

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO

Partida, Deslocamento e Exílio.
Escrever com a Imagem
o processo de subjetivação e estética em filmes-carta

Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros

Orientadora: Profa. Dra. Consuelo Lins

Rio de Janeiro
2012

Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros
Partida, Deslocamento e Exílio.
Escrever com a Imagem
o processo de subjetivação e estética em filmes-carta

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Comunicação (ECO-Pós),
Escola de Comunicação, Universidade Federal do
Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em Comunicação.
Orientadora: Profa. Dra. Consuelo Lins

Partida, Deslocamento e Exílio.
Escrever com a Imagem
o processo de subjetivação e estética em filmes-carta
Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (ECO-Pós), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Consuelo Lins

Aprovada por:

Professora Doutora Consuelo Lins (Orientadora), PPGOM/UFRJ

Professora Doutora. Anita Leandro, PPGCOM/UFRJ

Professor Doutor Cezar Migliorin, PPGCOM/ UFF

Rio de Janeiro, 04 de maio de 2012.

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira.

Partida, Deslocamento e Exílio. Escrever com a Imagem; o processo de subjetivação e estética em filmes-carta- Rio de Janeiro, 2012.

Dissertação (Mestrado em Tecnologia da Comunicação e Estética)- Universidade Federal do Rio de Janeiro –UFRJ, Escola de Comunicação- ECO, 2012.

Orientadora: Profa. Dra. Consuelo Lins.

1. Documentário subjetivo 2. Estética 3. Ensaio 4. Filme-carta

I. Consuelo Lins (Orient.) II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. III. Título.

Para Rodrigo Capistrano

Agradecimentos

Este percurso e trajetória de estudos sobre um certo mapa afetivo só se tornou possível com a colaboração de algumas pessoas que me apoiaram durante estes dois anos. À todas estas pessoas eu agradeço com um imenso carinho por toda atenção dispensada neste e em outros tempos.

À Consuelo Lins, pela orientação e pelas questões levantadas que contribuíram para a edificação desta pesquisa.

Aos professores da Pós-ECO (André Parente, Denílson Lopes e Maurício Lissovsky), que ao longo destes dois anos me ajudaram contribuindo com meu processo de aprendizado durante as discussões em sala de aula. E em especial à professora Ieda Tucherman pelas suas contribuições feitas na banca de qualificação.

À secretaria da Pós-ECO, Thiago Couto, Marlene Cardoso e Jeorgina da Silva, por toda a ajuda técnica. Ao órgão CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou minha estadia no Rio de Janeiro para a devida pesquisa.

Aos meus pais Maria Luciene e Mauro Luiz pelo amor e por sustentar a saudade e acreditarem que é possível toda forma de mudança. Aos meus irmãos Ana Paula Medeiros e Rômulo Anderson por toda forma de ajuda que me concederam durante este ciclo. Aos meus sobrinhos Ana Elisa, Luiz Henrique, Lázaro Emanuel e à minha afilhada Iara Araújo. que cada vez mais me alegram e me fazem ver o sentido da vida. Aos meus avós Neysa Rêgo, Cléa Forte e Luiz Batista por fazerem acreditar que a eternidade é o agora. Aos meus tios por contribuírem dando uma força financeira no final de tudo.

À minha família do Rio de Janeiro, Milena Travassos, Ticiane Antunes, Carol D'Avila, Kennya Mendes e Ana Cláudia Peres por me ensinarem a dividir e que juntas construímos a “Casa das Mirabilias” nossa moradia de afetos, e que me fizeram suportar os momentos de solidão.

Ao Fá (Fabrício Omelczuk), pelo amor compartilhado, pelas (des)orientações necessárias, pelos momentos na casa de Guapi, onde entre uma escrita e outra, cozinhamos, plantamos, aliviando nossa pressão e ansiedade com a escrita.

À Mariana Porto, pela amizade, pelos arroubos poéticos, divagações e subjetividades afloradas.

Aos amigos Frederico Parente e Livia Moreira, pelo amor e carinho, sempre.

À Monique Tolado e Ricardo de Guimarães, amizade que ganhei de presente durante este período, e pelos momentos compartilhados em Guapimirim

Ao grande amigo Manoel Ricardo pelas boas conversas e amizade.

Aos amigos da academia pelas discussões necessárias e encontros na mesa do bar. Em especial, Isaac Pipano (pela ajuda na parte gráfica...), Luiz Garcia, Bia Paes, Lia Bahia. **Aos amigos de Fortaleza** que de alguma forma mesmo na ausência se fizeram presente: Mariana Smith, nega Iô, Euzébio Zloccowitk, Alexandre Veras (grande mestre), Beatriz Furtado (aos fragmentos de ensaios ainda na Especialização-UFC), Ethel de Paula, Márcio Caetano, Raquel Gonçalves, Ythallo Rodrigues, Wanessa Malta, Carol Louise, Pedro Diógenes, Victor Furtado, Lenildo Gomes, Júlia Lopes, Fernanda Meireles, Rochelle Forte, Lorena Forte e Adri Smaldone (o italiano mais cearense que conheci, obrigada pelas discussões sobre o meu pré-projeto ainda no início de tudo). **Aos amigos em terra carioca:** Felipe Ribeiro (pelo carinho e acolhida na casa azul da escadaria da Lapa), Lis Kogan (pelo carinho e atenção, sempre), Eduardo Ades, Joel Pizzini, Sofia Saadi, Isabel Veiga e Aline Portugal.

Aos realizadores dos filmes que com sua enorme gentileza e atenção apostaram nesta pesquisa e me ajudaram com informações necessárias para a composição das análises filmicas. À amiga Gláucia Soares do filme *Cidade Desterro*, Patrícia Cornils do filme *Querida Mãe*, André Ristum do filme *De Glauber para Jirges*.

À Thatiana Paiva, que tanto me ajudou com sua atenção e revisão nestas palavras e linhas que costuram o pensamento desta pesquisa.

Aos professores da banca de defesa. Profa.Dra.Anita Leandro e Professor.Dr.Cezar Migliorin pela atenção dispensada para com esta pesquisa.

Meu obrigada a todos por estarem ao meu lado, cada um à sua maneira, durante este ciclo que agora se fecha.

“Mas que literatura, acolhendo esta palavra, poderá preservar a sua espontaneidade criadora? O que importa já não é escrever bem, com cuidado, mantendo uma forma constante, igual e disciplinada, conforme ao ideal clássico dos livros << *Aqui é do meu relato que se trata e não de um livro. Quero trabalhar por assim dizer na câmara escura...sou eu que decido...quer do estilo quer das coisas. Não me preocuparei minimamente em torná-la uniforme; receberei sempre o que me vier, modificá-lo sem escrúpulos conforme o meu humor, direi cada coisa tal como a sinto, como a vejo, sem andar à procura, sem me incomodar, sem me embaraçar com a trapalhada ... O meu estilo desigual e natural, ora rápido, ora difuso, ora sensato, ora louco, ora grave, ora alegre, também fará parte da minha história.>>* (BLANCHOT, 1984. p. 56)

RESUMO

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros. **Partida, deslocamento e exílio** - Escrever com a Imagem: o processo de subjetivação e estética em filmes-carta. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

De que maneira a escrita de si torna-se uma operação no campo do documentário subjetivo? O ponto central de nosso estudo envolve investigar de que forma o sujeito, quando em situações de *partida, deslocamento e exílio*, produz inscrições de um ‘eu’ subjetivo. A partir desta questão, a nossa proposta pretende identificar formas e modos de subjetivação e estética em filmes-carta. Partimos primeiramente de um estudo sobre a idéia de ensaio literário e ensaio filmico para identificar a emergência do cinema subjetivo nas obras de Chris Marker, Jonas Mekas, Agnès Varda e Jean Rouch. A partir desta questão construiremos um diálogo com as *diferenças e aproximações* no que pode ser pensado como filme-carta, filme-diário, filme-autobiográfico. Para tal intento, pesquisaremos a experiência estética na produção audiovisual contemporânea através de três filmes-cartas brasileiros: *Cidade Desterro* de Gláucia Soares (2009), *Querida Mãe* de Patrícia Cornils (2009) e *De Glauber para Jirges* (2005) de André Ristum.

Palavras-chave: documentário subjetivo, estética, ensaio, filme-carta

ABSTRACT

MEDEIROS, Rúbia Mércia de Oliveira Medeiros. **Departure, dislocation and exile - Write to the Image: The process of subjectivity and aesthetics in films-letter**. Rio de Janeiro, 2012. Dissertation (Master in Communication) School of Social Communication, Federal University of Rio de Janeiro, 2012.

In which ways does writing about the self become an operation in the subjective documentary field? The main point of our study involves investigating which ways the subject, when in situations of *departure*, *dislocation*, and *exile*, produces inscriptions of a subjective self. From that matter, our proposal intends to identify forms of subjectivity and esthetics in films-letters. As our starting point, we analyzed a study about the idea of the literary essay and movie essay to identify the emergence of subjective cinema in the works of Chris Marker, Jonas Mekas, Agnès Varda, and Jean Rouch. Based on that analysis, we will create a dialogue with the *differences* and *approximations* in what can be conceived as film-letter, film-journal, and film-autobiography. We will research the esthetic experience in the contemporaneous audiovisual production through three Brazilian films-letters: *Cidade Desterro* by Gláucia Soares (2009), *Querida Mãe* by Patrícia Cornils (2009), and *De Glauber para Jirges* (2005) by André Ristum.

Key words: subjective documentary, esthetics, essay, films-letter.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo I	
1. Breve História de um Começo	20
1.1 Algumas camadas de subjetividade	22
1.2 A noção de ensaio e suas relações com o cinema	31
1.2.1 Da escrita ensaio para a escrita fílmica	34
1.2.2 Esboços de um filme-carta	40
1.3 A autobiografia e outros encontros	42
1.4 Chris Marker e a invenção do filme-carta	47
1.4.1 <i>Lettre de Sibérie</i> e o verbo na linha da imagem	53
1.4.2 Coração e memória: fronteiras e encontros nas cartas de <i>Sans Soleil</i>	60
Capítulo II	
2. Por uma estética do encontro	64
2.1 Inventário do cotidiano: anotações sobre os filmes-diários de Jonas Mekas	66
2.1.1 A memória do lar em <i>Reminiscences of Journey to Lithuania</i>	72
2.1.2 Anotações do exílio em <i>Lost Lost Lost</i>	73
2.1.3 Intimidades que se cruzam	76
2.2 As bordas do ensaio fílmico autobiográfico na obra de Agnès Varda	78
2.2.1 Ensaios num fotograma: o deslocamento da imagem em <i>Salut les Cubains</i>	82
2.2.2 A vida em fragmentos de memória no filme <i>As Praias de Agnès</i>	86
2.2.3 Duas molduras autobiográficas	90
2.3 Observações sobre a subjetividade no cinema de Jean Rouch	92
2.3.1 A maneira do “direto”	95
2.3.2 A função fabuladora do sujeito em <i>Jaguar</i>	98
2.3.3 Imaginando a ficção e escrevendo a realidade	100
2.4. Outras escritas e outros tempos	104
Capítulo III	
3. Para ler a imagem	109
3.1 <i>Cidade Desterro</i> : uma Cartografia Sentimental	113
3.1.1 <i>Fortaleza Rumor</i>	120
3.2 As correspondências no filme-carta <i>Querida Mãe</i>	127
3.2.1 <i>Deixa eu te contar tudo do começo</i>	130
3.3 Cartas ao mundo: uma análise do filme <i>De Glauber para Jirges</i>	139
3.3.1 <i>Querido Jirges: anotações sobre o exílio</i>	142
Considerações Finais	150
Referências Bibliográficas	156
Filmografia	163
Anexos 01 – Figuras	161
Anexo 02 – Fotografias e Cartas	166

Introdução

Escrever com a Imagem

Caro leitor,

Aqui tem início a história que gostaríamos de contar. Um relato sobre as “novas” narrativas subjetivas, que tem a *escrita de si* como característica principal da estrutura fílmica. Dessa forma compartilharemos, além de subjetividades expostas pelos cineastas que dialogam com esta premissa, alguns desdobramentos que são característicos do encontro entre cineastas e mundo, entre vida e arte, entre cinema e fotografia e entre diário e carta. Nossa riqueza está em desvendar os amiúdes das cartas e as narrativas nelas contidas, encontrando também relatos e desdobramentos sobre *partidas-deslocamentos* e *exílio* do sujeito, através das cartas encontradas num fundo de uma gaveta e relatos construídos para dizer da partida. Nossa proposta parte inicialmente do encontro entre a memória e o cinema, entre a carta e a ramificação dela para construir junto com alguns teóricos e pesquisadores da imagem uma espécie de diagrama, um mapa afetivo de relações que se pautam por um mundo íntimo, mas que partilha sensações de um sentimento universal.

Minha intenção inicial no desenvolvimento deste texto que se tece nas próximas linhas é definir, descrever, analisar, problematizar e elogiar um gênero cinematográfico que emerge nos anos 50/60. Esta nova concepção das múltiplas formas híbridas da narrativa no cinema moderno se caracteriza, em muitos casos, por uma estética do que podemos chamar de filmes-ensaios, que também envolve outros possíveis de linguagem que deriva desta escrita e a interliga com outros gêneros: autobiográficos, filmes-diário, filmes-carta e o auto-retrato. Para tanto, minha condição de pesquisadora me leva a querer examinar estas conexões e interesses combinados a trabalhos de diretores e também através de análises de alguns teóricos e outros pesquisadores da imagem que se dedicam a análise das formas ensaísticas no cinema e na literatura.

Contudo, o que priorizamos no nosso estudo envolve a relação que os filmes-carta, tomados como *corpus*, têm com o dispositivo de enunciação, no qual o deslocamento físico do sujeito produz imagens dele próprio, dos lugares por onde passa, como forma de compreender a passagem e recriá-la através do modo operante da linguagem cinematográfica.

Em cima dessa dobradura da estética de si como dispositivo primeiro para a realização fílmica, uma das características que nos remete ao filme-carta é justamente a elaboração do seu processo criativo, que parte inicialmente da carta literária e do relato audiovisual em primeira pessoa para compor a obra dentro de um ponto de vista específico do autor com seu entorno. Portanto, este traço singular referente aos filmes-cartas e filmes-ensaios, aqui inscritos, constrói formas de visibilidade da subjetivação do sujeito enquanto personagem e autor que narra e se reinventa no filme.

O que percebemos é que o deslocamento está muito além de um espaço físico e de uma delimitação territorial, mas remete a uma certa diagramação afetiva que cada cineasta desenvolve em seus percursos nesta grande cartografia sentimental. Essas relações de força são capazes de provocar neste corpo que viaja e se desloca o desencadeamento de percepções com o lugar deixado, com o lugar que muda, com as pessoas que encontra.

A minha hipótese é de que os deslocamentos físicos disparam deslocamentos que são também estéticos, políticos e ao mesmo tempo perpassados por questões éticas no processo de constituição dos sujeitos. Deslocamentos que produzem um novo arranjo estético de uma nova forma de estar e habitar o mundo.

Os filmes analisados ao longo da dissertação mostram um gesto artístico de lapidar a obra a partir da junção de palavras, imagens, vozes, fotografias, cartas, memórias, material de arquivo e outras formas de habitar da imagem e do som. Através do seu olhar para os registros internos e pessoais o realizador compartilha com o mundo o seu processo de interagir com estes documentos, incluindo os modos que os afetam da subjetividade em si e que intervêm na própria linguagem cinematográfica.

Os filmes da década de 60 e filmes contemporâneos analisados ao longo da dissertação têm como ponto de partida uma carta, um relato, um diário e diversas ramificações retóricas de apresentação do “eu”. Subjetividades que ultrapassam a escrita e que reconfiguram o objeto “carta” numa outra plataforma de leitura, desta vez com a dissolução da palavra no cinema através da imagem, do som e de relatos em primeira pessoa.

A pesquisa se debruça sobre filmes que se situam na fronteira da ficção com o documentário e também com a performance do “eu” nos processos criativos. Os cineastas pioneiros da escrita pessoal e ensaística, como Chris Marker, Jonas Mekas, Agnès Varda, Jean Rouch e Jean Luc Godard, situam-se dentro da trajetória da memória audiovisual do cinema subjetivo. Este autor entra em cena, aparece materializado, seja através da voz, do corpo, ou dos seus relatos históricos.

