que *fake news* (desinformação) assumem quando compartilhadas por contatos conhecidos. (BUCHANAN e BENSON, 2019).

Nesse contexto, a ideia das “vidas comuns” assume importância na medida em que facilita a troca entre as partes, autor(a) e público, e o reconhecimento por este último. Tanto é assim que parte significativa da estratégia de comunicação de famosos e famosas nas redes sociais consiste basicamente na exposição dos aspectos banais e comuns da sua rotina, com a exploração de suas “debilidades” enquanto veículo de reconhecimento. A “vida normal” também se manifesta pela exposição do consumo de produtos e serviços massificados, não sem ironias autoconscientes, ou hábitos triviais de “gente comum”, como manifestar preguiça, cometer gafes etc. O efeito de realidade é ressaltado pela imediaticidade do relato e pela intensificação da presença corporal, não obstante a performatividade ou mesmo a ficcionalização das ações. Se, por um lado, tem-se a sensação de sincronicidade aos acontecimentos, como em uma espécie de inscrição diarística no formato de pequenos vídeos, por outro, há igualmente a percepção de que as redes sociais performam “mundos perfeitos”, nos quais se destacam sobretudo postagens de experiências boas e positivas, cujos efeitos colaterais podem resultar no que se denomina “positividade tóxica”.

A positividade tóxica é o resultado da inevitável comparação de vidas gerada justamente pelo efeito de proximidade proporcionado pela trama interpessoal sobre a qual estão fundadas as redes sociais digitais. Ao nos sentirmos próximos uns dos outros, nossas experiências tornam-se comparáveis e, conseqüentemente, o reconhecer-se na vida alheia vira fonte de insatisfação com a própria vida. Quando comparada à exuberância das imagens de experiências alheias nas redes, o

“regime de verdade” é resultado de práticas e discursos sociais que produzem aquilo que será considerado verdadeiro e legítimo, e, portanto, a própria noção de realidade.

desenrolar cotidiano é muito mais opaco e sem graça. No entanto, é mais ou menos de conhecimento comum que o mundo perfeito apresentado nas redes sociais é em grande medida fabricado. A disseminação desse conhecimento decorre da própria experiência dos usuários, que se habituaram a escolher ângulos, utilizar filtros, ensaiar performances, e realizar inúmeras tentativas até obterem os resultados que julgam adequados. Tais medidas “higienizadoras” – contra as vicissitudes do real –, entretanto, convivem lado a lado com técnicas que visam acentuar o efeito de realidade, baseado na espontaneidade e no improviso. A estética amadora e precária é intencionalmente empregada em vídeos autogravados (*selfies*), em que a imediaticidade do corpo, a improvisação, e mesmo os imprevistos gerados pela falta de controle são incorporados, transmitindo certa sensação de flagrante, mais espontânea e vivaz.

As consequências para pessoa que compartilha seus instantes agradáveis também podem ser opressoras. Na medida em que esse tipo de conteúdo é acolhido por seus contatos, revestindo-se de legitimidade social, a pessoa pode se ver presa a esse padrão de comportamento enquanto referência identitária. Ela passa então a planejar suas experiências a partir do potencial de compartilhamento das mesmas nas redes. Trata-se da “instagramização” da vida, em referência à atual plataforma em voga.

O neologismo caracteriza o fenômeno em que não é mais a experiência que precede aquilo que será retratado e posteriormente compartilhado, mas, sim, o inverso: planejam-se as vivências tendo como fim a criação de momentos, imagens e vídeos, compartilháveis. O mesmo fenômeno afeta inúmeras dimensões da vida social e econômica, como arquitetura, urbanismo, turismo, gastronomia e serviços em geral, que precisam se tornar cenários ou produtos atraentes para as imagens das redes digitais¹²¹. Tornam-se manifestações acentuadas do que Jean Serroy e Gilles Lipovetsky (2015) caracterizam como “era transestética”, do atual “capitalismo artista”: um período de inflação dos parâmetros estéticos para todas dimensões do cotidiano, visando particularmente o consumo não mais baseado na posse material, mas no usufruto de estilos, sensações e experiências sensíveis. “O regime hiperindividualista de consumo que se expande é menos estatutário do que experiencial, hedonista, emocional, em outras palavras, estético: o que

¹²¹ O fenômeno em si não é exatamente novo, pois remete à expansão e democratização da fotografia e do turismo, com a consolidação dos pontos turísticos enquanto lugares paradigmáticos para se tornarem imagens. No entanto, a novidade consiste no aumento exponencial das situações fotografáveis, na instantaneidade do compartilhamento e na fugacidade das imagens; conseqüentemente, na incessante busca pela atualização dos registros.

importa agora é sentir, viver momentos de prazer, de descoberta ou de evasão” (LIPOVETSKY & SERROY, 2015). Certamente, cenário muito distinto do capitalismo puritano centrado no trabalho e na produção, como descrito por Max Weber.

Tal situação é marcada também por um regime estético e político, cuja “partilha do sensível”, para mobilizar a noção de Jacques Rancière (2005), incentiva que a população tome parte no espaço público das redes digitais por meio da estetização das próprias experiências pelo uso de dispositivos tecnológicos em rede, cujos custos envolvidos recaem sobre os usuários. Assim, a possibilidade de acesso e visibilidade sociais passa necessariamente para o controle das grandes empresas privadas de tecnologia, que detém as regras do jogo de quem pode, ou não, tomar parte na vida social, já que cada vez mais a prerrogativa de existência dos acontecimentos e das experiências – a visibilidade capturou a ontologia – se pauta pela manifestação de cunho estético nesses espaços.

Por outro lado, em contraposição à positividade (tóxica ou não), há relatos de sofrimentos principalmente relacionados à saúde mental, que atuam como contranarrativas à aparente perfeição das vidas digitais. Postagens de *influencers* que confessam sofrer de algum tipo de infortúnio contrastam com as imagens de júbilo até então propagadas pelos mesmos. Tais revelações surgem então como uma espécie de verdade velada; muito semelhante, no entanto, ao mecanismo, tão antigo quanto o próprio estrelato, em que a *star* revela, ou é flagrada, em sua dimensão humana, afeita a vícios e vulnerabilidades. Se antes tais arroubos de sinceridade estavam reservados à casta das celebridades, o que as redes digitais permitem, para além da difusão de subestrelatos, é expor o lado mais comum de “pessoas comuns”: suas fragilidades físicas e psicológicas. A consequência desse processo de desvelamento de “pessoas mais que comuns” é a intensificação do efeito de proximidade.