Estes autores-personagens remetem a discursos para além do seu próprio “eu”, e suas obras mantêm uma atenção focada com o “mundo exterior”. De algum modo nós espectadores nos vemos como parte deste processo por estarmos juntos testemunhando histórias tão íntimas.

Mas o que quer dizer exatamente de um filme-ensaio? Num contexto mais amplo sobre a noção de ensaio podemos identificar na escrita do gênero literário uma criação de caráter múltiplo e insubordinado, que está calcado mais numa forma livre de executar cada texto ou filme do que propriamente numa regra constante, fechada em si. Podemos dizer que o ensaio passa pela ausência de regras. No lugar de conceituar, gostaríamos de conceber a forma ensaística, que se elabora na concepção de filmes-carta, antes como um modo, uma retórica poética de compor modos e lugares de afeto, do que colocá-lo dentro de categorias fechadas dos gêneros cinematográficos.

Em nosso estudo cabe pensar a fronteira entre os filmes e a livre escrita dos ensaios que vêm a nos interessar para pensarmos o nosso objeto de pesquisa. Os filmes que ocupam o centro deste estudo são filmes brasileiros contemporâneos que têm a carta e os relatos íntimos como matéria prima para a elaboração da obra filmica. São eles: *Cidade Desterro* (2009), de Gláucia Soares, *Querida Mãe* (2010), de Patrícia Cornils, *De Glauber para Jirges* (2005), de André Ristum.

As obras que tomamos para análise nessa dissertação são, portanto, cartas filmadas. Possuem forte dimensão pessoal, subjetiva, autobiográfica e servem, ao mesmo tempo, como partículas de tensões entre o mundo exterior e a intimidade do realizador. O acúmulo de experiências vividas pelos cineastas se mostra nessas “missivas” entrelaçado à percepção de novos horizontes e novas possibilidades, quando narradas nos filmes. Trata-se de uma forma audiovisual que suspende as fronteiras de certos gêneros cinematográficos – nem chega a ficção nem a documentário, mas aproxima-se em muitos momentos de filmes ensaísticos. Há pontos de identificação entre as cartas filmadas que iremos analisar, mas a escrita de cada autor é singular e carrega consigo traços específicos.

Caminho da pesquisa

O desenho da pesquisa está condensado em três partes. Num primeiro momento iremos nos ater a descrever a emergência do cinema subjetivo e suas novas bases e novas funções da imagem, dentro de uma nova “política” do cinema moderno. Aqui, nosso intuito é

identificar as diferentes práticas audiovisuais que se desenvolveram em meados do anos 60 junto com a nova política para a subjetividade que emerge principalmente no campo do documentário. Esboçaremos traços que são específicos sobre as composições ensaísticas, que delineiam em nosso *corpus* possibilidades de reinvenção do sujeito - personagens na estrutura híbrida da narrativa fílmica do ensaio. Para tanto buscamos em alguns teóricos da literatura e do campo cinematográfico bases para construir um discurso sobre a escrita da carta literária para a escrita fílmica. Optamos em iniciar esta discussão com uma breve descrição sobre a genealogia do cinema subjetivo descrita pelo teórico americano Michael Renov (2004), que toma como considerações as enunciações do autor na obra e a relação de autobiografia contida em algumas obras de cineastas que emergem na década de 60. Ele analisa obras de Jonas Mekas, Chris Marker, Agnès Varda, Jean Rouch, entre outros cineastas que subverteram o modelo do cinema clássico em prol de uma escrita que se tornava vital quando somada a uma escritura do *self*.

Desta maneira, nos utilizamos de sua teoria sobre os processos subjetivos para acessarmos outras leituras que também delineiam questões da subjetividade e autobiografia no cinema. O teórico Bill Nichols (2008) discorre sobre o que ele chama de “modos de representação do documentário”. Nos atemos ao modo performático, no qual encontramos a tradição da poesia, da literatura e da retórica. Através destas plataformas de linguagem, é possível endossar nos documentários especificidades da experiência pessoal que envolvem fenômenos subjetivos, carregados de afetos. Nichols também pontua a questão da voz *over*¹ nos documentários subjetivos, tão importante na construção dos filmes ensaísticos que analisaremos. As análises teóricas e fílmicas deste primeiro capítulo tomam como corpo narrativo a relação com que cada sujeito engendra no processo criativo do filme-ensaio. Posteriormente definiremos a noção de ensaio e suas relações com o cinema. Optamos por trabalhar com o enunciado do filme-ensaio não como uma proposta fechada em si e de caracterização una, mas como ideia de que entre o filme e o ensaio existem estruturas de imagens e palavras que se encontram numa interseção. Compartilhamos das formulações do pesquisador francês Raymond Bellour (1997) em torno da forma múltipla do “entre-imagem”, a qual aponta para a junção de interfaces que se dão com a variável “entre” o cinema e o vídeo, o cinema e a fotografia, o cinema e a literatura, a ficção e o documentário, a vida e a arte, a câmera e o autor, o presente e o passado, o privado e o público. Portanto, são

¹ A voz *over* é um termo técnico que designa a fala posta em sobreposição às imagens, sem correspondência direta com a cena, ou com o campo visual da narrativa.

linguagens que se unem na narrativa do filme e tomam formas múltiplas a partir da estética cinematográfica.

Para compor nosso estudo sobre filme-carta, retomaremos brevemente ideias dos pioneiros da escrita e do pensamento sobre o ensaio – Michel de Montaigne (2003) e Theodor Adorno (2003) – para construirmos uma noção do que é esta escrita ensaística no cinema. Aprofundamos essa reflexão através de duas obras de Chris Marker (*Lettre de Sibérie* – 1958 e *Sans Soleil* – 1982), nas quais desenvolvemos aproximações entre o ensaio e a materialização da carta e da escrita íntima nos filmes.

Encontramos na teoria de Alexander Astruc (1999) a ideia da *câmera-stylo* ou câmera-caneta, que deposita a proposta de escrita junto à imagem. Esse olhar de Alexandre Astruc nos ajudou a tornar visível a relação entre câmera - autor - personagem, questão que será maior esclarecida na análise dos filmes. Outro autor de grande importância na composição sobre filme-ensaio é o teórico ensaísta Antônio Weinrichter (2009), que nos apresenta questões sobre os filmes-ensaios da década de 60 e dos dias atuais. Também nos debruçamos nas teorias de Jean-Louis Comolli (2008), acerca da *auto-mise-en-scène* do autor-personagem para a câmera.

A segunda parte da dissertação trata de compor, através de algumas obras de cineastas, uma discussão particular em torno da construção subjetiva do “eu” e seus desdobramentos na constituição de espaços que dialogam com as particularidades referentes às ideias de *partida*, *deslocamento* e *exílio*. Juntamos a esta discussão a aproximação de formas e estéticas entre os filmes de Jonas Mekas, Agnès Varda, Jean Rouch e dos filmes-cartas, objeto de estudo desta pesquisa – *Cidade Desterro*, *Querida Mãe* e *De Glauber para Jirges* – com os filmes-diários de Jonas Mekas, os filmes autobiográficos de Agnès Varda e a escrita fabuladora de Jean Rouch.

A intenção de delinear esta análise está na proposta de descrever esse universo no qual diferentes temporalidades se aproximam em suas formas de realização e constituição de um ensaio filmico. Assim, encontramos o esboço do cotidiano nos cadernos de notas dos filmes-diário de Jonas Mekas, *Lost Lost Lost* (1964-1978) e *Reminiscences of Journey to Lithuania* (1971-1972) e *Cidade Desterro*. Na segunda análise contextualizaremos a noção de ensaio autobiográfico nos filmes de Agnès Varda (*Salut Les Cubains* e *As Praias de Agnès*) e em *Querida Mãe*. Na terceira análise, observando o filme de Jean Rouch (*Jaguar*) e *De Glauber para Jirges* faremos uma breve exposição sobre o cinema direto e depois analisaremos a questão da encenação no campo específico da ficção. Portanto, é neste

encontro entre várias formas narrativas da inscrição do “eu” em filmes que refletimos sobre o diálogo que existe entre estas obras e outras práticas estéticas e discursivas.

Na relação com os teóricos, nos estudos de Philippe Lejeune (2008), procuramos encontrar a noção de carta autobiográfica e da escrita diário, a fim de tentar fazer ligações entre estas três escritas. Contextualizamos, por fim, com o que Maurice Blanchot assinala sobre a diferença entre a escrita do diário íntimo e a narrativa – discussão central ao longo do texto, a qual remete ao desprendimento das formas narrativas e à existência de formas híbridas.

A terceira e última parte é dedicada à análise dos filmes-carta. O que nos interessa pontuar é a relação que cada cineasta desenvolve com a carta em seus filmes e como cada um constrói espaços de diálogos entre os documentos (cartas, fotografias) do passado que são realocados no campo do cinema ou do vídeo. As questões acenadas no(s) filme(s) não são delineadas a partir da constituição dos gêneros, mas se constituem como formas múltiplas do gesto de se expor frente a câmera.

Pudemos estabelecer também, como característica dos filmes analisados, um jogo que se dá através da encenação e da *auto-mise-en-scène* dos sujeitos-autores para a câmera, e principalmente, na troca de cartas que se caracteriza como enunciação em todo o filme. A princípio, são projetos que sugerem caminhos e não resoluções. Portanto, cada filme, em sua forma singular, tem uma inscrição subjetiva que se torna documentação do processo. Não nos interessa aqui saber o objetivo final de cada filme, mas as relações construídas a partir das cartas, a relação pessoal significada por cada correspondência no filme, as estratégias narrativas que se aproximam da forma ensaística de realização, assim como o compartilhamento da obra com o mundo.

Analisaremos na terceira parte os filmes que tomamos como recorte para esta pesquisa. *Cidade Desterro* (2009), de Gláucia Soares, é um filme de despedida da cidade de Fortaleza, que transita entre o filme-diário e o filme-carta. *Querida Mãe* (2009), de Patrícia Cornils, faz uma leitura das cartas da mãe da autora. O registro não é o da reconstituição que alguns documentários fazem, mas de uma ausência instalada que, por força da cineasta, transforma-se num bonito vulto alusivo e focado no “que teria sido”. O terceiro filme é uma ficção, *De Glauber para Jirges* (2005), de André Ristum, que é baseado nas cartas que Glauber Rocha enviava para Jirges Ristum quando este estava exilado na Itália. Este filme propõe a feroz discussão nos dias atuais da aproximação entre ficção e realidade, entre o

imaginário e o devir do real. Mesmo analisando cada filme separadamente, fazemos a comparação inevitável que se dá entre eles.

Gostaríamos de ressaltar algumas afinidades entre essas cartas filmicas. A primeira delas é a construção de uma voz *over* que permeia todos os filmes: autor-narrador-personagem possuem por vezes uma certa identidade que se mostra mais presente quando a voz que narra o filme é a do diretor, intensificando, portanto, a relação de autobiografia presente no(s) filme(s). Em *Cidade Desterro* a base sonora delineada é constituinte da relação de encontro da diretora com o seu passado. Ela relata em voz *over* o que a fez construir na cidade de Fortaleza uma rede de relações afetivas, que tornam-se visíveis a partir do relato de sua experiência com a cidade. Em *Querida Mãe*, a voz também conduz a narrativa. Nele estão declaradas as cartas que escrevia a mãe da autora quando esta se encontrava grávida de sua filha, diretora do filme. Deste modo as cartas de sua mãe se presentificam e se materializam com a leitura das cartas em voz *over*. A temporalidade das cartas ainda continua num tempo verbal do presente, embora a leitura feita hoje acabe por tornar-se arquivo do passado, constituindo assim uma relação com a memória. É através da solidificação da voz neste filme que se constroem bases para tornar próximas mãe e filha, mesmo estando em épocas diferentes. No filme *De Glauber para Jirges*, a narração das cartas é feita pelo diretor André Ristum, filho de Jirges, o que também aproxima, presentifica e materializa a voz no gesto de leitura das cartas, aumentando, portanto, o elo de ligação afetiva entre diretor e autor das cartas.

De algum modo as três narrativas não contam histórias fechadas em si, mas relatam experiências individuais que anunciam, através das cartas, a mobilidade que há entre tempos que se justapõem e se misturam. Os filmes *Querida Mãe* e *De Glauber para Jirges* se movimentam a partir de cartas escritas numa determinada época do passado, anos 60 e anos 70, e são incorporadas no filme, adquirindo assim uma outra temporalidade dentro da narrativa. São cartas que escavam outras camadas de tempo que as tornam visíveis no filme. No filme de André Ristum são cartas trocadas entre seu pai e o amigo Glauber Rocha. Portanto, o gesto de importar cartas privadas, familiares, pessoais e transferi-las para uma outra plataforma, neste caso, o cinema, bem como de endereçá-las a um público mais amplo, possui uma dimensão política que toma corpo na própria forma em que cada filme se estrutura.

A elaboração de conceitos que configuram ramificações dos ensaios são interessantes para pensarmos o que une as formas e o que as diferencia em si. Portanto, os ensaios que nos

referimos aqui são substâncias que assumem suas lacunas e suas particularidades em cada plano e em cada enquadramento. Cada fissura expressa através da *mise-en-scène* do autor transfigura gestos e atitudes ímpares na relação com a qual concebemos e olhamos para cada obra.

Capítulo I

1. Breve História de um começo...

Tomamos como início de nossa “história” pensar como o deslocamento do sujeito do século XIX para o século XX se tornou objeto de questões que transitam entre suas objetividade e subjetividade, dentro de novos modos de discursos e novas plasticidades, entre os ruídos do cotidiano e a produção de sentidos que o sujeito moderno dá à vida comum. A questão aqui nos remete, em primeira instância, a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a qualidade evanescente da vida, opondo à repetição “cansativa” dos dias o esfacelamento da memória, o registro dos acontecimentos, os relatos de vivência que tornam o sujeito capaz de iluminar o instante e a sua totalidade.

Segundo o crítico Ben Singer, a conformação do que compreendemos como subjetividade pode ser considerada fruto da modernidade. Em seu artigo intitulado “Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular”, o autor afirma que, a partir do fim do século XIX, a modernidade designa uma grande quantidade de mudanças tecnológicas e sociais (industrialização, urbanização, crescimento populacional rápido, proliferação de novas tecnologias etc.), cuja consequência foi a explosão de uma cultura de consumo de massa. Nesse âmbito, o processo de redescoberta de si, que todas essas transformações provocam no homem contemporâneo, deve-se às novas relações existentes entre o indivíduo, industrialização e coletividade.

É o que diz Leonor Arfuch, a respeito da modificação do sujeito que tangencia outros agenciamentos no campo da subjetividade:

Uma nova inscrição discursiva, e o estado das coisas: a crise dos grandes relatos legitimados, a perda de certezas e fundamentos (ciência, da filosofia, da arte, da política), o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos “microrelatos”, o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos. (ASFUCH, 2010, p. 17).

Sabemos que o debate sobre modernidade e pós-modernidade é longo, e por isso não nos debruçaremos em torno desta premissa, mas nos interessa pensar neste sujeito que se transforma e que começa a produzir sentidos com o seu deslocamento.

Agenciaremos através das discussões sobre a inscrição discursiva e a crise do relato para contextualizar, em nossa escrita, as diferentes formas e meios de encadeamentos das variáveis de relatos em primeira pessoa que estão condensados através da autobiografia, do diário, das cartas, das confissões e dos testemunhos. Esses modos dão conta, há mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições do sujeito e de sua singularidade na busca por uma certa transcendência de discursos.

Essa dimensão nos interessa para traçar uma linha de questões que se misturam com as novas formas e meios de relatar a vida. As narrativas e os relatos têm uma função de provocar experiências de tempo, cujo presente acolhe o passado e promete um futuro; um presente onde a palavra é adensada pelos relatos de acontecimentos. O relato não apenas conta a “história” do filme, mas revela seu aspecto híbrido: uma mistura que se dá no cruzamento dos gêneros e na apropriação de diferentes estéticas. Tomamos o “eu” como parâmetro e nos apropriamos desse “discurso de si” como proposta para tencionar as questões dos filmes e relatos em primeira pessoa. Daremos ênfase às dimensões afetivas da própria experiência do sujeito em direção à posição subjetiva que entra em diálogo com os filmes-ensaios, filmes-autobiográficos, filmes-diários e filmes-cartas.

O cinema vive uma nova idade: uma certa conjunção de elementos (históricos, técnicos, metodológicos) que permitem a ele responder de forma privilegiada à urgência do nosso momento; permite que, com essa urgência, estabeleçamos vínculos com o mundo.

Nota-se que, no início do século XXI, uma grande produção de filmes caseiros, filmes de família, filmes documentais têm sido produzidos através de câmeras de pequeno porte, ou seja, câmeras portáteis que possibilitam ao sujeito manipulá-las e, a partir dessa manipulação, produzir imagens e narrativas íntimas que são tangenciadas pelo seu próprio cotidiano. São imagens produzidas a partir de algo que os vêm afetando – afetar no sentido de dar vazão aquilo que lhe aflige, que lhe fricciona.

Na urgência da proliferação de diferentes linguagens que se hibridizam com a intenção de tornar possível o filme, percebemos, através do que escreve o teórico da imagem Phillipe Dubois (2004) em seus estudos sobre cinema e vídeo, a emergência do cinema subjetivo e a identificação de diferentes práticas audiovisuais que surgiram num movimento entre as décadas de 50/60/70, modificando-se e transformando-se até os dias atuais.

Na introdução do livro *Cinema, Vídeo e Godard*, Dubois (2004) inicia uma reflexão sobre a ideia de um ensaio audiovisual (o filme-ensaio) e comenta que nos últimos anos tem havido um interesse crescente em pensar não apenas o vídeo, mas também o próprio cinema

sob esse prisma. No entanto, ao escrever sobre filmes-ensaios, filmes-cartas, filmes-diários e filmes-autobiográficos, pensamos sobre um campo que está para além da palavra escrita “filme”. Tomamos essa partitura da palavra para pensar que filme e vídeo se condensam quando falamos da estética que aproxima ambos os termos.

É nessa forma de ensaiar com os diferentes termos, que daremos ênfase nos enunciados audiovisuais que intervêm no deslocamento físico, propondo a partir da *estética de si* formas de ensaiar com a narrativa audiovisual em primeira pessoa. Na perspectiva das narrativas em filmes, Dubois (2004) afirma que toda reflexão sobre ensaio sempre pensou a “forma” como essencialmente verbal, baseando-se no manejo da linguagem escrita. Contudo, a nossa discussão toma como propósito identificar, na passagem da escrita da carta para o cinema, agenciamentos de escrita que surgem desde o “ensaio como forma” da literatura até a escrita ensaística no audiovisual. Em outras palavras, identificar, no pressuposto do discurso, como o sujeito emerge como instância primeira da narrativa, consequência de inumeráveis variantes, que tornam possível a modalidade de subjetivar a partir de seus fluxos de idas e vindas de um deslocamento contínuo.

O caráter fabulador audiovisual junto com o movimento da produção artística documental têm sido marcados, já há algumas décadas, pela presença de práticas de subjetivação e de relatos em primeira pessoa, o que torna evidente o artista como sujeito, personagem e realizador da obra. O fato é interessante para desenvolver, com base em nossa pesquisa sobre a questão do deslocamento do sujeito temporalmente e espacialmente, como este sujeito produz sentidos através dos meios e formas de relatar e tomar como potência narrativa sua própria vida.

1.1 Algumas camadas de subjetividade

Sou um olhar cinético, sou um olho mecânico. Eu, uma máquina, mostro a você o mundo como consigo vê-lo. Agora e sempre, eu me liberto da imobilidade humana, estou em constante movimento, me aproximo e me distancio dos objetos. Arrasto-me sob eles, subo sobre eles. Movo-me a toda brida, lanço-me em alta velocidade dentro de uma multidão, ultrapasso soldados correndo, caio sobre minhas costas, subo com um avião, mergulho e vôo a grandes altitudes junto com corpos que mergulham e voam. Agora eu, uma câmera, me aventuro ao longo do seu resultante caminho, manobrando no caos do movimento, registrando o movimento, iniciando com movimentos compostos das mais complexas combinações. Livre da regra das dezesseis imagens por segundo, livre do tempo e do espaço, uno quaisquer pontos no universo, não importa onde os tenha registrado. Meu caminho conduz à criação

Com essa citação inicial, direcionamos nossa escrita a partir da enunciação do sujeito enquanto autor-personagem do documentário. Assim, caracterizamos as camadas de subjetividade que compreendem os documentários como formas de acesso aos estudos sobre filmes-ensaios (autobiografias, diários, cartas). Trata-se “um olhar cinético e revolucionário”, como bem caracterizou o teórico americano Michael Renov (2004), referindo-se ao olhar herdado por Vertov sobre as características da subjetividade humana. Nesse artigo, Renov desenvolve leituras sobre as novas visões do *self* criadas pelo cinema e pelos videomakers dos anos 80 e 90.

Em virtude da câmera-olho, Vertov produz uma impregnação de real, para onde ele escancara um olhar antes implícito para a cena. O aparato técnico é elemento modificador que caracteriza o lugar que existe no envolvimento de um olhar mais próximo do objeto, o qual torna possível dissolver o distanciamento entre sujeito e câmera. Trata-se de enquadrar, através da câmera subjetiva, precisões e questionamentos pessoais que se diferenciam do olhar mecânico da câmera. Em seu filme *O Homem com uma Câmera* (1928), percebemos a mudança de um discurso que se pauta por uma experimentação do olhar. Contudo, desde então, surge um novo paradigma para as questões do documentário. Nota-se, no final do século XIX, uma clara mudança das ideias. Essa diferença é fruto de formas de percepções e teorias introduzidas pela escola positivista (quando nasce o cinema) e que reorienta sentidos e percepções, transformando então o estatuto da objetividade.

Nessa parte inicial do texto, pontuaremos algumas questões sobre a genealogia do documentário subjetivo, através de cineastas que são importantes para pensarmos a inserção da voz *over* em primeira pessoa e também para pensar o gesto político de se expor nos filmes sobre os quais pesa uma grande tradição entre filmes de ficção e documentários. São cineastas que, por sua vez, propiciam o aparecimento de filmes subjetivos, que dialogam com a prática ensaística em filmes-autobiográficos, filmes-diários e filmes-cartas, proposições que a princípio são caras ao nosso estudo. É através dos pioneiros da escrita ensaística no documentário que afinaremos o discurso estabelecido entre a prática de um cinema subjetivo e a estética ensaística dos filmes-cartas.

O sujeito moderno aqui exposto se desenvolve a partir de uma estrutura que o coloca dentro das práticas mais simples do cotidiano, práticas que se fazem na ação e resistência de cada indivíduo em função de sua própria vida. Um sujeito que subjetiva seu estar no mundo,

reinventa seus projetos e suas ações e compartilha suas experiências privadas através do cinema. Contudo, essa subjetivação não é algo psicológico, e sim algo que se pauta por uma experiência de vida e de mundos. O personagem específico dos filmes em primeira pessoa é, ao mesmo tempo, sujeito-autor, tornando-se identificação de sua subjetividade em sua própria obra.

Portanto, priorizamos nesse estudo analisar a estética dos filmes a partir das formas subjetivas de inscrição do sujeito-autor-personagem no documentário. Além disso, procuramos compreender como se organiza e se constitui este sujeito e ainda como a subjetividade de cada indivíduo se faz no interior de cada filme. A inscrição do sujeito é atravessada no filme por variadas relações que reproduzem, através da memória, a composição de diários íntimos e cartas, na emergência de dar voz às narrativas do “eu”.

Leonor Arfuch (2010) reforça a perspectiva desse pensamento sobre a anunciação do sujeito nos espaços sociais que este constrói e habita. Para o autor, “o descentramento do sujeito assume em sua obra uma formulação especial que se vincula à razão dialógica, de raiz bakhtiniana: o sujeito deve ser pensado a partir de sua outridade” (2010, p.11), dentro do contexto de diálogo que dá sentido a seu discurso.

A noção de escrita subjetiva e seu gesto no cinema se transfigura através da *mise-en-scène* do personagem e do diretor do filme. Essa junção de papéis têm seu surgimento em meados da década de 50/60, quando o documentário ganha força, obtendo um diálogo com as obras audiovisuais de teor mais íntimo e pessoal que estavam sendo produzidas naquele momento. Alguns cineastas tomam espaço e entram em diálogo com esse tipo de apreensão do cinema subjetivo, que estava ligado mais a uma reinvenção e subversão dos processos e modelos do cinema clássico. Nesse quadro intelectual e cultural, emergiram alguns nomes como Jonas Mekas, Chris Marker, Agnès Varda, Jean Rouch, dentre outros. Mas é a partir dos anos 90 que os documentários realizados em primeira pessoa ganham notoriedade. Autores como Michael Renov assimilam essa tradição quando afirmam que tratam-se de filmes que passam a revitalizar a prática documental e exercem considerável fascinação sobre a audiência (2004)

Portanto, que nova subjetividade é essa que emerge na produção artística documental a partir do final dos anos 50 e ao longo dos anos 60? Michael Renov (2004) trabalha a noção de objetividade e subjetividade no documentário, afirmando que a subjetividade que se apresenta é muito mais forte do que uma determinação externa. “O processo do surgimento da subjetividade na prática documental é reforçado e reavivado pelo contato com o outro, com o

tipo de significância que cada um dá a vida” (2004,p.172). O teórico elabora uma descrição do surgimento da subjetividade a partir do conhecimento de grupos específicos de ação que formam uma grande rede social que se organiza, a princípio, com os movimentos feministas, negros e gays. Esses movimentos se tornam formadores de subjetivações, cada um deles transitando dentro dos modos específicos da subjetividade – embora sejam grupos fechados, unem-se para que, de alguma forma, consigam atuar em defesa de uma causa unificada e subjetiva.

Em *New Subjetivities: Documentary and Self-Representation in the Post-verité Age*, de Michel Renov (2004) contextualiza historicamente o documentário, situando-o primeiramente como ciência, no sentido de enquadrá-lo *a priori* como objeto de uma verdade sobre as coisas. Ou seja, o campo documental estava dado como lugar da objetividade e tinha que servir a uma verdade dos fatos, que procurava mostrar o mundo fidedigno à realidade, uma forma talvez de legitimar a representação e convencer o público de uma verdade que precisava ser exibida e revelada.

No entanto, a noção de subjetividade, para o autor, nasce primeiramente da esfera social, dos movimentos sociais de luta contra o Estado soberano. Nasce do feminismo, das ideologias e utopias, e também de práticas que surgiam na subjetividade dos artistas, independentes da época. O auto-referente, a *auto-mise-en-scène*, torna-se um caminho para o reconhecimento individual, que cria possibilidades de resistência ao discurso dominante. Não é a toa que segmentos da sociedade (mulheres, gays, negros e outras “minorias”) geralmente são “invisíveis” para os meios de comunicação, mas são justamente esses segmentos que se transformam em um dos principais produtores dos documentários autobiográficos, pois buscam evocar o poder de mobilização através dessas forças individuais que impulsionam um coletivo.

Nesse sentido, Michael Renov (2004) diz que o “eu” construído nessa nova subjetividade, que emerge nos anos 60, se junta aos “eus” soberanos, que se transformam no foco de resistências contra o Estado, contra as grandes corporações e contra instituições que sufocam a individualidade. Portanto, na ampla discussão política da representação da subjetividade no meio social, a história de um pode servir de modelo para os outros que a compartilham. De acordo com o autor, o documentário inicia desde então uma trajetória que transita entre a objetividade e a subjetividade. Cineasta e objeto já não se separam. Para Renov, o documentário já não se caracteriza apenas como documento científico ou como forma matemática de inscrição dos acontecimentos, mas se apresenta através das nuances

subjetivas que tornam o espaço de enunciação do sujeito solidificado no cinema, transformando o autor no próprio centro ao redor do qual o filme gira.

Para a “comunidade de praticantes” – conceito usado por Michael Renov que intitula aquele que pratica o documentário –, a subjetividade tem sido frequentemente construída como um tipo de contaminação para ser expelida ou minimizada, uma vez que entre as décadas de 60/70 a hierarquia entre objetivo e subjetivo se tencionava em suas formas e conceitos. Nessa perspectiva o sujeito encontra, no espaço do documentário, outras formas de operar com a vida e com o outro, dando espaço para postular fabulações que se elaboram a partir da imaginação e outros possíveis de inscrições dos métodos filmicos.

A partir do desejo de compartilhar com o outro a intimidade da vida cotidiana, o cineasta cria um diálogo com as narrativas pessoais a fim de exercer formas de relação. Como contextualiza Michael Renov (2004), a subjetividade do autor é parte de um processo social que o rodeia. Portanto, que subjetividade é essa que emerge no documentário moderno? Michel Foucault (1994) vai ao encontro do pensamento de Renov quando afirma que “não vivemos no interior de um vazio que se colore de diferentes esferas, mas vivemos no interior de um conjunto de relações que definem colocações irreduzíveis umas às outras, em que não há sobreposição absoluta” (1994:245). No caso do documentário, essas subjetividades subscritas no filme são subjetividades produzidas e inventadas pelo sujeito durante o processo do filme. É neste gesto de inventar e fabular que o documentário moderno se distancia de uma escrita absoluta, fechada e concreta, de um roteiro fechado em si, com organização prévia, características do documentário clássico.

O documentário moderno foi incluindo aos poucos na produção subjetiva de artistas (ligados as artes plásticas), além de filmes performáticos, diários e autobiográficos, documentários de vanguarda e experimentais. Portanto, a noção de documentário tomava outra visibilidade nas telas. Nota-se, a partir de então, o que cada enunciador-realizador está vivenciando. Tal ato tinha e tem o intuito de partilhar com o espectador experiências dos encontros, dos personagens que se deslocam de um lugar primeiramente privado e vão ao encontro de visibilidades mais públicas.

Através das relações pessoais interceptadas pelos *modus operandi* entre documentário e subjetividade, percebemos que o jogo entre realidade e ficção se torna tênue. O documentário busca a fabulação que é mediada pela própria subjetividade do autor. Ou seja, as imagens documentais nem sempre tratam do real em si, mas elaboram encenações a narrativas que se reconfiguram no ato de filmar para tornar verossímeis determinadas

situações, que priorizam novas estéticas, diferenciando-se, portanto, da prática cinematográfica do cinema hegemônico da época.

Por esse viés, há subversão dos gêneros tradicionais, a partir da emergência de uma nova política para o documentário. Este sujeito do documentário se coloca num lugar de risco em cada narrativa. Concentrada em múltiplas formas subjetivas, a experiência do risco também se alinha na própria retórica do documentário.

No âmbito teórico, existia uma linha que separava ficção de documentário, e este foi tema de imenso debate e questionamento nas décadas de 60/70. Num extremo, podemos pensar na hipótese de que todo filme documentário ou ficção de certa forma é um documento que documenta e representa os acontecimentos que estão frente à câmera, mesmo que sejam encenados. Contudo, há uma aproximação entre as duas formas, quando se estabelecem relações que aproximam o cinema do vídeo (questão de debate nas décadas de 70/80 quando do surgimento do vídeo). Nesse momento, há a proliferação da linguagem vídeo, e junto a essa “nova” tecnologia emerge, entre os artistas, a possibilidade de a câmera ser parte do seu corpo, direcionando o seu olhar para algo que esteja relacionado ao seu interior e ao seu entorno.

Hoje, no século XXI, os aparatos tecnológicos redistribuem uma nova organização na paisagem audiovisual contemporânea, possibilitando que esta subjetividade que emerge no final dos anos 50 seja potencializada nos dias atuais, sobretudo, numa relação que envolve a narrativa câmera-espelho, numa espécie de sombra que dá a si mesmo a própria visibilidade.

Em particular, essas formas de visibilidade no documentário subjetivo moderno são representadas nos estudos do teórico Bill Nichols (2006), que discorre sobre alguns modos de representação do documentário – seis modos², especificamente. Aqui, trabalharemos com o modo performático, que opera na estrutura de uma performance e encenação para a câmera do documentário. Em análise mais geral, o “modo performático”, de Bill Nichols, e o “olhar subjetivo”, de Michael Renov, se alinham também ao pensamento que organiza o

² Modo Poético conclama uma gama de documentários que trabalha com um viés narrativo, teve seu surgimento nas vanguardas modernas, identificado como um lugar da descontinuidade da montagem, sacrificando o ideal de tempo cronológico e abrindo caminhos para uma deriva da localização temporal e espacial. 2. Modo Expositivo, se estrutura mais de forma histórica e política e menos com a estrutura estética e poética, tendo a voz de *Deus* como base da cultura do documentário. 3. Modo Observativo, calcado na observação da realidade, sem nenhuma intervenção explícita, o documentarista se opõe a estabelecer vínculos, a sua relação se dá através do olhar para com o outro e para isso é preciso observar que o cinema direto tem relação primeira com tal modo. 4. Modo Participativo se aproxima das ciências sociais e da antropologia em termos da análise do trabalho de campo. 5. Modo Reflexivo interpõe um tempo especial à construção de uma narrativa pautada entre documentarista e espectador em que ambos “negociam” o foco da atenção. 6. Modo Performático, que se aproxima mais da reflexão que trazemos a esta pesquisa, pois este modo dialoga com as premissas de uma subjetividade que se baseia nas experiências pessoais do autor.

documentário na emergência das narrativas poéticas do “eu”. Logo, em termos da escrita pessoal, Nichols (2006,p. 135) afirma que toda “voz filmica tem um estilo ou uma natureza própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital”.