O efeito de proximidade está igualmente presente nos filmes em primeira pessoa. Parte fundamental do princípio “o pessoal é político” baseia-se na possibilidade de reconhecimento coletivo de experiências pessoais, em geral, opressões e dificuldades. A possibilidade de reconhecer-se nas vivências do diretor(a) também passa pela exposição da intimidade, bem como pela própria estrutura retórica dos filmes, em que o endereçamento e o diálogo entre a instância enunciativa, geralmente atrelada à figura do diretor(a), e os espectadores são acentuados, como observado por Laura Rascaroli (2009).

Além disso, ambos os fenômenos se retroalimentam. Muitos espectadores e espectadoras de *Bem-vindos de Novo*, ao término da sessão, não se intimidavam, ou melhor, se sentiam íntimos o suficiente para me enviar mensagens diretas no meu perfil nas redes sociais. Os comentários giravam em torno da recepção ao filme, em particular, a forma com que experiências pessoais mais ou menos análogas àquelas apresentadas na obra acabaram sendo disparadas e lembradas. “Consome-se o ‘eu’ alheio para alimentar seu próprio eu”, como observa Lejeune (2014, p. 260). Terminado o documentário, perguntas a respeito da minha situação familiar também foram constantes, já que o filme deixa em aberto o destino das personagens dos meus pais. Ou seja, soava natural que informações paratextuais também dissessem respeito ao público, em uma interpenetração dos dois fenômenos intersubjetivos, o filme e as redes sociais. Por outro lado, é certo que a estrutura pretensamente horizontal das redes (pretensa, pois hierarquias de popularidade permanecem classificando diferentes status em seu interior) permite com que o acesso às pessoas de diferentes contextos seja extremamente simplificado. O que afeta a forma de sociabilidade, gerando esse tipo de aproximação espontânea diante de um “íntimo desconhecido” que topou compartilhar sua vida em um filme autobiográfico.

Apesar do efeito de proximidade que atinge tanto as interações das redes sociais digitais, quanto a espectadorialidade dos documentários autobiográficos, cabe ressaltar que, sob análise minuciosa, surgem mais diferenças do que semelhanças entre os fenômenos. Ainda que compartilhem lugares próximos no interior do espaço biográfico, ao se analisar a produção e performance da subjetividade e da intimidade, a expectativa do público/seguidores, a duração da realização e do usufruto, a relação com o mercado e a cultura, percebem-se enormes diferenças entre os dois fenômenos, mesmo que estejam fincados em terreno comum.

A expectativa do público diante de um filme é muito distinta da atitude frente às postagens das redes. A ideia de “obra” traz consigo a expectativa de sentido e relevância; que, por sua vez, sugere uma atitude específica do público, distinta da casualidade de recepção característica do consumo de conteúdos pessoais nas redes digitais. O processo de subjetivação e a performance da identidade também ocorrem de maneiras diversas.

A dinâmica das redes estabelece a lógica dos perfis como apresentação pessoal ao mesmo tempo intersubjetiva e pública. A manutenção de tais perfis consiste num intenso processo de interações e trocas entre o perfil e seus seguidores, num contínuo movimento de curadoria e atualizações em busca de aceitação pública. A atual gestão dos perfis nas redes sociais acentua o

processo de “perfilidade” (*proficiency*) que, segundo Hans-Georg Moeller e Paul D’Ambrosio (2021), consiste na fusão entre identidade e perfil. As noções de autenticidade e sinceridade atuam como moeda de troca, constantemente recicladas na mesma velocidade em que se tornam obsoletas. Consequentemente, o risco de arruinar um perfil torna-se causa de constante vigilância, pois a busca da autenticidade (ser autêntico, dizer o que pensa, etc.) é acompanhada pelo risco iminente dos “cancelamentos” e apedrejamentos digitais. Esse processo expõe um outro sentido de público: uma camada de aparência formal, coalhada de intimidade, mas produzida dentro de limites cujos contornos se tornam claros no instante justamente em que são transgredidos. Espécie de moral difusa da rede, com exceção dos casos ilegais que infringem leis.

Entretanto, essa comparação entre as manifestações do Eu nos documentários pessoais e nas redes sociais digitais ainda é bastante imprecisa. Dada a complexidade e amplitude de ambos os fenômenos, o exame detalhado de todas as nuances e potencialidades de cada um deles, ainda mais quando perfilados frente a frente, ultrapassa em muito os objetivos aqui traçados. Se, por um lado, ambos fazem parte de um extenso conjunto de práticas sociais e produções culturais e artísticas, compartilhando de um mesmo universo de produção e recepção fundado na proeminência do Eu, por outro, divergem na maioria de seus usos e objetivos. Ou mesmo, justamente devido à proximidade que ocupam num mesmo campo interpretativo e avaliativo, há certo esforço de se distinguir, criar distância do seu semelhante, principalmente quando se tem em mente algumas tendências do documentário em primeira pessoa.

A preferência do/a cineasta em abordar as vivências de um familiar ou pessoa próxima, ao invés das suas próprias, bem como o interesse em mobilizar temas sociais e históricos por meio do exemplo pessoal são duas estratégias, por exemplo, que os documentários pessoais tem utilizado para evitar a tendência narcisista, ao mesmo tempo em que permanecem no campo de gravitação da comunicação intersubjetiva, usufruindo de seus efeitos para engajar afetiva e emocionalmente o espectador.

Considerações finais

É possível que o cenário de impasse descrito no começo da tese gere inquietações com relação ao atual momento da produção em primeira pessoa, no qual convivem, por um lado, a desconfiança, ou mesmo, a resistência de parte do público especializado com relação às obras pessoais e, por outro, os desejos renovados de cineastas interessados em tornar filme suas próprias experiências ou aquelas de pessoas do seu entorno. Se a situação causa algum tipo de desconforto, no entanto, esse incômodo é bem-vindo. Sob a perspectiva dos realizadores e das realizadoras, ele estimula a refletir a respeito das motivações, questionar pressupostos e escolhas, bem como, importante dizer, calibrar expectativas. É importante manter em vista que passada a “fase heroica” do documentário em primeira pessoa, em que a expressão da subjetividade e a exposição da intimidade eram em si fatores disruptivos da estética documentária e do domínio de visibilidade disponível ao debate público, o que vivenciamos agora é a performance da intimidade como moeda corrente na atual economia da atenção, potencializada e requerida pela lógica dos algoritmos.