Em consonância com nossos estudos sobre a performance do “eu” e seu processo de subjetivação em documentários, Bill Nichols (2006) descreve o modo performático como uma estrutura que elabora através da “nossa” compreensão de mundo, baseada nas especificações da experiência pessoal, como lidam a literatura poética e a retórica. Para o teórico, o documentário performático tenta demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento da sociedade. Esse significado se aproxima de algo que está carregado de afetos, que transborda através das experiências de memórias e envolvimento pessoais, questões intrínsecas aos documentários subjetivos. O modo performático adota uma ponte entre o pessoal e o geral com base na premissa de que os dois, quando se fundem, formam uma espécie de “subjetividade social”.

Em diálogo com Nichols, o teórico Micheal Renov (2004) localiza a subjetividade no documentário mais como um olhar para o fora do mundo que atravessa a busca da exterioridade. O sujeito não é algo fechado em si, mas se constitui a partir de experiências que estão no seu entorno. O sujeito-personagem do documentário subjetivo se diferencia do sujeito clássico que já “nasce” no filme com uma certa identidade definida. O sujeito moderno visível no documentário subjetivo se constitui através de uma identidade fragmentada, reformulada a partir do outro (na ideia de que eu só existo porque o outro existe) e do conceito de um compartilhamento entre mundos. Contudo, os filmes aqui em questão são obras audiovisuais que estão em constante produção e relação. A obra audiovisual não conta apenas história, mas se lança a discutir as ideias e questões que interferem diretamente no seu real.

A característica referencial do documentário, que atesta sua função de janela aberta para o mundo, dá lugar a uma característica expressiva, que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos incluindo o cineasta. (NICHOLS, 2007, p. 170)

Dessa forma, cria-se o poder da individualidade no cineasta em torno da sua inscrição íntima no filme e de traços específicos que são desenvolvidos e criados por cada autor. Com a passagem do tempo e com as transformações da linguagem e da estética cinematográfica, o documentário moderno e contemporâneo modifica sua estrutura em si. Seus desdobramentos estéticos e políticos dão lugar a formas outras de constituição do sujeito dentro do espaço-

filme. Este sujeito *a priori* de modo clássico, quando posto frente à câmera, não tem outra alternativa a não ser encenar-se, tomar para si a identificação de um personagem e retratá-lo sob o risco do real³.

Os desdobramentos estéticos e políticos, quando unidos a formas outras que não são propriamente formas do discurso do documentário clássico com entrevistas, depoimentos, voz de deus e *closer* em cada um dos entrevistados, se modificam em sua forma de narrar e de re-inventar o outro e a si próprio. O tema do documentário contemporâneo nos cerca com suas questões que lidam com uma forma ensaio de se constituir enquanto obra. São brechas de acasos, partilhas, afetos que solidificam e aproximam o sujeito e suas subjetivações na intenção de dizer, para si ou para o outro, algo que representa a vida como algo dotado de sentido, causalidade e significação.

O documentário encontra sua potência nas fraturas e brechas da vida cotidiana. Documentar formas de vida e expô-las é um desafio para os que têm o documentário como mecanismo de transformação e (re)invenção do real. Essa consistência do processo de subjetivação política nos é esclarecida através do que o filósofo francês Jacques Rancière (2010, p.73) pontua em relação a esta causa: “na ação de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível”. Assim contextualiza Jaques Rancière, em seu livro *Espectador Emancipado*, acerca da característica da subjetividade. Para o autor, essa subjetividade é oriunda de um trabalho político e estético que transforma o olhar antes invisível para a superfície da imagem e a torna visível, consistente, clara, perceptível aos detalhes do olhar para o cotidiano desse sujeito.

As mudanças dos paradigmas estéticos da própria linguagem cinematográfica – que colocam em pauta a tecnologia como instrumento de partilha, do “estar junto”, e este movimento media o cruzamento entre diferentes linguagem da arte – nos dá índice de que os documentários subjetivos em primeira pessoa se tornam “produtos” simbólicos sobre a vida do homem comum⁴, que guia um mapa de informações tão pessoais a ele, que este se caracteriza como o próprio movimento de partilha.

O gesto pessoal de incorporar, num mesmo discurso, vida e arte se dissipa através da linguagem que partilha informações e comunica ao espectador discursos que são íntimos e

³ Esta referencia é válida sobre o que Jean-Louis Comolli trabalha em seu texto clássico “Sob o Risco do Real”, onde ele nos mostra o desdobramento das zonas de fronteiras entre vida, documentário e ficção ou melhor realidade e invenção. E nesta constância há em si a difusão do cinema amador.

⁴ O homem comum aqui trabalhado é citado por Denilson Lopes em seu artigo “Homem comum, estéticas minimalistas”, no qual o autor busca falar de personagens simples, comuns, que não necessariamente estão marcados por classes sociais. O autor cita o *flanêur*, nascido no século XIX, como o homem comum que mergulha na multidão e experiencia o cotidiano, vivendo e refletindo sobre.

privados. Pensemos no papel que a tecnologia em vídeo se configura na década de 60, quando este interfere nos modos de produção artísticos, principalmente delineando novos territórios de subjetividade, como o vídeo-autobiográfico, o filmes-diário, o filme-amador e o filme caseiro⁵.

Com outros recursos tecnológicos que surgem nessa época, emerge uma nova forma de subjetivar a produção artística documental. Abrindo um parêntese para o que Hudson Moura escreve em seu artigo “O cinema intercultural na era da globalização”, a ideia da crise da representação de Deleuze, o cinema intercultural, a intermedialidade comprovam uma outra crise: a do sujeito da enunciação. Portanto, é através dessas transformações, oriundas de uma modernidade, que se produz um novo sujeito da enunciação. É interessante levar essa característica em consideração para pensarmos os modos de apresentação deste sujeito e a forma que ele subjetiva o seu próprio mundo, ou o seu próprio cotidiano. Percebemos este confronto entre o sujeito-enunciador e o sujeito-personagem nos documentários subjetivos.

Mas suas estratégias narrativas se desenham numa linha fílmica onde o sujeito se desdobra como parte da forma filme e dos relatos em primeira pessoa, tornando-se parte fundamental do discurso estético e político da realização fílmica. Dessa forma, desenharemos um percurso teórico que nos permita traçar questões e problemáticas relativas aos filmes-cartas que estamos analisando, costurando, desde então, a emergência da subjetividade nos documentários para alinhar ao ensaio como forma e seus desdobramentos que se encaixam na estrutura do filme-carta.

Isso nos conduz a investigar os estilos narrativos e estruturas de certas estratégias que se conectam com uma determinada subjetividade vista em filmes, assim como articular as formas de definição na linha da subjetividade alavancada a partir da performance que cada cineasta desenha em seu próprio filme. Em nosso estudo sobre a eminência do cinema subjetivo, concentraremos nossa análise em algumas obras destes cineastas: Chris Marker, Jonas Mekas, Agnès Varda e Jean Rouch, para construir, a partir dessas obras, uma rede de diálogos entre os cineastas, as obras, os teóricos e nossos objetos de pesquisa.

⁵ O filme caseiro possui um grau de aleatoriedade. Nele, não estão presentes as formas polidas. Na verdade, é a combinação da intencionalidade e a falta técnica de controle que acontece na maioria dos filmes caseiros o seu sabor particular (Ruoff *apud* ERENS, 1986, p.15).

1.2 A noção de ensaio⁶ e suas relações com o cinema

O que é exatamente um filme-ensaio? Antes de responder tal pergunta, precisamos dar um passo atrás e explicar o que é um ensaio literário. O ensaio tem uma longa tradição, que se inicia no século XVI com um escritor e ganha a sua mais conhecida elaboração conceitual em meados do século XX com um filósofo, que vê essa prática da escrita como uma “forma”, e uma forma bastante diferenciada. Em nossos estudos, contextualizaremos brevemente o ensaio literário a partir de dois autores que se tornaram clássicos nessa reflexão: Michel de Montaigne e Theodor Adorno. A composição de um ensaio literário articula um tema através de pontos de vista pessoais do autor. Adorno afirma que sua obra trata de transformar o próprio espaço. Englobaremos partes do que Theodor Adorno (2004) esboça sobre a escrita em seu texto *Ensaio como Forma*⁷, onde ele discute a “liberdade do espírito e a autonomia estética” do ensaio - que pode ou não usar formas “artísticas” de expressão. Partiremos de conceitos por ele elaborados para tentar articular a noção de ensaio literário para o cinema.

O motor narrativo que impulsiona essa forma não é a suposta opinião que se deve ter em relação à X ou Y. Mas sim aquilo que você pensa realmente sobre X ou Y. Quem sou eu?, de Montaigne, é a liberdade mental e um certo desapego às autoridades. Um ensaio é uma contínua formulação de perguntas que não tem que encontrar necessariamente soluções, mas busca representar a vida de todos através de uma verdade. Logo, no início da época moderna (século XVI), Montaigne inaugura o gesto da escrita em primeira pessoa. “Inventor da intimidade”, buscava temas cotidianos de sua vivência para descrever em seus ensaios. Estava vinculado diretamente a uma escrita fluida, fragmentada e contraditória que emerge no final do século XX. Montaigne foi fundador de uma escrita que se faz no próprio processo, ele se ensaia para falar de si e dos outros. A sua escrita engendra uma sensação de digressão, relatos próprios da vida particular, como um experimento. Ele mesmo é capaz de revelar a si numa escrita que congrega forma e conteúdo e que se completa no exercício de escrever e pensar na construção do texto. Pensar é escrever e reescrever é pensar (NOMAYA, 2008, p. 142).

⁶ A etimologia da palavra ensaio-*exagiu*. É derivada do latim que quer dizer balanço, pesar sobre instrumento, colocar em balanço, examinar, provar, experimentar, experimentar o mundo, a vida e a si mesmo. O termo em sua acepção moderna provém do escritor Michel de Montaigne (1533-1592).

⁷ “O ensaio como forma” (p.15-45). In: Adorno, W.T. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge Almeida. Editora 34. Coleção Espírito Crítico, 2003.

O que torna singular a definição de ensaio de Montaigne para nossos estudos é a intensificação da voz de um “eu” nos documentários subjetivos modernos e aqui, em específico, nos filmes-cartas, exaltando uma simbologia da identificação de seu auto-referente, mesclando num gênero próprio o ensaio, a autobiografia, o auto-retrato, o diário, as correspondências. A literatura, nesse caso, insere a primeira pessoa como presença singular no mundo. O “eu” está constantemente se metamorfoseando.

O desafio da forma ensaio coloca ao próprio autor dimensões outras a fim de estabelecer conexões com a história e com outras noções de verdade ou legitimidade do seu discurso. Na forma de pensar a estrutura ensaio, o ensaísta surge em primeiro plano, criando variações da distância entre sujeito (narrador/ensaísta) e objeto (referente), mostrando a impossibilidade da representação ser neutra. Ainda sobre os conceitos de ensaio, em Montaigne, o ensaísta se torna objeto de sua própria escrita, caracterizando, através de seu discurso pessoal, reflexões e conselhos para a vida prática. Funda-se, junto ao seu texto, o pensamento particular e sua relação com o que inventa de si próprio. Portanto, este lugar tomado como herança de uma história pautada pela experiência do “eu” é o “lugar a partir do qual se possibilita abrir espaço de diálogo entre as linguagens e para uma nova linguagem” (Lopes *apud* ROCHA, 2006, p. 22).

(...) O ensaio exige, ainda mais, que o procedimento definidor, a interação intelectual. Nessa experiência, os conceitos não formam um *continuum* de operações, o pensamento não avança em um sentido único; em vez disso, os vários momentos se entrelaçam como num tapete. Da densidade dessa tessitura depende a fecundidade, sem desemaranhá-la. Embora o pensamento tradicional também se alimente dos impulsos dessa experiência, ele acaba eliminando, em virtude de sua forma, a memória desse processo. O ensaio, contudo, elege essa experiência como modelo sem, entretanto, como forma refletida, simplesmente imitá-la; ele a submete à mediação através de sua própria organização conceitual: o ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método. (ADORNO, 2003, p. 30)

Contrariando os estudos da ciência, o ensaísta traz para o primeiro plano de sua escrita as escolhas pessoais, de tal modo que encontramos uma série de características recorrentes ao longo de vários ensaios de um mesmo autor, que nos permite caracterizar seu estilo próprio. Com essa premissa, a escrita ensaística usada por Adorno é uma escrita estilística que foge a todas as regras da literatura romântica. Os ensaístas vêm nesta escrita o poder de exercer uma escrita livre que torna possível mostrar o interior subjetivo de quem escreve. Porém, este sujeito desvia seu texto para uma narrativa pessoal pautada numa escrita que se diferencia da literatura clássica tradicional.

A forma ensaística pensada por Adorno, como estilo ou maneira de fazer literatura, exige o texto de cair na fórmula dos textos científicos e acadêmicos. Dessa maneira, o filósofo alemão propõe uma escrita mais livre e fragmentada, valendo-se, sobretudo, de uma interpretação conceitual da realidade, entre a ordem dos conceitos e a ordem das coisas.

Na ordem do discurso, o pensamento ensaístico para Adorno se desembaraça da ideia tradicional de verdade, retirando do ensaio o valor tradicional do método cartesiano da escrita. O ensaio encontra sua unicidade no jogo dos fragmentos. O discurso oral é construído a partir da individualidade de captar e construir uma experiência que lhe escapa a tradição. Escrever como se fala. Escrever a imagem como pensamos nela. São pontos gerais que iremos nos ater quando pensamos numa escrita livre e pessoal que transpõe para o texto ou para a imagem escolhas pessoais que deixam marcas da subjetividade do autor. É nesse gesto de identificação e auto-referente que o sujeito não se anula, mas sim se afirma enquanto parte de um todo.

Nessa mesma frequência, o filme-ensaio resolve o dilema do sujeito que, por tradição, deveria estar presente, como ponto central do processo reflexivo. Porém, percebemos que há uma força deliberada para o discurso visual que se produz para fora de si, de forma paralela ao processo do pensamento expresso oralmente. Há, nos filmes-ensaios, um pensamento exterior ao sujeito. Adorno propõe através de sua obra uma reflexão sobre a estética do texto, da imagem. O sujeito-autor representa a si mesmo através de um foco primeiramente identitário que constitui uma voz reflexiva, num espaço visual das imagens de um mundo convertido em espelhos.

Nesse ponto, pensemos nosso estudo à luz de uma escrita subjetiva e pessoal no cinema. O que nos interessa é avaliar como esta “nova” forma de suscitar a escrita toma fôlego no cinema e como esta forma, que por vezes se caracteriza pela ausência de regras, se conecta com as formas narrativas do “eu” no cinema. De algum modo, com a modernidade, o indivíduo e suas questões íntimas tomam espaço e, nesse momento, ganham notoriedade os gêneros auto-referentes, confessionais, escrituras íntimas que antes eram apartadas da literatura.

O que se torna evidente nas análises dos filmes em questão aqui é, principalmente, a possibilidade que o ensaio tem de não englobar apenas uma única unidade estilística ou temática, tampouco um modo delimitado de composição da escrita, mas sim de elevar, através da palavra ou através da imagem e do som, o modo de incorporar o sujeito na obra. Nessa perspectiva de inventar uma nova linguagem na literatura, o ensaio procura suspender as fronteiras de alguns gêneros textuais.

Na escrita ensaística, não há exatamente uma lei reguladora do modo de escrever, mas sim variações. Dessa forma, reconhecemos na escrita pessoal, de cada escritor e/ou autor, traços específicos que os identificam. Na forma ensaio, não há necessariamente a ordem dos fatos determinados em relação ao tempo, a data cronológica e a construção de um espaço sólido. O ensaio se pauta por uma organização mais livre em que a não-linearidade de tempo e espaço se justapõe à história. São diversas temporalidades (presente, passado e futuro) que se desenham numa mesma linha. Os filmes-ensaios propõem discutir ideias e não apenas contar histórias com início, meio e fim.

Esse gesto de apontar variados caminhos para uma mesma narrativa é constante em nossa análise. Delineamos o campo do filme-ensaio como via de acesso para entrar na categoria do filme-carta. E de toda forma, o dispositivo utilizado nesses filmes-cartas, aqui trabalhados, se apropriam da ideia de ensaio para descrever, em sua narrativa, impressões pessoais e formas de vida. Portanto, o *devoir* da escrita ensaio media e dá elo às diversas variáveis estilísticas, seja no ensaio ou no documentário/ficção. As variações encontradas neste “gênero” acontecem na sua escrita enquanto texto, na forma de captar imagens, no desenvolver da narrativa em primeira pessoa e no contexto sonoro, que se torna algo singular nos ensaios mais contemporâneos, onde os ruídos do mundo exterior entram na narrativa, assim como a voz *over*, que será construída na montagem final do filme.

1.2.1 Da escrita ensaio para a escrita fílmica

É justamente a partir da reflexão sobre o ensaio que tentaremos compreender a construção da forma ensaística dos nossos objetos de análise. São filmes que se filiam em paralelo a uma longa tradição do ensaio literário e, por isso, nos concentraremos em descrever de forma ensaística a preocupação de cada cineasta e a estrutura fílmica pensada em sua obra. A aproximação entre literatura e cinema não se pretende direta ou literal, mas condizente com a escolha de uma abordagem transversal que assume a impossibilidade de compreender domínios artísticos e culturais como processos autônomos e fechados em si.

Para compor nosso estudo sobre filmes-cartas, é fundamental irmos aos pioneiros do filme-ensaio e identificar neles uma base conceitual das nossas escolhas. Queremos estabelecer uma certa tradição, uma linha “menor” do cinema, de uma escrita que podemos chamar de “fabuladora” e “auto-fabuladora”. Através dos filmes de Chris Marker, *Lettre de*

Sibérie (1958) e *Sans Soleil* (1982), descreveremos como se contextualiza e se mantém a forma ensaística em filmes e, principalmente, quanto de sua estrutura é encontrada em nossos filmes-cartas. É nessa cadência de ajustar a linguagem cinematográfica e suas formas de composição ensaística que também dialogaremos com o filme de Jonas Mekas, *Lost Lost Lost* (1976); com a estrutura do “eu” esboçada no cinema de Agnès Varda, em *Saudações Cubanos* (1963) e *As Praias de Agnès*, (2008); e depois nos debruçaremos nas anotações de uma escrita fabuladora de Jean Rouch em seu filme *Jaguar* (1967). São “cineastas-mediadores” que mostram que os filmes-ensaios atuais não nascem do nada, muito pelo contrário: estão inseridos em uma tradição que foi amadurecendo de diferentes práticas desde os anos 50. Portanto, cabe aqui desenvolver um pensamento que ultrapasse a análise dos filmes e dialogue com eles, a fim de que possamos entender as práticas do cinema subjetivo e suas formas de concatenar a literatura e as formas de transcrição da escrita literária para a escrita no cinema.

Em *Un Concepto fugitivo. Notas sobre El filme-ensayo*, Antônio Weinrichter⁸ abre uma discussão acerca da relação entre ensaio escrito e ensaio fílmico e suas mutações. O pesquisador espanhol afirma que a característica de realização de um filme-ensaio foge propositalmente das noções de produção e realização do cinema hegemônico e clássico. Com base nesta transformação do autor em personagem, o filme-ensaio toma uma outra significância dentro da política dos autores. Sua visibilidade se faz através de circuitos cinematográficos menores e, principalmente, sua narrativa se pauta pelas questões pessoais, que o tornam potência enquanto ensaio cinematográfico. Portanto, o filme-ensaio surge num contexto de crise do cinema convencional, do documentário que buscava a realidade dos fatos e dos acontecimentos. Essa estrutura de ensaio existente nesses filmes torna-se um tipo de forma madura da expressão cinematográfica pós-moderna.

O ensaio encontra-se em condição de fronteira entre a linguagem clássica e a livre escrita, entre a ficção e a linguagem documental. Dessa forma, sobre a problemática do ensaio e sua condição de fronteira, o pensamento do teórico espanhol Antônio Weinrichter (2009) descreve que a escrita ensaio é, antes de tudo, uma escrita livre de estruturas ficcionais clássicas, e essa afirmação vai ao encontro do que diz o teórico francês Alain Bergala (2009), em outros termos. Para esse autor, o filme-ensaio não obedece a nenhuma das regras pelas quais vive o cinema de tradição, ou seja, o cinema institucional de gênero com duração definida, enquadramento fechado, *close* no entrevistado, linearidade dos planos e

⁸ Texto publicado originalmente no livro *La forma piensa. Tentativas em torno AL cine-ensayo*. Gobierno de Navarra, Centro de Arte Reina Sofia, Filmoteca Gallega (CGAI), 2007.

temporalidade definida e aparente. Nessa fronteira, o ensaio é caracterizado por uma película livre no sentido de que inventa-reinventa a cada vez sua própria forma.

Em meio a toda a discussão sobre a escrita da imagem no documentário clássico e moderno e a aproximação deste com outras linguagens, percebemos que o traço ensaístico de algumas obras aqui trabalhadas parece se aproximar mais do cinema experimental do que propriamente documentário. Contudo, é justamente entre as fronteiras de diferentes linguagens e modos de discurso em primeira pessoa que o ensaio se conceitua. Porém, os filmes aqui em questão são frutos da hibridização de alguns gêneros audiovisuais (ficção – documentário – experimental). Weinrichter (2009) discorre que, por mais que se conceitue o ensaio, ainda é difícil sintetizar uma definição absoluta do termo ensaio audiovisual, mas se torna cada vez mais visível de se perceber determinados traços e estratégias que aproximam os filmes de sua forma ensaística. A voz *over* aparentemente é uma via que assemelha várias narrativas ensaísticas. Segundo Weinrichter,

o cinema teve primeiro que aprender a manusear as imagens, a criá-las, a combiná-las; teve que aprender a criar representações do mundo real através da prática documental, superando depois sua resistência congênita ao verbal e a sua recusa em subordinar a imagem a um discurso não primordialmente visual dessa *voice of god* repleta de uma autoridade epistemológica abusiva.⁹ (2009, p. 228)

Os filmes ensaios tomam maior visibilidade quando “um” realizador se propõe a pensar algo de seu espaço íntimo e/ou cotidiano e, a partir dessa problemática, se propõe a discutir um tema que parte de proposições pessoais mas que, ao mesmo tempo, dialoga com questões e experiências que estão no mundo. Através da análise de alguns estudos sobre o tema *Ensaio* no cinema, percebemos que este gênero se caracteriza mais por uma ausência de regras narrativas e sua inconstância na escrita do que um gênero que surge em função de um outro. Dessa forma, o ensaio “enquadra” a ficção numa espécie de figuração, enquanto documento e experimentação no documentário.

Os cineastas Chris Marker, Jean-Luc Godard, Agnès Varda, Jean Rouch, Harum Farocki – que assinalam as primeiras escrituras do filme ensaio – desenvolveram um trabalho que é vivo e discutido desde então. Suas películas se aproximam mais de um ensaio literário do que propriamente uma ficção nos termos clássicos.

⁹ “El cine tenía que aprender primero a manejar las imágenes, a crearles, a combinarla; luego debió aprender a crear representaciones del mundo real a través de la práctica documental, a vencer después su congénita resistencia a lo verbal y su rechazo a supeditar la imagen a un discurso no primordialmente visual de esa *voice of god* llena de una abusiva autoridad epistemológica.” (WEINRICHTER, 2009, p.228) (livre tradução)

Weinrichter (2009) retoma o pensamento de Nora Alter afirmando que o ensaio não é um gênero, mas um raio secundário de liberdade escrita, formal, conceitual e social, e seu intuito principal é provocar a auto-reflexão através da imagem e do som. Esse modo se torna simples estratégia de dialogar com o uso de imagens objetivas para estabelecer imagens subjetivas. O olhar direto do ensaísta assume para si uma postura, que se configura como lugar privado, mas que não é propriamente um olhar egocêntrico. Nos filmes, o autor, mesmo falando de um lugar aparentemente pessoal e privado, evidencia questões que podem interessar a qualquer espectador. Essa afirmação, embora seja ampla, não é, de certa forma, absoluta em si. Há filmes tão pessoais que, por vezes, nem o espectador se espelha na situação. As estratégias narrativas compreendem-se a partir de uma ótica que envolve, diante do objeto, o próprio sujeito como fabulador e produtor de ensaios audiovisuais. Mas, vale perguntar, o documentário sobretudo nasce atrelado ao próprio mundo e ligado a uma realidade absoluta?

Aparentemente, trata-se de um cinema de risco, um cinema da deriva¹⁰, como afirma André Brasil (2010). Este cinema parece estar nesse lugar de risco e faz parte de um movimento próprio do pensamento que nos arremessa para longe de toda certeza, lugar dos múltiplos discursos e das variadas formas de linguagem (ficção - documentário - documentário íntimo) que se mesclam. Para André Brasil (2010), o ensaio filmico se move cada um à sua maneira e se “situa em zonas de indiscernibilidade entre o documentário e o vídeo, experimentando nas relações entre o cinema, as artes plásticas e a produção midiática” (p. 171). Está entre a matéria sensível e o gesto conceitual.

Com base nas formas múltiplas de desenvolvimento do filme-ensaio, as anotações de André Bazin (1958) descrevem o ensaio cinematográfico em críticas dos anos 50, que ocupa um espaço determinante na configuração conceitual do filme-ensaio. O crítico francês propõe, em 1951, uma análise sobre o que ele chama de “filme-ensaio”. Bazin apresenta o filme *Lettre de Sibérie*(1957)¹¹, de Chris Marker, como um filme introdutório de uma reflexão sobre um cinema de efeitos sinestésicos, que permite o encadeamento não linear de imagens e sons. Com base nessa obra de Marker, Bazin denomina de montagem horizontal a montagem

¹⁰ O termo “à deriva” aqui citado implica uma procura de espécie particular, paradoxal, na medida em que sempre se encontrará algo distinto daquilo que se busca.

¹¹ Chris Marker parece querer nos falar através deste filme sobre a vasta região russa. Mas, em sua proposta ele faz uma reflexão sobre a forma epistolar com que tem características do “eu”. Este filme é a reportagem cinematográfica de um francês que tem o privilégio de visitar à Sibéria com total liberdade, seguindo um itinerário de vários milhares de quilômetros. *Lettre de Sibérie* é um ensaio em forma de reportagem cinematográfica sobre a realidade siberiana do passado e do presente. (2009,p.86)

feita “do ouvido para o olho”, no entanto, esta modalidade de montagem se refere a uma nova entidade audiovisual: a imagem não se refere (necessariamente) a algo que a precede, ou a planos que se seguem imediatamente a um outro, mas que se associa a um certo trançado entre imagens e palavras.

Portanto, nessa discussão entre palavra e imagem, entre montagem horizontal e vertical, trazemos para nossos estudos o que Bazin acolhe sobre montagem horizontal, e também o modelo de montagem intelectual e vertical, da qual Sergei Eisenstein se torna defensor. Nessa conjuntura estética, o princípio de montagem para Eisenstein está relacionado a um modelo de escrita da língua oriental. Nessa perspectiva, a língua representava um desafio para Eisenstein: não tinha rigor algum, era destituída de flexão gramatical, sua escritura pautava-se na forma de metonímias e metáforas (MACHADO, 1993). No filme *Outubro* (1928), Sergei Eisenstein se aproxima do modo fílmico que hoje aqui podemos chamar de filme-ensaio. A obra foi chamada pelo próprio cineasta de “série de ensaios”¹², referente à Revolução Soviética de 1917. Por meio da montagem, o cineasta articula tal qual a escrita oriental. No entanto, a partir dos conflitos entre os planos, ele utiliza justaposições de diferentes planos paralelos, como dois ideogramas justapostos que produzem um novo sentido (ROITMAN, 2007). Então, o conceito de montagem vertical, para Eisenstein, opera mais dentro de uma forma não linear, onde cada “plano é ligado ao outro não através de uma indicação, de um movimento, valores de iluminação, pausa na exposição do enredo, ou algo de semelhante – mas através de um avanço simultâneo de uma série múltipla” (EISENSTEIN, 1990, p. 52).

Contudo, essa aproximação entre a montagem vertical descrita por Eisenstein e a montagem horizontal descrita por Bazin (em relação ao filme *Lettre de Sibérie*) torna-se movimento aparente nos ensaios fílmicos que transitam entre idas e vindas no conjunto da imagem e da palavra, entre o gesto da fala e a construção sonora dos ensaios. Os filmes-ensaios se apresentam como num mito do eterno retorno da intimidade do autor. Passado, presente e futuro seguem numa mesma linha discursiva - não há propriamente continuidade de espaço-tempo e causalidade.

Vale dizer que dez anos antes da consequente análise de Bazin sobre o entendimento do ensaio no filme *Lettre de Sibérie*, o teórico Alexander Astruc, em menor ou em maior escala, nos falava sobre o futuro do cinema. Com ele, a gênese do filme-ensaio estava dada

¹² Eisenstein também nomeou uma outra definição para seus filmes: “cinema conceitual”.

perfeitamente inscrita e delimitada na história do cinema. Repassamos a postura de Bazin e Astruc para comprovar o alcance de suas ideias.

Foi em 1948 que Alexander Astruc intuiu o que poderia ser o futuro do cinema. O autor conceituou de *câmera-stylo*¹³ o nascimento de uma nova vanguarda, através da qual o artista pode expressar seus pensamentos, por mais abstrato que sejam, e traduzir suas obsessões, exatamente como se passa hoje com o ensaio e com o romance. Até mesmo Marker (2005), em seu artigo “Corneille au cinema”, publicado um ano mais tarde, afirmava que, no futuro, seria natural utilizar a câmera como uma pluma e para os estudantes seria igualmente natural comparar o cinema com a literatura em suas expressões de idéias. Ambos fizeram a mesma analogia sobre a expressão das ideias através das imagens e das palavras, mas a teoria de Marker se aproxima bem mais de uma metáfora do que a teoria de Alexander Astruc, que se refere diretamente a substituição da câmera tradicional por uma câmera-caneta, fluida, leve, que pudesse ir junto com o corpo do realizador.

Nessa trajetória de uma nova inscrição da câmera frente ao gesto de filmar, as formas visíveis e invisíveis da realidade são recriadas através do sujeito, na sua escrita subjetiva e íntima para a câmera. Suas impressões de uma “tal realidade” se re-significa no *modus operandi* de usar a câmera como dispositivo que traduz os movimentos de uma escrita caneta, de escrever a imagem de forma desenhada, íntima, fluida. Segundo Astruc (1999), a obra deve representar uma “paisagem interior” do autor, contendo, no entorno de um “eu”, uma consciência que se deposita em seus momentos de escritura. As ideias de Astruc sobre o termo ensaio tomariam corpo com o jovem cinema francês nos anos 50 e 60: Chris Marker, Godard, Agnès Varda, Alain Resnais e outros.

Portanto, para continuar ainda formulando questões acerca da escrita ensaio como solidez da escrita íntima do “eu”, contextualizaremos este ensaio através das variadas camadas de subjetividade expostas nos filmes de nosso estudo, conforme já assinalamos, para contextualizar a transitoriedade da linguagem. Weinrichter (2009) discorre sobre a necessidade desta escrita. O autor diz que uma coisa é aplicar a descrição ao adjetivo ensaio, como signo de uma escritura pessoal e genérica, e a outra é tratar de caracterizar o nome ensaio trazendo uma genealogia e algumas convenções próprias.