Assim, muito do esforço do presente trabalho foi compartilhar e oferecer subsídios que pudessem auxiliar nesse reposicionamento de questões. Ao eleger o diretor(a)-personagem como porta de entrada para analisar a produção em primeira pessoa, a intenção foi explicitar a importância que a composição e expressão dessa figura assume tanto do ponto de vista da direção quanto do público. Parte significativa do trabalho conceitual dos/as documentaristas consiste precisamente em elaborar as formas de posicionamento em relação à temática e às pessoas abordadas, e como tais abordagens se concretizam através da concepção e ação do diretor(a)-personagem. Aos olhos do público, essa figura dupla quase sempre atua em favor de suas duas dimensões, representando ao mesmo tempo um agente da narrativa e a instância da direção, cada qual com seus interesses imbricados, mas nem sempre coincidentes.

Assim, a noção de diretor(a)-personagem serve de referência para o trabalho do/a cineasta, conectando as primeiras etapas da concepção do projeto ao espectador na outra ponta. Seu uso pode permitir, inclusive, que a preparação psicofisiológica para autoinscrição do diretor(a) – tarefa árdua para alguns realizadores(as) – seja facilitada. Pois, ao se conceber como personagem de um filme a cumprir determinadas funções narrativas e discursivas, e não como sua própria pessoa, em sua individualidade paratextual, dificuldades relacionadas à autoimagem e ao desempenho cênico podem ser amenizadas.

A noção também pode ser aplicada como ferramental analítico. Pois, ainda que não empreguem diretamente a expressão, muitas análises de documentários em primeira pessoa abordam a manifestação do diretor(a) como personagem em suas diferentes instâncias de inscrição, seja na narração, na presença em cena, dentro ou fora de quadro. Com esse intuito, a noção pode ser útil para identificar e ressaltar esse duplo papel desempenhado pelo diretor(a)-personagem.

A narração pessoal e a inscrição do corpo na imagem são dois dos principais modos de formalização do diretor(a)-personagem no texto fílmico. Devido à recorrência com que são empregados, esses procedimentos estilísticos e narrativos tornaram-se marcas registradas do documentário em primeira pessoa. Mas, por isso mesmo, contribuem com a tendência de padronização dos filmes. Ao invés de recusá-los como recursos a serem evitados, a pesquisa procurou analisá-los em profundidade, revisando criticamente suas trajetórias, problematizando as origens de visões consolidadas ou a falsa sensação de inovação, apresentando também possibilidades e variações de usos. Evitou-se o discurso valorativo, no qual se busca distinguir o correto e o incorreto, oferecendo fundamentos e referenciais históricos, teóricos e estéticos que contribuam para uma melhor tomada de decisão ou posição avaliativa. No entanto, não gostaria de transmitir a impressão errada. Apesar das leituras, discussões e reflexões, é preciso lembrar que o “esclarecimento” não garante, ou melhor, não é suficiente para decisão artística. É tão somente um dos elementos na equação como um todo, que inclui a sensibilidade, as condições concretas de realização, e muitas das idiossincrasias pessoais.

Outra impressão que possa ter ficado é o papel de advogado do diabo que por vezes desempenhei no capítulo 4. Ao explorar questões que circundam e atravessam a produção em primeira pessoa, problematizei diferentes aspectos que afetam a produção e que podem suscitar dúvidas ou insegurança para quem planeja se aventurar no território do filme pessoal. Afinal, se há tantos problemas envolvidos, sem a garantia de inovação ou subversão, por que se incomodar? Certamente não foi essa intenção, ainda que o convite para uma convocação geral, irrefletida, poderia ser tão irresponsável quanto. O fato é que muitas das questões que problematizam a produção em primeira pessoa são estímulos para adensar o debate e a reflexão a respeito do seu lugar no cenário cultural, estético e político contemporâneo, mas também é um modo de auxiliar na compreensão desse mesmo cenário. A impressão é que, de modo geral, o documentário em primeira pessoa tem atuado como contradiscurso à mercantilização e à padronização da subjetividade a partir do interior do próprio campo subjetivo e pessoal. Há o esforço em elaborar

uma outra forma de apresentação do *self*, e da relação deste com as demais pessoas e os acontecimentos, que se opõe ou faça frente às formas majoritárias de exposição do Eu.

No fundo, não há razões para se pensar que, com ou sem influência das redes sociais, ou da presença de críticas ou incentivos, o documentário em primeira pessoa deixe de ser uma das vertentes fortes da produção documentária autoral. Não deixaremos de nos engajar com perspectivas subjetivas e experiências relatadas em primeira mão. Além disso é possível que as facilidades trazidas pela digitalização do processo de captura, edição e exibição, e a subsequente simplificação e barateamento dos dispositivos de filmagem e softwares de pós-produção, continuem proporcionando a inclusão de novos sujeitos capazes de dar vozes e corpos, por meio de perspectivas subjetivas, a experiências íntimas relacionadas em menor ou maior grau a acontecimentos coletivos.

É a promessa de *Tarnation* (2003), em maior ou menor medida, sempre a se renovar. O filme, dirigido por Jonathan Caouette, totalmente produzido com mídias amadoras e editado no computador pessoal do diretor, simbolizou na época do seu lançamento o ponto de virada para uma outra forma de se fazer cinema, um cinema potencialmente disponível a todas as pessoas. Por ser o primeiro filme de um diretor sem experiência prévia, cujo orçamento, insistentemente divulgado, de US\$ 218 dólares (falacioso, pois ignora o capital humano investido no projeto), somado à enorme repercussão quando exibido em alguns dos maiores festivais do mundo, insinuava todo seu potencial democratizador. No entanto, como salienta Michael Bronski (2004) em uma crítica publicada à época do lançamento do filme, críticos deram pouca atenção à obra em suas potencialidades estéticas, para além das circunstâncias (auto)biográficas extraordinárias e terríveis.

Ainda que o “fenômeno *Tarnation*” seja irrepetível, algo de sua experiência subsiste em casos como do filme *1489* (Shoghakat Vardanyan, 2023), já citado na distante introdução da tese, onde figura como vencedor de 2023 do Festival Internacional de Documentários de Amsterdã (IDFA). Realizado por uma pianista profissional, que se inscreveu em um curso de jornalismo enquanto desenvolvia o projeto do filme, sem financiamentos oficiais (recusados pela diretora), o filme é, como destaca a crítica búlgara Mariana Hristova (2023), um milagre sob o ponto de vista da indústria cinematográfica voltada à produção documentária. Dirigido, filmado, editado e produzido por Vardanyan, com auxílio criativo da cineasta russa Marina Razbezhkina, o filme conquistou o maior festival de documentários do mundo (além daqueles ainda por vir), sem passar pelos inúmeros laboratórios e eventos de mercado quase obrigatórios aos jovens cineastas com seus

primeiros projetos. Talvez *1489* seja o exemplo do que Jean-Louis Comolli quis dizer nesse trecho, localizado no segundo parágrafo do ensaio *Sob o risco do real*:

A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos para filmar (...). O desejo está no posto de comando (COMOLLI, 2008, p. 169).

Compactuar com o desejo e, ao mesmo tempo, investir na investigação teórica e conceitual foi a aposta da pesquisa. A tentativa de enxergar o desejo pessoal sob perspectivas históricas e culturais, tanto no que se refere ao campo cinematográfico quanto ao cenário midiático contemporâneo. Pois se é o desejo que comanda a realização cinematográfica – desejo de identidade, de transformação, de cuidado, de sucesso –, é o desejo também que impulsiona a reflexão crítica e analítica. Pontos de partida comuns, com seus encontros, mas também desvios. E mesmo que a tese não tenha se concentrado na discussão a respeito da relação entre produção cinematográfica e pesquisa acadêmica, ambos os fenômenos comungam no desafio imposto pela “partilha do sensível”, para retomar uma vez mais a expressão de Jacques Rancière. Pois a padronização da subjetividade, e sua conseqüente banalização, não se contrapõe tão somente à valorização da novidade, cujo advento não raro é a fonte de nossos problemas atuais, mas inviabiliza a manifestação de sensibilidades comprometidas com a riqueza, as contradições e a fragilidade da experiência humana em seus diferentes contextos e épocas.

Bibliografia

- ALCOFF, Linda. The Problem of Speaking for Others. In. *Cultural Critique*, No. 20 (Winter, 1991-1992), pp. 5-32. Disponível em: < <https://www.jstor.org/stable/1354221?origin=JSTOR-pdf>>. Acessado em: 18 mai. 2023.
- ALTER, Nora. Translating the Essay into Film and Installation. In. *Journal of Visual Culture*, 6; 44, 2007.
- ANDERSON, Joel Neville. Home birth, world cinema: Kawase Naomi's films in circulation. In. *Studies in Documentary Film*, 14:1, 2020. Pp. 50-62.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.
- ARTHUR, Paul. Jargons of authenticity (three American moments). In. M. Renov (ed.), *Theorising Documentary*, New York and London: Routledge, 1993. Pp. 108-134.
- ARTHUR, Paul. Essay Questions from Alain Resnais to Michael Moore. *Film Comment*, Jan/Feb 2003; 39, 1; ABI/INFORM Trade & Industry, 2003, p. 58-62.
- AUFDERHEIDE, Patricia. Public Intimacy: The Development of First-Person Documentary. In *Afterimage* 25, n. 1, p. 16-18, 1997.
- AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa, Edições Texto e Grafia, 2008.
- BAZIN, André. Bazin on Marker. *Film Comment* 39. 4, 2003, pp. 43-44. Trad. Dave Kehr.
- BELLOUR, Raymond. Eye for I: Video Self-Portrait. Trans. Lynne Kirby. In. Raymond Bellour (ed.) *Eye for I: Video Self-Portrait*. New York: Independent Curators Incorporated. Pp. 7-20.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-imagens: foto, cinema, video*. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de Busca: 33 e Um Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir [orgs.]. *O Cinema Do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2005.
- BERNARDET, Jean-Claude. Os Catadores e Eu. In. Retrospectiva Agnès Varda, o movimento perpétuo do olhar. Centro Cultural Banco do Brasil. São Paulo, 2006.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BRONSKI, Michael. Tarnation by Jonathan Caouette and Stephen Winter. *Cinéaste*, Winter 2004, v. 30, No. 1, pp. 38-40.

BRUZZI, Stella. *New Documentary*. New York, NY: Routledge, 2nd edition, 2006.

BUCHANAN, T., & BENSON, V. Spreading Disinformation on Facebook: Do Trust in Message Source, Risk Propensity, or Personality Affect the Organic Reach of “Fake News”? *Social Media + Society*, 5(4), 2019. <https://doi.org/10.1177/2056305119888654>

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Betonni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. E-book: Kindle.

CANDIDO, Antonio [et al.]. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011, (originalmente publicado em 1968).

CARTER, Mia. The Politics of Pleasure: Cross-Cultural Autobiographic Performance in the Video Works of Sadie Benning. In. *Signs*, Spring, 1998, Vol. 23, No. 3, Feminisms and Youth Cultures (Spring, 1998), pp. 745-769.

CITRON, Michelle. Fleeing from Documentary: autobiographical film/video and the "ethics of responsibility". In. *Feminism and Documentary*. Diane Waldmand and Janet Walker (editors), University of Minnesota Press, 2000. Pp. 271-286.

CHANAN, Michael. The Role of History in the Individual: Working Notes for a Film. In. *The Cinema of Me: The self and subjectivity in First Person Documentary*. Alisa Lebow (editor) Walflower Press, London, 2012. E-book.

CHION, Michel. *The Voice in Cinema*. Trad. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1999.

CHION, Michel. *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*. Portugal: Texto e Grafia, Coleção M.I.MÉ.SIS n° 8, 2011.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência Perdida: cinema televisão, ficção, documentário*. Seleção e organização: César Guimarães e Ruben Caixeta. Trad. Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Tradução Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Papirus, 2015.

CURTIS, Robin; FENNER, Angelica (ed.). *The autobiographical turn in Germanophone documentary and experimental film*. New York, Camden House, 2014.