Aqui, é necessário enfatizar que não tomaremos o ensaio de forma genérica, mas sim esboçaremos em nossos estudos as múltiplas formas que constituem o filme-ensaio, anotando

¹³ Alexander Astruc chama essa nova época do cinema de câmera-caneta. Este sentido significa que o cinema se separa da tirania da imagem pela imagem, da comédia fácil, do concreto, para se tornar um meio de escrita tão flexível e sutil como o da linguagem escrita.

questões e desenvolvendo-as a partir do conceito da estrutura do ensaio em filmes-cartas. Contudo, a partir deste encontro, podem surgir novos caminhos, com intervenções e interpretações acerca dos filmes-cartas, de modo que o ensaísta propõe através do cruzamento de linguagens novas possibilidades de leitura da imagem. É o olhar subjetivo do ensaísta que permitirá a escolha de uma face do elemento que o interessa para criar, a partir daí, uma nova obra. Dessa forma, o ensaio se manifesta e torna potência através de um infinito mundo do outro, o qual só é possível quando o sujeito decide filmar o universo ao seu redor e retirar dele o fio condutor de sua narrativa.

1.2.2 Esboços de um filme-carta.

É através de um discurso subjetivo e não linear, resistente a clausura que explora a condição impura do material e de sua própria imagem segue *a priori* uma possível estrutura do filme ensaio. Essa resolução não é absoluta em si, mas nos serve como ponto de diálogo entre o que chamamos de filmes-cartas, trabalhados aqui.

Entendemos, portanto, que os trabalhos ensaísticos que tomamos como objetos se aproximam mais a um *work in progress* que instaura um diálogo com o espectador ao ritmo de um pensamento correspondente a certas digressões. Este gesto de idas e voltas da imagem na narrativa ensaística é acionado nos filmes-carta em questão, os quais apresentam formas diversas de escritura aberta a todos os tipos de tatos.

Nesta discussão sobre a escrita ensaio no documentário, nos atemos a descrever o filme-carta que se une a duas formas de produção. O filme-carta esboçado aqui surge primeiramente de uma prática literária, para depois se ater à prática desta escrita no documentário. A carta é, antes de tudo, um documento que *a priori* é subjetivo por natureza e sobre variáveis situações. No desenvolver das narrativas sobre o real, o documentário tomou uma forma concreta de ser um reflexo da realidade. Porém, entendemos que os documentaristas modernos se utilizam da forma ensaio para tomar um percurso que lida com desejos subjetivos e pessoais de conhecimentos específicos de cada tema. Com este intuito a escrita ensaística no audiovisual parece transitar por uma escrita orgânica, que elabora através do processo pessoal de realização, encontros entre sujeito – personagem – narrador, que ao mesmo tempo interferem e dialogam no filme. Para tanto, os filmes-ensaio se organizam de outra forma, tanto em sua captação, quanto em sua montagem final. O ensaio utiliza imagens

captadas por câmeras, desenhadas ou geradas em computador, além de fotografias, e outras bitolas de filme, não é um absoluto do real vivido, pré-existente, são outras confluências de tempos, que quando exibidos no filme presentificam discursos através da junção das imagens com as palavras.

Nos filmes-carta que tomamos como análise há sobretudo uma mistura de interfaces; primeiramente no filme *Querida Mãe*, de Patrícia Cornils, percebemos uma certa transitoriedade de tempos, as cartas lidas no filme expressam duas temporalidades (passado-presente), a leitura pessoal e intransferível da voz da diretora engendra um processo que é de uma escrita íntima que traduz uma unicidade e aproximação com o tema, e ao mesmo tempo propõe uma apresentação da cineasta, introduzindo vida íntima e vida privada num mesmo fio narrativo. Já no segundo filme, *Cidade Desterro*, de Gláucia Soares, a obra se constitui como uma carta de despedida para alguns amigos e para a cidade que deixa (Fortaleza). Num movimento efêmero da diretora, ela decide filmar de uma forma urgente a cidade a qual deixa para trás. No terceiro filme, *De Glauber para Jirges*, de André Ristum, uma ficção, o diretor propõe uma encenação das cartas que Glauber Rocha enviava para Jirges Ristum (pai do diretor deste filme), o que configura, de algum modo, uma reconstituição livre. O filme passeia pelas imagens da cidade e conduz o espectador, através da leitura das cartas, para dentro da história.

Todas as obras dialogam e se inscrevem num tempo e num espaço, quer seja através de uma carta, quer seja através de fotografias que contam e documentam histórias de vida. Deste modo, operam possíveis encontros com a forma ensaísta de construir através do audiovisual bases para compor uma narrativa íntima. Mas de que forma esses arquivos (a carta - a fotografia - o som etc.) que retratam histórias pessoais são desenhados e trabalhados nos filmes? De que forma estes diretores contemporâneos estabelecem uma relação com a sua memória? De que forma esses trabalhos se configuram como um registro autobiográfico ou apenas um diário de anotações? Possivelmente, esses traços se constituem com base numa narrativa do passado, e na vivência e na viagem de cada autor eles intensificam o gesto do encontro entre realizador, personagem e narrador.

Na intenção de escrever rascunhos e deixar rastros de um cotidiano, os ensaios filmicos que escolhemos como *corpus* constroem, através da imagem e do som, visões subjetivas que estão relacionadas à imaginação e memória de um sujeito em particular, e desta forma põem em questão possibilidades de pensar a realidade de forma arriscada, pois abrem brechas na própria narrativa; brechas que podem ser acasos acolhidos dentro dos filmes. A

narrativa não linear de alguns filmes-ensaio em questão se desdobra em níveis de sentidos múltiplos, e dialogam, numa mesma sequência, diferentes meios e formas. De acordo com o que o realizador propõe como caminho, percebemos nos filmes uma intervenção que é, *a priori*, oriunda de uma política do autor, que traduz em si o gesto pessoal da criação da obra.

1.3. A autobiografia e outros encontros

A palavra autobiografia é frequentemente associada à literatura, sendo que este termo, embora tenha a mesma grafia, se modifica em sua forma de comunicar. O autor Phillipe Lejeune, em seu texto *Cinema e Autobiografia*, discute os diferentes modos de operar das duas linguagens (cinema e autobiografia): a autobiografia literária trabalha a ideia da escrita pessoal direcionada a uma escultura principal do texto (LEJEUNE, 2008, p. 223), que pressupõe um compromisso do autor com a sua escrita, contendo em si um “pacto” de veracidade proposto ao leitor. Assim, num pensamento paralelo à autobiografia da literatura, encontramos em nossos estudos a identidade esfacelada da palavra “autobiografia”, que existe tanto na dimensão da escrita literária quanto da escrita autobiográfica no cinema. A questão aqui é identificar qual a pertinência desta linguagem nos filmes ensaios e, em particular, em filmes-cartas. Dessa forma, como se organiza cada gesto centrífugo do sujeito no filme autobiográfico e também como se apresenta em sequência a subjetividade do autor?

Ainda dentro deste ponto de vista, Lejeune (2008, p. 229) comenta um pensamento restrito à relação de autobiografia presente em relatos em primeira pessoa, “que a enunciação fílmica só consegue se tornar “pessoal” infringindo os códigos que fundamentam o efeito de referência”, o qual o cinema só torna-se pessoal tornando-se “anormal”. Porém, ele afirma que a narrativa autobiográfica é a retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando coloca o acento sobre sua vida individual, particularmente sobre a história de sua personalidade. Dessa forma, seria impossível para o cinema ser subjetivo e realista, mas, contudo, com o surgimento da câmera subjetiva o gesto de filmar efetuado pelo ato autobiográfico se estende a variadas dimensões do olhar; a dimensão das novas linguagens se estende no mundo contemporâneo, porém, surgem diante de nossos olhos vários tipos de narrativas ligados aos meios de comunicação de massa que antes já existiam no gênero literário clássico, e assim a centralidade da questão autobiográfica toma espaço em relatos íntimos mesmo até nos modos mais tradicionais de relatar a própria vida (memória,

correspondências, diários íntimos etc.). Isso nos conduz a pensar numa relação que se constitui na literatura entre leitor e autor, e no cinema, entre autor e espectador. São unidades de relação autônomas, que se dão de acordo com o grau de afetividade existente nas obras. Um certo tipo de “pacto autobiográfico” que existe entre as partes, para que o fluxo de interação entre o meio, mensagem e receptor se instaure, de forma que o sujeito se identifique com o tema apresentado.

A difusão do discurso autobiográfico no meio audiovisual tem tomado um certo espaço que entendemos como uma explosão das “novas” tecnologias em vídeo, que como modo de operar se solidificou no meio “amador” de produção de obras audiovisuais. Phillipe Lejeune ressalta que “escrever e publicar o relato da própria vida tem sido durante muito tempo um privilégio reservado aos membros das classes dominantes, pois há um tempo atrás a autobiografia continuava como privilégios de um setor da sociedade”. Hoje em dia, com a popularização dos aparatos tecnológicos, que enseja novos modos narrativos de discursos pautados pela centralidade do sujeito, são desencadeados novos modos de expressão da subjetividade que não necessariamente estão veiculados aos setores da sociedade, mas sim mesclados entre classes.

A subjetividade em produzir imagens e fazer delas o seu “auto-retrato” é fruto de uma sociedade pós-estruturalista e pós-moderna, na qual há o deslocamento do sujeito da modernidade para a pós-modernidade. No entanto, este provoca subversões dos gêneros tradicionais de relatos, e, na emergência de subjetivar suas expressões, se lança a uma busca constante por uma forma de “outridade” do contexto de diálogo que dá sentido a seu discurso. Esse sujeito deslocado e heterogêneo define todas as outras formas de enunciação.

Nesta transformação, a demanda por narrativas e imagens que retratam a “vida real”, a “vida comum” ou o cotidiano toma espaço em todos os circuitos midiáticos, portanto, os espaços para o autobiográfico está cada vez mais amplo e diverso. Por isso o falar de si manifesta-se das mais diferentes maneiras, seja através de textos, de imagens, de fotografias de cartas etc. Assim, a autobiografia toma um espaço que está para além da mera operação social e se desdobra em diferentes campos de enunciação formando sentidos que podem inventar, apresentar o sujeito e também contar a história em primeira pessoa sobre sua própria vida e suas questões mais pessoais; de uma ou de outras formas engloba tanto uma relação da palavra com o texto, como da imagem com o som. E nesta estrutura de filmar a vida comum produzem ruídos no próprio fazer cinema. Não há marcas estruturais que digam que um texto é em si autobiográfico, mas sim uma hibridização de novas áreas de indecidibilidade do jogo

de linguagens. São emaranhados de gestos e possíveis que levam a narrativa a se ater a conceitos pautados pela própria correlação com as técnicas de si. Portanto, se pensarmos através da definição *foucaultiana* das relações de poder como inscrição de modos de ação sobre as ações alheias, analisaremos que este princípio de se dispor a contar própria história, já é em si uma ação da prática social de tornar visível movimentos de uma vida privada, sobretudo, quando esta prática submete-se a intervenções sobre o outro.

Em relação a essa mistura de linguagens e visibilidade do sujeito moderno, Beatriz Jaguaribe (2007) descreve sobre a escrita biográfica e autobiográfica e suas imbricações como partes da retórica de si, nas quais as duas dialogam com a verossimilhança da vida real. Nessa tessitura o sujeito constrói fabulações ao entorno da própria invenção de si em espaço privados, como em filmes, *blogs*, *fotologs*, *diários etc.* Sobre o processo de vidas sobrepostas aos acontecimentos e visibilidades do cotidiano e a busca da significação pela experiência pessoal, Beatriz Jaguaribe interpreta;

São escritas que fazem uso dos recursos de dramatização ficcional, mas seu apelo advém da existência material das pessoas retratadas (...) é sinal dos tempos, entretanto, que enquanto o século XIX foi prodigioso em biografias e autobiografias de pessoas notáveis, o século XX alargou, consideravelmente, a galeria de personagens passíveis de ingressarem no âmbito do espaço biográfico e diversificou o gênero canônico da autobiografia exemplar numa pluralidade de relatos íntimos, confessionais e revelatórios. (JAGUARIBE, 2007, p. 157)

Porém, é na multiplicidade das formas autobiográficas que integram os espaços ficcionais e não-ficcionais que ambos oferecem numa mesma linha narrativa traços comuns – de maneira que as narrativas contam de diferentes modos uma história ou experiência de vida. Inscrevem-se assim para além do gênero em questão. Numa das grandes divisões do discurso, as narrativas estão sujeitas a certos procedimentos compositivos, entre eles, os que remetem ao eixo da temporalidade¹⁴. Efetivamente, o que mais a atribuição autobiográfica supõe além da ancoragem imaginária num tempo ido, fantasiado, atual e prefigurado? Essa questão mais detalhada analisaremos quando nos atermos às obras. Na análise dos filmes, nos detemos a configurar da carta escrita para a imagem, donde se caracteriza cada traço e por onde cada gesto pré-configurado íntimo resvala-se na própria obra. Torna-se importante advertir a esse respeito quanto às questões afetivas inerentes a uma subjetividade da escrita.

¹⁴ Leonor Arfuch comenta sobre a relação de vidas comuns se tornarem objetos de narração de obras literárias e ou artísticas, as quais são mediadas por experiências que estejam num campo diretamente simbólico da vida cotidiana.

Com a modernidade, percebemos uma cultura de diversos atos de auto-registro que caminham para além da literatura: a *performance*, a *body art*, os filmes, os *blogs* pessoais, o *reality show*, os diários íntimos, as cartas, os *fotologs* e sites de redes sociais – trata-se de uma nova relação de visibilidade do *self*, engendrando a primeira pessoa no âmbito da narrativa.

Contudo, o cinema do final da década de 50 ocupa uma posição de destaque na produção e, principalmente, na difusão de modelos subjetivos. Retomando o teórico Michael Renov (2004), a ação autobiográfica se dá no desenvolvimento de uma escrita do *self*, tanto em sua dimensão grafológica quanto na questão filmica. O autor chama de etnografia doméstica a forma de autor-retrato em que o *self* está em estreita ligação com seu outro familiar, afirmando que esta etnografia tem início dentro de “casa”. Portanto, é um movimento de dentro para fora, do privado para o público.

Renov oferece uma discussão acerca da absorção do *self*, como auto-affirmação ou como crítica expressa em filme. Ele ainda questiona sobre como estes modos de compor um novo *self* dialogam com as práticas literárias que existem há séculos. E sobre quais são as diferenças que surgem quando o relato autobiográfico usa como dispositivo de visibilidade o filme, o vídeo, a internet para seu modo de produção. Os relatos íntimos nos filmes relatam e evidenciam que a máquina de representação se mostra a partir do *power* da câmera; o movimento performático surge com a prática da *auto-mise-en-scène* no filme. O autobiográfico tornou-se, portanto, um meio fundamental de resistência e contra coerência a um poder de uma historiografia exclusiva (Renov *apud* DORIS, 2005).

Enquanto discussão da prática autobiográfica, Philippe Dubois (1995) faz uma análise pontual acerca do termo, na qual admite a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. O autor afirma que a “autobiografia implica um olhar auto-reflexivo que permite de certa maneira um auto-questionamento do dispositivo” (p. 66). Dessa forma, esclarecemos que centrado sobre si mesmo o sujeito não tem outra exterioridade a não ser a de encenar-se, consequentemente, de tornar presente suas próprias condições de existência. Dubois descreve a relação de filmes de fotógrafos que dizem respeito à autobiografia. Chris Marker e Agnès Varda são nomes que dialogam com este tema; cinema, fotografia e autobiografia¹⁵. Descreveu que esta “modernidade cinematográfica” desenvolvia

¹⁵ Além dos nomes de Chris Marker e Agnès Varda, o pesquisador da imagem Philippe Dubois cita também: Raymond Depardon, Robert Frank e Holis Frampton como autores que em particular são todos cineastas e, também – na mesma medida, são fotógrafos. A maioria deles são contemporâneos e foram primeiro fotógrafos e depois cineastas, ou seja, chegaram ao cinema por meio da fotografia, às vezes para nela voltar, ou apenas fazer uma passagem por ela, ou para permanecer dos dois lados ao mesmo tempo. Dubois os chama de *cinéfotógrafos* da modernidade fotográfica.

em suas obras traços de um cinema pessoal, crítico e reflexivo, autêntico e irônico, subjetivo e desprendido, um cinema da compreensão e da opacidade, da interrogação de si e da inquietação existencial, do risco e da experiência. Portanto, estes cineastas recusavam uma transparência objetiva a qual representava as grandes obras clássicas. Contudo, Dubois afirma que essa maestria das formas e técnicas de si que tanto se vê nas obras autobiográficas é uma problemática *moderna*.