DEW, Oliver. *Zainichi Cinema. Korean-in-Japan Film Culture*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2016.

DITTMAR, Linda. In the Eye of the Storm: The Political Stake of Israeli i-Movies. In. *The Cinema of Me: The self and subjectivity in First Person Documentary*. LEBOW, Alisa (Org). Walflower Press, London, 2012. E-book.

DOANE, Mary Ann. A Voz no Cinema: A Articulação de Corpo e Espaço. Trad. Luciano Figueiredo. In. *A Experiência do Cinema: Antologia*. Ismail Xavier (org.). Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 4ª edição, 2008. Pp. 457-475. (Originalmente publicado em 1980).

DOLAR, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 2006.

DOVEY, Jon. *Freakshow: first person media and factual television*. London: Pluto Press, 2000.

DREW, Robert. Narration can be a killer. In. Kevin Macdonald e Mark Cousins (edit.). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. London: Faber & Faber, 2011. E-book. (Originalmente publicado em 1983).

ELLIS, Jack C.; MCLANE, Betsy A.. Direct Cinema and Cinéma Vérité, 1960-1970. In. *A New History of Documentary Film*. Continuum International Publishing Group, New York, NY, 2005. Pp. 208-226.

ESCOREL, Eduardo. Trilogia do Luto – Filme como Instrumento de Vingança. *Revista Piauí*, março 2019. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/trilogia-do-luto-filme-como-instrumento-de-vinganca/>> Acesso em 02/12/2019.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de Cena: Ensaio sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

FELDMAN, Ilana. Podem os personagens secundários falar? Posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil. In. *ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 20/2, p. 228-243, mai-ago. 2018.

FELDMAN, Ilana. Do Pai ao País: o Documentário Autobiográfico em Face do Fracasso das Esquerdas no Brasil. In. *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro*. Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco (orgs.). Campinas, SP: Papirus, 2017. Pp. 213-225.

FOUCAULT, Michel. What is an Author?. In. *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Donald F. Bouchard (ed.). New York, Cornell University Press, 1977. Pp. 113-138.

FREIRE, Marcius. A questão do autor do cinema documentário. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 32 (24), 43-59.

GOLDBERG, Marcy. Geography of a Swiss Body: Peter Liechti's *Hans im Glück*. In. *The autobiographical turn in Germanophone documentary and experimental film*. Robin Curtis e Angelica Fenner (ed.) New York, Camden House, 2014, pp. 70-86.

HADDAD, Naief. Em 'Nada Sobre Meu Pai' diretora vai ao Equador à procura do pai desaparecido. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 15 de abr. 2023. Disponível em: <<https://folha.com/6mn1yd4o>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

HANISH, Carol. *The Personal is Political. The Women's Liberation Movement classic with a new explanatory introduction*. 2006. Disponível em: <<http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>>. Acesso em: 25 abr. 2023.

HARA, Kazuo. *Camera Obtrusa: The Action Documentaries of Hara Kazuo*. Trans. Pat Noonan e Takuo Yasuda. New York: Kaya Press, 2009.

HENLEY, Paul. *The adventure of the real: Jean Rouch and the craft of ethnographic cinema*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.

HEYES, Cressida, "Identity Politics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020 Edition), Edward N. Zalta (ed.), Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/identity-politics/>>. Acessado em: 27 mar. 2023.

HOLANDA, Karla. Helena Solberg: entre o pessoal e o político. In. *Devires*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, P. 184-203, JUL/DEZ 2017.

HRISTOVA, Mariana. Gried in close-up. *Modern Times Review: The European Documentary Magazine*. December 9, 2023. Disponível em: <https://www.moderntimes.review/1489/> Acessado em: 4 Jan. 2024.

IBAZETA, María Celina. O Diretor/Personagem nos documentários subjetivos sobre a ditadura Argentina. *Logos 32 Comunicação e Audiovisual*, Rio de Janeiro, ano 17, n. 1, p. 70-80, 1. Sem. 2010. Disponível em: <https://goo.gl/ewjTeb>. Acesso em: 20 mar. 2023.

ILLOUZ, Eva. *O Amor nos Tempos do Capitalismo*. Rio de Janeiro, Zahar, 2011. E-book Kindle.

KARATSU, Rie. Questions for a Women's Cinema: Fact, Fiction and Memory in the Films of Naomi Kawase, *Visual Anthropology*, 22:2-3, 2009, 167-181.

KATZ, John Stuart and KATZ, Judith Milstein. "Ethics and the Perception of Ethics in Autobiographical Film," in *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television*, edited by Larry Gross, John Stuart Katz, and Jay Ruby, New York: Oxford University Press, 1988.

KOHLRAUSCH, Regina. (2015). Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si. *Letrônica*, 8(1), 148-155. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2015.1.21361> Acesso em 10/09/2023.

KOZLOFF, Sarah. Humanizing "The Voice of God": Narration in "The Naked City". *Cinema Journal*, Summer, Vol. 3, No. 4, 1984.

KOZLOFF, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 1988.

LABBÉ, Paola L.. Documental y Experiencia Introspectiva: relaciones, correspondencias y tensiones para explorar el espacio de las prácticas cinematográficas autorrepresentacionales. In. *Devires*, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 226-251, Jul/Dez 2017.

LANE, Jim. *The autobiographical documentary in America*. University of Wisconsin Press, 2002.

LASCH, Christopher. *A Cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Trad. Ernani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LEBOW, Alisa. *First person Jewish*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

LEBOW, Alisa (Org). *The Cinema of Me: The self and subjectivity in First Person Documentary*. Walflower Press, London, 2012. E-book.

LEJEUNE, Philippe. Cinema e autobiografia: problemas de vocabulário. In. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* / Philippe Lejeune; org. Jovita Maria Gerheim Noronha; trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. - 2. ed. - Belo Horizonte : Editora UFMG, 2014. PP. 257-274.

- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In. Burke, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992, p. 133-161.
- LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In. Sobre Fazer Documentários. Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. Pp. 44-51.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Edições 70. [1983] 2020.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. E-book.
- LOPATE, Phillip. In Search of the Centaur: The Essay-film. *The Threepenny Review*, No. 48, winter, 1992. Pp. 19-22.
- MACDONALD, Scott. Southern Exposure: An Interview with Ross McElwee. *Film Quarterly*, Vol. 41, No. 4, Summer, 1988. Pp. 13-23.
- MACDONALD, Scott. *American Ethnographical Film and Personal Documentary: the Cambridge Turn*. London and Los Angeles: University of California Press, 2013.
- MACDONALD, Scott. In His Face: An Interview with Yance Ford on Strong Island. *Cineaste Magazine*, Vol. XLIII, No. 1, 2017.
- MAGNÚSSON, S.G., & SZIJÁRTÓ, I.M.. *What is Microhistory?: Theory and Practice*. London: Routledge, 2013.
- MAIA, Carla e MOURÃO, Patrícia (orgs.). *O Cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011.
- MARQUIS, Elizabeth. Conceptualizing documentary performance. In. *Studies in Documentary Film*, 7: 1, 2013, pp. 45-60. Doi: 10.1386/sdf.7.1.45_1.
- MCFADDEN, Cybelle H.. *Gendered frames, embodied cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Mäiwenn*. Maryland and Plymouth: Fairleigh Dickinson University Press. 2014.
- MIGLIORIN, Cezar Avila. *Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, CFCH/ECO, 2008.
- MOELLER, Hans-Georg; D'AMBROSIO, Paul. *You and Your Profile: Identity after Authenticity*. New York, Columbia University Press, 2021.

MONTERASTELLI, Alessandra. Como inteligência artificial ameaça a dublagem no Brasil com substituição de atores. *Folha de S.Paulo*, 25 jan. 2024. < <https://folha.com/w5oj0v1c>> Acesso em 25 jan. 2024.

MOURÃO, Patrícia. *A invenção de uma tradição: caminhos da autobiografia no cinema experimental*. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2016.

NADA, Hisashi. “Self-Documentary: Its Origins and Present State.” *Documentary Box 26*: 2–16, 2005. Disponível em: <https://www.yidff.jp/docbox/26/box26-1-1-e.html>. Acessado em: 21/06/2022.

NANCY, Jean-Luc. *Being Singular Plural*. Tradução: Robert D. Richardson e Anne E. O’Byrne. Stanford, California: Stanford University Press, 2000.

NEXO. O que é “lugar de fala” e como ele é aplicado no debate público. *Nexo*, 17 jan. 2017. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/01/15/O-que-%C3%A9-%E2%80%98lugar-de-fala%E2%80%99-e-como-ele-%C3%A9-aplicado-no-debate-p%C3%ABablico>>. Acessado em 16 mai. 2023.

NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 5ª ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2012, (originalmente publicado em 2001).

NORNES, Abé Mark. The Postwar Documentary Trace: Groping in the Dark. In. *East Asia Cultures Critique*, volume 10, number 1, spring 2002. Pp. 39-78.

NORNES, Abé Mark. *Forest of Pressure. Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. University of Minnesota Press. Minneapolis, London. 2007.

ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. in. *Teoria contemporânea do Cinema, volume II*. Fernão Pessoa, org. – São Paulo : ed. Senac São Paulo, 2005.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

PAVSEK, Christopher. The impertinence of Saying “I”: Sylvia Schedelbauer’s Personal Documentaries. In. *The autobiographical turn in Germanophone documentary and experimental film*. Robin Curtis and Angelica Fenner (editors). New York, Camden House, 2014. PP. 52-69.

PIEDRAS, Pablo. *El cine documental em primera persona*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes: travel, writing and transculturation*. New York and London: Routledge, 2nd Edition, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Salles. In. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 1, n. 1, 2012. Pp. 16-53.
<https://doi.org/10.22475/rebeca.v1n1.8>

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

RANDOLF, Bonnie Moore; ROSS-VALLIERE, Clydene. Consciousness Raising Groups. In *The American Journal of Nursing*. Vol. 79, nº 5, may, 1979. Pp. 922-924.

RASCAROLI, Laura. *The Personal Camera: subjective cinema and the essay film*. Wallflower Press, London, 2009.

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

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In. *O Cinema do Real*. Mourão, Maria Dora; Labaki, Amir (orgs.). São Paulo: Cosac Naify, 2014. 1^a edição Cosac Naify Portátil. Pp. 355-393.

RENOV, Michael. First-person Films: Some theses on self-inscription. In *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Edited by T. Austin and W. De Jong, 39-50. Berkshire, UK: McGraw Hill/Open University Press. 2008.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Letramento, 2017. E-book: Kindle.

RICH, Adrienne. Notes toward a Politics of Location. In. *Blood, bread, and poetry: Selected prose 1979-1985*. New York: W.W. Norton & Company, Inc. 1986. E-book Epub.

RODRIGUES, Laécio R. A. Notas sobre o dispositivo no documentário contemporâneo. Galáxia (São Paulo, Online), n. 30, p. 138-148, dez. 2015. < <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015220160>>

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In. *A Personagem de Ficção*. Antonio Candido [et. al.] – 12^a edição, São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 9-49.

- RUSSELL, Catherine. *Experimental Ethnography – The Work of Film in the Age of Video*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- SANTEIRO, Sérgio. Conceito de Dramaturgia Natural. In. *Revista Filme Cultura*, n. 30, p. 80-85, 1978.
- SANTOS, Larissa M. Lugar de Fala – As Hierarquias de Reconhecimento Político e o Feminismo Negro nas Redes Sociais. In. *11º Seminário Internacional Fazendo Gênero; 13th Women's Worlds Congress*, Florianópolis, 2017. Anais Eletrônicos. P. 1-12.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- SAYAD, Cecilia. *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*. London, New York: I.B. Tauris, 2013.
- SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SHAVIRO, Steven. *The Pinocchio Theory*, August 11, 2011. What is the post-cinematic? Disponível em <http://www.shaviro.com/Blog/?p=992>. Acesso em: 10 de mar. de 2023.
- SHREVE, Anita. *Women Together, Women Alone: The Legacy of the Consciousness -Raising Movement*. New York, Ballantine Books, 1990.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.
- SILVERMAN, Kaja. The Author as Receiver. In. *October*, Vol. 96, Spring, 2001, pp. 17-34.
- SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992.
- SOWARDS, Stacey K., RENEGAR, Valerie R.. The Rhetorical Functions of Consciousness-raising in Third Wave Feminism. In. *Communication Studies*, 55 (4), winter, 2004. Pp. 535-552.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas, SP : Papyrus, 2003.
- TAYLOR, Charles. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 10th edition, 2001.