Essa discussão atravessa a própria política dos autores e perpassa por algumas transformações, principalmente quando o autor faz parte de um cinema do eu” (identidade genérica e declarada do autor, do narrador e do personagem), que se pauta pela encenação do sujeito por ele mesmo. Faz-se necessário um olhar crítico sobre esta discussão do autor enquanto personagem para reconhecer a sua potência enquanto modo de transformação e representação deste “eu”, seja na ordem do discurso, na ordem estética, na ordem política ou na ordem da auto-*mise-en-scène*. Portanto, nas autobiografias se dá uma construção em que as individualidades se apresentam como uma identidade única, posto que elas giram em torno de um “eu” construído, e que no decorrer do filme autobiográfico é apresentado pelo autor como uma tentativa de relatar sua vida linearmente ou não. Assim, de certo, ele está tecendo uma forma de auto-interpretação.

Portanto, o que visivelmente definiria uma autobiografia? Seria em termos menor o contrato selado pelo nome próprio, onde quem lê e quem escreve vê afinidades com o “eu” do texto e o “eu” do texto é também o autor e personagem. Podemos perceber este debate na forma de esboçar a autobiografia, nas obras de Chris Marker, quando este cria heterônimos para narrar os filmes, misturando na própria identidade autor – narrador – personagem. É em seu filme-carta *Sans Soleil*, que identificamos mais visivelmente este *alterego*, pois nele vemos traços de uma autobiografia que rompe com seus princípios essenciais. Ainda em *Sans Soleil* há uma grande mistura de vozes e de discursos. *Sandor Krasna* é a figura do personagem, visto como *alterego* de Marker, ou seja, um segundo “eu” que constrói este outro segundo “eu”; no entanto, essa variação de nomes se confunde com o próprio narrador. Ainda que conectado ao horizonte autobiográfico, constrói-se um certo desvio onde as formas diversas se anunciam, sejam elas no discurso do ensaio, da autobiografia, da carta ou da confissão – todos se recriam no espaço diegético do filme.

Se nos atermos às obras emergentes de Jonas Mekas, o qual se constitui enquanto forma de diário filmico, o autor revela através das imagens de seu cadernos de anotações, vários momentos de sua vida íntima, e também sua passagem do velho para o novo mundo. O

cineasta expõe toda a transitoriedade que lhes cabe nesta transição. Com sua câmera *Bolex* ele permite se filmar e filmar seus amigos e parceiros de trabalho. Desta forma a inscrição de um determinado “eu” toma fôlego na urgência de falar de si. A relação intrínseca do privado e do público toma sua discussão quando pautam os modos de visibilidades que retratam neste período não só desejos tipicamente modernos de falar de si, mas também das experimentações próprias do cinema moderno e de suas vanguardas.

Nos três filmes-carta brasileiros contemporâneos (*Cidade Desterro – Querida Mãe – De Glauber para Jirges*) encontramos traços autobiográficos que tecem na obra detalhes e registros minuciosos do “eu”. No filme *Cidade Desterro* encontramos marcas de uma certa “realidade” provocativa que diz respeito a “própria vida” da autora enquanto deslocamento e mudança de lugar. Nessa constante do auto-retrato e da autobiografia encontramos também um diálogo com as obras da cineasta Agnès Varda, no próprio gesto de encadear movimentos que tecem ao relato em primeira pessoa nuances de um deslocamento produtivo e espelhos de si. No filme *As praias de Agnès*, mais do que autobiográfico, a cineasta toma para si a lógica informativa do “isso aconteceu” e a partir dos acontecimentos de sua vida ela se propõe a narrar e a construir uma espécie de *cinebiografia*. A fim de retratar um passado e a partir deste reconstruir, através de fotografias, relatos, cartas, anotações, sons e imagens, Varda constrói uma narrativa poética. Nesta mesma centralidade das formas de construir um percurso para falar de si, as realizadoras Gláucia Soares e Patrícia Cornils (*Cidade Desterro e Querida Mãe*) também lançam-se a sua narrativa, construindo, portanto, uma escrita da imagem ensaística e sobretudo autobiográfica.

É no encontro entre as obras audiovisuais que questionamos a relação que se pauta entre a escrita ensaio, o discurso autobiográfico e a narrativa carta. É justamente neste encontro que observaremos em cada um dos discursos das obras e dos cineastas a singularidade de quem vos fala e o que afeta cada um dos filmes e dos cineastas em prol de uma narrativa pessoal, que é a favor de uma estrutura menos elaborada e livre. Mas como o discurso autobiográfico se constitui a partir de vidas ordinárias, a cada momento o cotidiano é modificado através da *auto-mise-en-scène* para a câmera.

1.4 Chris Marker e a invenção do filme-carta.

Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fieis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo-se, esperando

sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas góticulas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. (PROUST *apud* Koid, 1998, p. 57).

Chris Marker revela a partir de sua memória pessoal inquietações acerca do mundo. Ele nos mostra através das trocas de correspondências um diálogo entre palavra, imagem e narrações em *over*. Partimos dos filmes de Marker que transitam entre o ensaio, a autobiografia e a carta para desenvolver um pensamento entre sua escrita carta e sua escrita ensaística. Chris Marker é cineasta, videomaker, poeta, multimídia e jornalista; possui uma filmografia ampla. Em nossos estudos preferimos fazer um recorte dos filmes os quais a carta é objeto principal para a narrativa do ensaio filmico.

Em sua obra identificamos o início de uma tradição da correspondência cinematográfica, não apenas como troca, mas como leitura de cartas no próprio filme que por vezes está direcionada ao espectador. De certo modo, a obra de Marker inaugura o gesto da escrita ensaística no campo audiovisual, expandindo o domínio do documentário, o qual desconhecia até então inflexões pessoais subjetivas e autobiográficas (LINS, 2009 p.34).

Marker é cineasta-viajante, jamais turista: para ele, a diferença de um para o outro é justamente que o viajante busca a história e a cultura dos lugares, num olhar que se detém para a profundidade dos encontros e para a imersão nos modos de vida dos lugares que ele sai a conhecer (GRÉLIER, 1986). Já o turista se opõe ao modo de observar o tempo do lugar, o turista se detém ao que é “turístico”, passando seu olhar superficialmente pelos detalhes da história e da cultura. Entre eles (turista e viajante) existe um oceano como linha de demarcação. Para o viajante a referência é o tempo. Para Marker a referência se dá na duração temporal dos encontros que ele têm em suas viagens, que as exhibe numa reflexão sobre os lugares que o personagem-autor visita.

Chris Marker introduz de forma mais incisiva a retórica cinematográfica da presença do sujeito em primeira pessoa. Sua figura de autor está perenemente postergada tanto fora quanto dentro da tela. A figura do autor que aparece em seus filmes é escorregadia. Seus gestos de desaparecer na vida real e de regressar no filme nascem de uma mesma concepção de identidade pessoal e formam parte de um idêntico propósito de alegoria do fenômeno da memória em suas distintas facetas e possibilidades. Marker pretende destacar, entretanto, um fator constituinte daquele que denomina o real em relação ao sujeito.

Mas que configurações tem os ensaios de Marker? A resposta pode não ser tão direta, mas entendemos que Marker surge como o primeiro ensaísta clássico, que fala do mundo e de

si mesmo através do mundo, mas não faz isso mediante uma só voz, como defendiam os ensaístas tradicionais da literatura, aos quais se incluem Lukacs e Adorno. Marker se desdobra, se esconde atrás de vários heterônimos que se deslocam de filme à filme, mas que às vezes se multiplicam no interior de uma só obra. Ele cria estas distintas vozes como se fossem personagens, de maneira a aproximar seus filmes mais de uma ficção do que de um documentário. Neles ficam pressupostas as projeções do próprio autor, disfarçado através dos que estão presente na voz *off*.

Recordamos também ocorrências mais típicas da multiplicidade de personalidades e de pessoas que se variam entre os seus heterônimos. Portanto, Marker mescla realidade e ficção, embora cada um dos gêneros esteja presente em quase todas as suas propostas. Para o autor, não se trata de construir um mundo possível, independente do autor e de seu processo identitário, mas sim de utilizar diversos recursos para questionar obliquamente a sua identidade e a sua presença na obra.

Praticamente não há em suas obras uma única voz. Existe, especialmente naquelas que se aproximam do filme-ensaio, um “eu” markeriano personificado através da voz de uma atriz. A rigor a característica da voz se torna enunciativa, e orienta a reflexão do espectador desconhecido. Sua voz é tão particular que se torna difícil de deslocá-la da condição de autoria. No caso dos filmes de Marker, a voz aparece para descrever algo que está ali aos olhos e não se dirige diretamente ao espectador. Em muitas ocasiões, Marker adota a forma epistolar e se refere a um correspondente desconhecido; é o exemplo do filme que aqui analisaremos, *Lettre de Sibérie* (1957), que inicia com menção de escrever uma carta para alguém, de quem você nada sabe. A primeira frase do filme “nos diz”: “Eu vos escrevo de um país distante...”. E, por vezes, o destinatário é o mesmo do personagem. É o que acontece no filme *Le tombeau d’Alexandre* (1993), onde a voz do heterônimo de Marker fala diretamente a Alexandre Medvekin, o cineasta russo que faleceu quando escrevia a suposta carta do filme. Também encontramos esta característica de um destinatário ausente no filme *Le mystère Koumiko* (1965), onde a voz se dirige diretamente ao personagem central do filme (Kumiro Muruoka), que flutua entre a típica voz do entrevistado e a do diretor.

Depois destes dois filmes-carta, surge o filme-carta *Sans Soleil*¹⁶ (1982), a ser analisado mais à frente, neste trabalho. Esta obra nos mostra uma voz particularmente

¹⁶ O filme anuncia, no primeiro momento, “Ele me escreveu...” .Uma voz feminina narra os pensamentos de um viajante do mundo, meditações sobre tempo e memória expressa em palavras e imagens de lugares tão distantes como o Japão, Guiné-Bissau, Islândia e San Francisco. Cena disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rKOJUGTqFtY>. Acesso em: 16/09/2011.

epistolar que se mistura na voz de duas pessoas; a primeira é uma locução feminina e se revela como a destinatária de uma carta, que a escreve mediante a insistente observação de um “eu escrevo”. Logo essa mesma voz passa a explicar as impressões em primeira pessoa. Sutilmente, a voz do personagem se desliza entre a terceira e a primeira pessoa, que não corresponde a nenhuma realidade delas. Portanto, nestes dois casos do filme de Chris Marker, *Lettre de Sibérie* e *Sans Soleil*, percebemos o direcionamento das cartas, que pode apontar para o espectador, para mim, para você ou para um outro e, ainda assim, parecer se endereçar a um destinatário desconhecido, anônimo.

Tomamos como análise o seu filme-carta *Lettre de Sibérie*, nascido de uma proposta da associação URSS-França e do ministério de relações exteriores soviéticos com o objetivo de abrir a Sibéria aos olhos de um cineasta (Chris Marker) e também aos habitantes da região da Sibéria. Nesta obra a leitura da carta é endereçada a nós, espectadores. No gesto da escrita e na transfiguração da palavra e da imagem para a tela, Marker inaugura um novo procedimento de colagem de som e imagem. O cineasta dá um novo sentido à relação entre os dois, principalmente à palavra, que é ressaltada em seu cinema. André Bazin considera este filme como uma das primeiras obras ensaísticas, em que há a renovação entre texto e imagem (Lins *apud* FILHO & SAMPAIO, 2008).

O cineasta trabalha a materialidade das palavras intrínsecas à imagem, cada fala e cada imagem ressaltada no espaço filme aparece como gesto de aproximação entre o “eu” (Marker) e o outro, tornando a unicidade entre imagem e palavra mais fluida. Raymond Bellour (2008, p. 58.) fala no texto *Elogio em Si Menor* sobre a proximidade de Chris Marker com a literatura ensaística. A sua escritura em filmes se aproxima da câmera-caneta, caracterizada por Astruc (1999). Bellour expressa que estando à margem de um presente, Marker subverte o tempo e o converte em memória, por isso, deste modo, acabou entrando nas memórias do futuro e se tornou um dos atores de ponta do novo “comércio” entre palavras e imagens.

É no desenho de uma linguagem praticamente ensaística que lidamos com caminhos variados. Assim encontramos em Marker a interlocução entre os filmes do diretor e os filmes-carta que tomamos como objeto de estudos.

Os três filmes estão cercados por uma camada de subjetividade que contorna cada linha da narrativa, que evoca a partir da memória pessoal do diretor enunciações a partir das cartas lidas nos filmes. Então, Marker se torna importante para a cinematografia pelo fato de seus filmes dialogarem com este mundo imaginário que transita entre o real e o ficcional do mundo pessoal e personificado do autor, de maneira a viajar junto à escrita. Raymond Bellour

nos esclarece que o cineasta nomeia seu método fílmico de *Satori-bricolagem*, e explica a associação que faz acerca da escrita *bricolage*¹⁷, ou seja, que se caracteriza pela colagem de palavras e imagens quando evocados à fragmentação e (re)junção de si ao sabor do qual um sujeito individual torna-se lugar de passagem e cristalização de uma enciclopédia de mundos. Assim, o realizador carrega consigo vários mundos, linguagens, invenções e reinvenções de suas passagens pelo o mundo.

Como um bom viajante, Marker retorna de suas viagens e nos conta as suas histórias e seus encontros através de seus ensaios fotográficos, audiovisuais e diários de viagens. O cineasta nos expõe essa multiplicidade e variabilidade de tempos e de lugares que visita, e tem a viagem como percurso e como encontro entre ele e o outro, entre ele e o mundo exterior a ele. Constrói através do encontro o seu lugar enquanto autor, personagem e mediador. O que nos parece é que ele está sempre interrogando e problematizando as imagens, e, neste meio, percebemos como seus traços fílmicos se aproximam e se direcionam para uma escrita ensaio.

Diante das várias narrativas podemos fazer uma associação de ideias com outros importantes nomes que dialogam com a proposta de colagem e de memória encontrada nos filmes de Marker. A arte de Marker é a arte do colecionador de sonhos, de artes, uma arte de inventário que conta história através das imagens, onde ele as subjetiva dando a estas um caráter que ultrapassa a própria realidade das coisas. No entanto, nas obras do cineasta, cinema e literatura jogam juntos, são linhas refratárias de imagens e sons que se apagam quando precisam e retornam quando necessário. Escrever para o cinema é antes de tudo submeter-se a duração precisa do tempo de uma imagem. Dessa forma, persiste em seu trabalho a ideia de uma enciclopédia de mundos variados, em que toma-se a memória como lugar de construção de afeto pelas pessoas que cruzam sua viagem e pelos lugares que permanece.

Em seu filme *Lettre de Sibérie*, há um labirinto de histórias e de diversas colagens de imagens de arquivo, imagens captadas e palavras. Para fazer uma comparação a outros grandes nomes que apresentam em suas obras uma mesma e parecida enciclopédia de mundos, citamos aqui Jorge Luiz Borges em seu conto *Funes, o Memorioso*¹⁸, conto que Borges fala de Funes, como se este personagem tivesse mais recordações sozinho do que

¹⁷ Bricolagem (português) *Bricolage* (francês): trabalho ou conjunto de trabalhos manuais feitos em casa, na escola. Este conceito está direcionado a Chris Marker, por sua montagem fílmica, orgânica, numa espécie de um cinema artesanal.

¹⁸ Cito aqui parte de uma frase em que Funes, o Memorioso, se vê como aquele que carrega toda história do mundo: “Mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo”. BORGES.” Funes, o Memorioso”- Ficções. Ed. Arrigucci Jr. São Paulo. 2001, p- 127

todos os homens. Jean-Luc Godard, em sua obra intitulada *Histoire(s) du Cinema*, faz um inventário de colagens de imagem e sons de filmes antigos, pinturas, fotografias, escritos, em que a voz do cineasta pontua e cria um ensaio sobre o cinema feito com meios do cinema. Essa aproximação dessas obras com os filmes de Marker são referências de uma escrita livre pautada numa fabulação, seja ela através das palavras ou da própria imagem ou dos comentários em voz *off*, se contextualizam num âmbito do espaço do filme que percebemos através de um devir potência dos discursos e das narrações.

O procedimento de realização do filme feito por Marker é uma característica da literatura epistolar. São gestos delineados nos filmes *Lettre de Sibéria* e *Sans Soleil* (a invenção do “eu” e a relação do documento carta com a memória). *Sans Soleil* é um filme que reflete a luz de uma memória de imagens encontradas na viagem por um personagem que se chama Sandor Krasna, personagem - *cameraman* e viajante. Ele viaja por todo o mundo e se mostra interessado em dois pólos extremos: Japão e África. São nestas imbricações de pensamentos que circundam a problemática da memória e a relação do viajante que percorre o mundo captando imagens.