TAYLOR, Charles. *A ética da autenticidade*. Tradução: Talyta Carvalho. São Paulo: É Realizações, 2011.

TONELO, Gabriel. *O documentário autobiográfico: o cinema de Cambridge e a obra de Ross McElwee*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2017.

TONELO, Gabriel. Collective Matters in the Contemporary American Personal Documentary: Meditations on Racism, Whiteness and Masculinities. *Quartely Review of Film and Video*. 21 Dec. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1853483>>. Acessado em: 15/05/2021.

VALENTE, Eduardo (Eduardo Valente). *Aquele toque de final de processo (...)* São Paulo, 10 de abril de 2019. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/eduardo.valente.96/posts/2292687880752829> Acessado em 20/01/2021.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilmes, 4ª edição, 2008. (Originalmente publicado em 1983).

XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In. *Comunicação e Informação*, v. 7, nº 2, jul./dez. 2004, p. 180-187.

XAVIER, *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª edição – São Paulo: Paz e Terra, 2008, 2ª reimpressão, 2012.

WALKER, J.; WALDMAN, D. Introduction. In. *Feminism and Documentary*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1999.

WEINRICHTER, Antonio. Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *O ensaio no cinema. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 42-91.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1979.

WAUGH, Thomas. Acting to Play Oneself: Performance in Documentary (1990). In. *The right to play oneself: Looking back on documentary film*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. Pp. 71-92.

WOLFE, Charles. Historicising the ‘Voice of God’: The Place of Vocal Narration in Classical Documentary. In. *Film History*, Vol. 9, No. 2, Non-fiction Film, 1997, pp. 149-167. Indiana University Press.

YOSHISAKI, Marcos Vinicius. *Ensaio em família: Bem-vindos de Novo*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. 2018.

YOUDELMAN, Jeffrey. Narration, Invention & History: A Documentary Dilemma. *Cinéaste*, Vol. 12, No. 2, 1982, pp. 8-15.

YU, Kiki Tianqi. *'My' Self on Camera. First Person Documentary Practice in an Individualising China*. Edinburg University Press. 2019.

Filmografia

2 or 3 Things I Know About Him (2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß). Direção: Malte Ludin. Alemanha, 2005. 85 minutos.

33. Direção: Kiko Goifman. Brasil, 2002. 75 minutos.

5 Casas. Direção: Bruno Gularte Barreto. Brasil, 2021. 85 minutos.

Ana Rosa. Direção: Catalina Villar. França e Colômbia, 2023. 93 minutos.

Annyong Kimchi. Direção: Tetsuaki Matsue. Japão, 1999. 52 minutos.

As Praias de Agnès (Les Plages d'Agnès). Direção: Agnès Varda. França, 2008. 108 minutos.

Best Boy. Direção: Ira Wohl. Estados Unidos, 1979. 111 minutos.

Blue. Direção: Derek Jarman. Reino Unido, 1993. 79 minutos.

Cabra Marcado para Morrer. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil, 1984. 119 minutos.

Call Me Mama. Direção: Miriam Weinstein. Estados Unidos, 1976. 14 minutos.

Caracol (*Katatsumori*). Direção: Naomi Kawase. Japão, 1994. 40 minutos.

Carta da Sibéria. Direção: Chris Marker. França / URSS, 1957. 58 minutos.

Casa. Direção: Leticia Simões. Brasil, 2019. 94 minutos.

Céu, Vento, Fogo, Água, Terra (*Kya Ka Ra Ba A*). Direção: Naomi Kawase. Japão, 2001. 49 minutos.

Children of Winter (Winterkinder - Die Schweigende Generation). Direção: Jens Schanze. Alemanha, 2005. 99 minutos.

Construindo Pontes. Direção: Heloísa Passos. Brasil, 2017. 72 minutos.

Crônica de um Verão. Direção: Jean Rouch e Edgar Morin. França, 1961. 85 minutos.

Daughter Rite. Direção: Michelle Citron. Estados Unidos, 1980. 49 minutos.

Democracia em Vertigem. Direção: Petra Costa. Brasil, 2019. 121 minutos.

Diaries: 1971-1976. Direção: Ed Pincus. Estados Unidos, 1982. 200 minutos.

Diário 1973-1983. Direção: David Perlov. Israel, Inglaterra, 1973-1983. 630 minutos.

Diário de uma Busca. Direção: Flávia Castro. Brasil, 2011. 108 minutos.

Did You Wonder Who Fired The Gun? Direção: Travis Wilkerson. Estados Unidos, 2017. 90 minutos.

Divinas Divas. Direção: Leandra Leal. Brasil, 2016. 109 minutos.

Elegia de um Crime. Direção: Cristiano Burlan. Brasil, 2019. 92 minutos.

Elena. Direção: Petra Costa. Brasil, 2012. 80 minutos.

Electronic Diaries (1984-1996). Direção: Lynn Hershman. Estados Unidos, 1996. Durações variáveis.

Em Seus Braços (*Embrancing / Nitsutsumarete*). Direção: Naomi Kawase. Japão, 1992. 40 minutos.

Estou Me Guardando para Quando o Carnaval Chegar. Direção: Marcelo Gomes. Brasil, 2019. 85 minutos.

Extremely Private Eros: Love Song 1974 (*Gokushiteki erosu: renka 1974*). Direção: Kazuo Hara. Japão, 1974. 98 minutos.

Goodbye Movie (*Sayonara Eiga*). Direção: Natsuko Otsuki. Japão, 1995. Duração desconhecida.

JLG/JLG: Self-Portrait in December. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1994. 62 minutos.

Joe and Maxi. Direção: Maxi Cohen e Joel Gold. Estados Unidos, 1977. 15 minutos.

Jollies. Direção: Sadie Benning. Estados Unidos, 1990. 11 minutos.

Fico Te Devendo uma Carta Sobre o Brasil. Direção: Carol Benjamin. Brasil, 2020. 88 minutos.

For Sama. Direção: Waad Al-Kateab e Edward Watts. Síria, Reino Unido e Estados Unidos, 2019. 100 minutos.

Histoire(s) du Cinéma. Direção: Jean-Luc Godard. Suíça, França, 1989-1998. 266 minutos.

History and Memory: For Akiko and Takashige. Direção: Rea Tajiri. Estados Unidos, 1991. 32 minutos.

Home, Return To (*Ie, kaiki*). Direção: Hideto Ishi. Japão, 1984. 18 minutos.

I Didn't See You There. Direção: Reid Davenport. Estados Unidos, 2022. 77 minutos.

If Every Girl Had a Diary. Direção: Sadie Benning. Estados Unidos, 1989. 9 minutos.

Imagens do Mundo e Inscrições da Guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges). Direção: Harun Farocki. Alemanha, 1988. 75 minutos.

Incompatível com a Vida. Direção: Elisa Capai. Brasil, 2023. 92 minutos.

In Search of Our Fathers. Direção: Marco Williams. Estados Unidos, 1992. 70 minutos.

Irmãos por Escolha. Direção: Gabriel Mattar. Brasil, 2023. 93 minutos.

Lighting Over Braddock: A Rustbowl Fantasy. Direção: Tony Buba. Estados Unidos, 1988. 80 minutos.

Living With Peter. Direção: Miriam Weinstein. Estados Unidos, 1973. 20 minutos

Los Rubios. Direção: Albertina Carri. Argentina e Estados Unidos, 2003. 87 minutos.

M. Direção: Nicolás Prividera. Argentina, 2007. 140 minutos.

MaMa. Direção: Yukiko Eguchi. Japão, 1986. 49 minutos.

Marinheiro das Montanhas. Direção: Karim Ainüz. Alemanha, Brasil e França, 2021. 98 minutos.

Martírio. Direção: Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita. Brasil, 2017. 161 minutos.

Me and Rubyfruit. Direção: Sadie Benning. Estados Unidos, 1989. 5 minutos.

Meshes of the Afternoon. Direção: Maya Deren e Alexander Hammid. Estados Unidos, 1943. 18 minutos.

Meu Nome é Daniel. Direção: Daniel Gonçalves. Brasil, 2019. 82 minutos.

Minding the Gap. Direção: Bing Liu. Estados Unidos, 2018. 93 minutos.

My Father the Doctor. Direção: Miriam Weinstein. Estados Unidos, 1972. 17 minutos.

Nada Sobre Meu Pai. Direção: Susanna Lira. Brasil, 2023. 93 minutos.

Nascimento e Maternidade (Tarachime). Direção: Naomi Kawase. Japão, França, 2006. 39 minutos.

Neirud. Direção: Fernanda Faya. Brasil, 2023. 71 minutos.

Noite e Neblina. Direção: Alain Resnais. França, 1956. 32 minutos.

Not a Love Story: A Film about Pornography. Direção: Bonnie Sherr Klein. Canadá, 1981. 69 minutos.

O Futebol. Direção: Sergio Oksman. Brasil, 2015. 70 minutos.

O Pacto de Adriana. Direção: Lissette Orozco. Chile, 2017. 96 minutos.

Os Catadores e Eu (Les Glaneurs et la Glaneuse). Direção: Agnès Varda. França, 2000. 82 minutos.

Os Catadores e Eu: dois anos depois (Deux ans après). Direção: Agnès Varda. França, 2002. 60 minutos.

Os Dias com Ele. Direção: Maria Clara Escobar. Brasil, 2012. 107 minutos.

O Homem Urso (Grizzly Man). Direção: Werner Herzog. EUA, 2005. 104 minutos.

Otto. Direção: Cao Guimarães. Brasil, 2012. 71 minutos.

Papá Iván. Direção: María Inés Roqué. Argentina, México, 2004. 52 minutos.

Papapapá. Direção: Alex Rivera. Estados Unidos, 1997. 27 minutos.

Por la Vuelta. Direção: Cristian Pauls. Argentina, 2002. 77 minutos.

Purple Sea. Direção: Amel Alzakout e Khaled Abdulwahed. Alemanha, 2020. 67 minutos.

Radiograph of a Family. Direção: Firouzeh Khosrovani. Noruega, Irã, Suíça, 2020. 82 minutos.

Retratos Fantasma. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2023. 91 minutos.

Sans Soleil. Direção: Chris Marker. França, 1983. 99 minutos.

Santiago. Direção: João Moreira Salles. Brasil, 2007. 80 minutos.

Scénario du Film Passion. Direção: Jean-Luc Godard. Suíça, França, 1982. 54 minutos.

Sherman's March. Direção: Ross McElwee. Estados Unidos, 1986. 155 minutos.

Silverlake Life: The View From Here. Direção: Tom Joslim e Peter Friedman. Estados Unidos, 1992. 99 minutos.

Sink or Swim. Direção: Su Friedrich. Estados Unidos, 1990. 70 minutos.

Stories We Tell. Direção: Sarah Polley. Canadá, 2012. 109 minutos.

Strong Island. Direção: Yance Ford. Estados Unidos, 2017. 107 minutos.

Super Size Me. Direção: Morgan Spurlock. Estados Unidos, 2004. 98 minutos.

Tarnation. Direção: Jonathan Caouette. Estados Unidos, 2003. 92 minutos.

The American Who Electrified Russia. Direção: Michael Chanan. Estados Unidos, 2009. 105 minutos.

The Body Beautiful. Direção Ngozi Onwurah. Reino Unido, 1991. 23 minutos.

The Gaze of Michelangelo (Lo Sguardo di Michelangelo). Direção: Michelangelo Antonioni. Itália, 2004. 15 minutos.

The Tale. Direção: Jennifer Fox. Estados Unidos, 2018. 114 minutos.

Tongues Untied. Direção: Marlon Riggs. Estados Unidos, 1989. 55 minutos.

Ultravioleta e a Gangue das Cuspidoras de Sangue (Ultraviolette et le Gang des Cracheuses de Sang). Direção: Robin Hunzinger. França, 2021. 74 minutos.

Um Passaporte Húngaro. Direção: Sandra Kogut. Brasil, Bélgica, França e Hungria, 2001. 72 minutos.

Visages, Villages. Direção: Agnès Varda e JR. França, 2017. 89 minutos.

We Get Married Twice. Direção: Miriam Weinstein. Estados Unidos, 1973. 21 minutos.

Yukiko. Direção: Young Sun Noh. França, 2018. 70 minutos.