Desta forma, para Bellour, quando da multiplicidade, a carta continua sendo ímpar enquanto imagem, já que o interlocutor, ao narrar a carta, intensifica a imagem num único ponto, potencializando o gesto uno de um dos lados das partes endereçadas. Ele cita essa questão principalmente em *News From Home*, de Chantal Akerman, que na década de 80 realizou este filme quando foi morar em Nova York e trocava correspondências com sua mãe que residia em sua cidade natal. A cineasta mostra o descentramento em estar estabelecendo vínculos em outro lugar, e isso a leva a trocar cartas com sua mãe.

Consideramos que em *Lettre de Sibérie* este olhar é unilateral. E, justapondo ao conceito que Bellour trabalha, entendemos este trânsito como parte de uma característica do filme-carta: a voz *over*. No filme, a voz nos serve como guia para um determinando ponto de vista, que não é necessariamente “verdadeiro” e/ou absoluto, mas é o olhar direto do diretor e sua interlocução sobre os acontecimentos da Sibéria.

De toda forma, é particular neste filme a relação com uma voz que narra. Esta voz que comenta, entrevista, interpela e escreve evoca a presença visual e sonora que intervêm no filme – é testemunha direta e indireta direcionada para cada ocasião. Trata-se de uma voz que penetra no filme enunciando outras vozes, já que no contexto dos filmes-carta elas se diferenciam das formas convencionais dadas nos intercâmbios entre cartas comuns.

Ao contrário das características das cartas escritas à mão ou à máquina, o nome

próprio aparece página a página. Esta marca se diferencia nos filmes-carta, que fixam na tela uma diagramação diferente da que estávamos acostumados a ver em relação a carta escrita, e o sujeito - nome próprio - o destinatário da carta aparece no início do vídeo e ou no final; em alguns casos, não de forma obrigatória, mas com traços de assinatura que nos faz remeter a uma assinatura da própria noção de carta. Isso é o que podemos notar nas disposições das palavras na página – tela – vídeo¹⁹.

Portanto, os filmes de nossa pesquisa tomam corpo quando colocados lado a lado em relação aos filmes de Marker. Identificamos traços de afinidades entre eles, traços singulares íntimos, que nos remetem a uma escrita subjetiva à qual Marker produzia quando iniciou seus trabalhos mais epistolares. Porém, descreveremos e analisaremos dois filmes-cartas de Chris Marker (*Lettre de Sibérie* e *Sans Soleil*) para juntos estruturarmos uma questão que se desenvolve melhor quando falarmos de nosso objeto de estudo.

1.4.1. *Lettre de Sibérie* e o verbo na linha da imagem

Eu vos escrevo esta carta de uma terra distante. Seu nome é Sibéria. Para a maioria de nós, o nome indica apenas uma terra congelada do demônio e para o general czarista Andreyevich, era o maior terreno vazio no mundo. Felizmente há mais coisas no céu e na terra do que qualquer general siberiano ou não, já sonhou. No que escrevo, deixo meu olho vagar à beira de uma alameda de bétulas, lembro que em russo, seu nome é uma palavra de amor: beryozca. (Chris Marker)

Esta frase inicial que tomamos para iniciar nossa análise do filme *Lettre de Sibérie* retrata o dispositivo do cineasta para “nos” falar sobre a Sibéria. O diretor nos escreve de um país longínquo, representando em primeira pessoa desde a primeira frase do comentário que se torna crescente ao longo do filme. Marker é o narrador de espaços infinitos e de instantes visíveis e invisíveis.

Em *Lettre de Sibérie*, percebemos a graduação da frase “eu vos escrevo” a medida que este “eu-narrador” revela os lugares por onde passa e de onde escreve. Marker faz de cada um desses relatos um cruzamento de associações de ideias e imagens e fala tanto dele como do outro. Para ele esse “eu” não é outra pessoa e sim uma continuidade de uma variável de si mesmo. Esta obra singular representa a mistura de correspondência com diário de uma testemunha que conta as memórias de um viajante. Tal qual um diário impressionista, exato

¹⁹ Raymond Bellour (1997, p. 297) cita essas palavras para designar a inscrição da imagem no filme-carta.

em suas impressões, as palavras articuladas no filme se renovam e ao mesmo tempo se ordenam e se desordenam para contar a magia dos encontros.

Lettre de Sibérie inicia com o ruído de uma máquina de escrever. Essa ação nos remete a uma memória da carta e do documento escrito. Logo em seguida, começa uma narração em voz *off* descrevendo o lugar de onde ele – o narrador – escreve a carta: “eu vos falo de uma terra distante – Sibéria”. André Bazin, a propósito de *Lettre de Sibérie*, afirma que se conota a origem literária com a coexistência dos registros expressivos de estilos próprios, que intervêm da relação entre o que é filmico e o que é escrito; e as expectativas e as ações elevam no filme o que o autor escreve, seja para alguém, ou para um terceiro que não é necessariamente o espectador. Essa imagem documenta um ensaio, e reflete o que Marker descreve de um país distante, sob um olhar sobre o frio, sobre o sonho, sobre o reno, sobre a canção silenciosa, sobre a neve branca, tudo isso que lhe recorda ao amigo.

A frase que dá início ao filme se propõe como estratégia narrativa para contextualizar desde o início o que pensa o realizador sobre aquilo que vê e escuta, negando desde o princípio a objetividade. A primeira pessoa, portanto, não aparece como forma egocêntrica, mas como possibilidade de diálogo entre a afetividade em relação a um outro, que estabelece vínculos narrativos entre o que é público e íntimo e privado.

A invenção das imagens no filme dá à narração e ao som um tom que dialoga com um ponto de vista oriundo da linguagem do documentário. A narração é um elemento que destaca o papel da linguagem verbal e dá privilegio de caráter autobiográfico ao intérprete. A narração de Marker se desloca sobre as paisagens imaginárias através de um mundo poético interior. Através da Sibéria, Marker nos guia ao interior de si mesmo, mas também ao interior de uma mitologia cuja realidade é tão valiosa como a da Sibéria. Desta forma, a banda sonora do filme não remete primeiramente às imagens, não remete ao que se precede nem ao que segue, mas sim ao que se fala. São constantes no interior da obra: a subjetividade, a ironia e uma certa revolução dos personagens que se aproxima de um cinema direto, principalmente, quando exhibe as coisas tal qual elas são, utilizando a verdade como artifício da história.

Marker passa de uma imagem à outra. Nas transições restam algumas lacunas que são preenchidas com a locução, assim como as fotografias, através de suas ricas fontes de informação, que fazem a reconstituição de um passado, e de suas formas de conduzir o filme, aproximando da materialização de um filme de ficção. *Lettre de Sibérie* é um doc-ficção composto por imagens de arquivo que foram utilizadas ou não em outros filmes. Tais imagens são revistas, (re)contextualizadas e (re)interpretadas na montagem e também através do

comentário do narrador-autor que se faz “presente” através da voz *off* em todo o filme. Desta forma, o material de arquivo toma importância histórica quando dado a ele um outro lugar de existência no filme.

Esse modo de alternar imagens reais e imagens de arquivo é visto por Bill Nichols (2005) como algo que se aproxima do documentário explicativo²⁰, combinando à voz *over* dados históricos, numéricos e material de arquivos (fotos-vídeos). Há uma diferença em relação aos ensaios de Marker, que mesmo utilizando a forma de elaboração de um documentário explicativo, subverte esta ação e os reverte dando um outro significado, como num jogo de cartas, em que as cartas se modificam a cada início de jogo. Sua montagem não linear singulariza a estética, e a própria ação de contar a história num tempo que não retrata a linha do tempo linear ano após ano, como na história tradicional. Mas de que modo a história documentada no filme produz uma reflexão a respeito do passado e do presente? Andréa França & Patrícia Machado (2010, p. 135) refletem acerca da recuperação do passado e das imagens do passado feita pelo cinema. E colocam em jogo diferentes modos de apreensão da história, que podem ser vistos como um tempo aberto, cheio de rupturas ou um *continuum* cronológico, depurado das falhas e das lacunas do esquecimento.

Lettre de Sibérie é a primeira obra de Marker na qual se intensifica através do texto a forma carta (filme-carta), interpelando o espectador com perguntas diretas, como: “você esperava ver índios?”, sobrepondo com informações pessoais a história e a vida cotidiana dos habitantes de certas regiões da Sibéria. Consuelo Lins (*apud* FILHO & SAMPAIO, 2008) afirma que este filme foi a primeira grande crítica aos poderes e limites de locução clássica do documentário.

Na descrição da carta, Marker, o viajante nos conta sobre sua “expedição” à Sibéria, e nos diz que esta é a cidade da infância. Nessa intrincada trama do “eu” markeriano manifestado em várias identidades emprestadas, percebemos sua primeira forma epistolar, em *Lettre de Sibérie*. Ele narra ao mesmo tempo que reflete sobre cultura, memória e política, e se apropria de recursos visuais, tal qual a animação e as propagandas da época, para compor o filme com elementos de outras características e situações, complexificando, porém, a estrutura narrativa. Durante o filme, percebemos a relação entre a imagem e a narração, e o particular bestiário²¹ do cineasta.

²⁰ Maiores referências aos modos de documentários do teórico Bill Nichols ver nota de rodapé 01.

²¹ Catálogo “Marker Bricoleur e Multimídia” - Mostra de filmes e vídeos. Centro Cultural Banco do Brasil-Rio de Janeiro (2009, p. 85).

São diversos embaralhamentos entre linguagens que percebemos na superfície do filme e que surgem como junção de memórias que contam e recontam a história de um “novo” jeito. A suposta carta é em si o primeiro “documento” presente no filme; trata-se de uma carta inventada, narrada e contextualizada sobre a política da Sibéria. São marcas de uma voz em primeira pessoa com a qual o viajante se expressa para contextualizar a história de uma forma subjetiva e muito aquém da objetividade. Uma certa visão desconcertante parece confundir superfície e profundidade, presente e passado. Mas esta temporalidade se movimenta numa mesma linha narrativa? É neste gesto de presentificar um passado que se criam formas que dialogam mesmo em tempos e espaços diferentes, já que o documento (carta, fotografias e outras imagens) toma presença e corpo quando transfigurado para um outro lugar onde se torna possível a relação entre ambas as partes.

A memória coletiva e pessoal estão juntas e contam e fazem a “história”. Chris Marker faz ficção com documento, sonha à beira do real, dialoga com as aparências e transforma o inquérito em festa, como sugere Régis Debray (1986) na obra “Bestiário”, sobre a posição do autor frente aos documentos que são revisitados e re-allocados em seus filmes.

Porém, não esqueçamos que a Sibéria construída no filme através do olhar de Marker é a Sibéria terra da infância, terra em que a memória retorna sempre, cidade sem muita história, cidade-criança. Numa sequência, observamos o deserto, uma usina sendo construída, duas painéis aparecem como estudo da construção residencial. Numa nova sequência vemos animais: ovelhas, aves de rapina, lobos, ursos. Em sobreposição o narrador nos fala: “os patos são coletivistas por natureza, não há kulaks entre patos”. A fala remete a uma crítica a um novo, ao movimento de migrações que surge com a estrada de ferro. E continua: “vemos a humanidade migrar”. É no processo da modernidade que se notam as mudanças e as transformações na cidade. Talvez com o advento da via férrea Trans-Sibéria, a população se desloque em massa atravessando fronteiras em busca de algo. O que observamos neste momento é a realidade sensória da mutação de uma cidade, de um lugar onde o processo de industrialização é a causa primeira de sua modificação, e o território mostrado, no caso a Sibéria, é personagem principal do filme.

A Trans-Sibéria é a estrada que interliga as regiões Irkut, Irkutsk, Krasnoyarsk, Novosibirsk, Omsk, Tomsk, por onde passa a promessa de modernização – é a estrada de ferro que liga alguns pontos do país. Através dela os habitantes da região se deslocam, vivendo assim outra experiência, não só simbólica, mas também física e psicológica, originada do desencadeamento desses fluxos da modernidade. Citamos esta parte para

contextualizar o próprio documento e o lugar do diretor, que constrói um discurso sobre “tal” cidade no filme, mostrando uma “cidade filmada²²” que não é aquela cidade dos cartões postais nem da propaganda, mas sim uma cidade que tem ruídos e que está num elevado grau de transformação. E Marker afina o compasso entre imagem, palavra e som, quando re-inventa no filme sua fala, criticando e observando ao mesmo tempo.

As cidades, na tentativa de serem mapeadas diante de novas reverberações – as cidades como território – perdem seus pontos fixos e tornam-se ambulantes, ambientes vagabundos que recusam os princípios do lugar e da morada em favor da deriva. O que pode ser construído numa terra de ninguém, em corredores onde nada fica em pé?

Polarizando sentidos, percebemos, através do nosso viajante Chris Marker, que a cada instante estamos nos deslocando, subjetivando e olhando de uma outra forma para os lugares por onde passamos. Escrevemos sobre eles, anotamos endereços, apropriamo-nos destes lugares para contar a nossa experiência de viajante. Partimos deste princípio para retomar as questões que dialogam com o filme e propriamente com esta pesquisa. Nelas, o deslocamento é o dispositivo e produtor de sentido e visa modificar um olhar já tão modificado por outras esferas mais objetivas, como a televisão. De que forma a carta lida e ou narrada nos filmes-carta se torna objeto da memória?

O século XX produziu muitos arquivos. De um lado, fomos impactados pelos novos destrutivo da própria técnica, revelado por duas grandes guerras. Mas então podemos dizer que nos apegamos à memória? Mas como lidar com a fragilidade de nossa existência? Hoje produzimos muitos arquivos e somos produtores de memórias. Mas que memória efetivamente construímos? Algumas dessas imagens produzidas e posteriormente arquivadas pelos artistas têm a função de juntá-la como se fosse um grande arquivo a dar finalidade a elas. Remontá-las é o grande evento, dar sentido a estas imagens, refazer a sua origem, manipular o arquivo é imprescindível dentro do contexto do filme que tomamos como análise. É uma forma de ocupar outro espaço e outro tempo, interrompendo um fluxo de criação para iniciar outro na cadência da montagem. instrumentos e métodos de registro e catalogação, de outro, tivemos de reconhecer o potencial

Através da obra de Chris Marker percebemos como o sentido das imagens que registram o passado permanece em construção, e, sobretudo, como ele (o passado), pode ser retomado como instrumento de crítica e transformação do passado e do presente.

²² Jean-Louis Comolli (2008) fala sobre como filmar as cidades que habitamos e como tomá-las como horizonte cotidiano.

Por outro lado, encontramos em seu filme epistolar o esforço de dar à memória um outro papel que não simplesmente o de celebrar o passado, mas também de dar à coleção de imagens já preexistentes no mundo outra configuração e outro lugar. Lins & Resende (2009, p.110) comentam sobre a existência de imagens e a montagem delas: “fotografias ou imagens em movimento dizem muito pouco antes de serem montadas, antes de serem colocadas em relação com outros elementos e depoimentos”. É nesta fricção entre imagens novas e as imagens preexistentes que discutimos como as cartas são movidas para este outro lugar que é o filme. Como tomá-las como objetos e transpô-las para o cinema? Como torná-la documento de um presente?

A partir disso percebemos um outro lugar da imagem, não necessariamente dentro de um fio contínuo do tempo, mas construindo potência narrativa na própria descontinuidade do tempo e do espaço através do material ou elemento que compõe cada obra. O artista, neste caso, se torna um arquivista da imagem. Percebemos neste tipo de obra, outra maneira de se relacionar com o material filmado, que é de outra ordem: este material arquivado se contextualiza dentro do filme em várias circunstâncias.

Desta forma, a memória também é recriada no ensaio audiovisual. No filme-carta encontramos imagens que são constituídas de experiências do personagem-narrador, formadoras de uma memória que se mistura em imagens afetivas de caráter amadora e pessoal. Portanto, na escala de tempo, passado - presente - futuro tornam-se visíveis na construção dos filmes-carta.

Em *Lettre de Sibérie* percebemos, através da ótica do documentário, questões intrínsecas à montagem com documentos e com material de arquivo onde a narração faz a diferença e performatiza imagens até então construídas, tal qual um discurso fictício. Desse modo, levantamos questão acerca da montagem e do desenho sonoro de uma cena clássica do filme *Lettre de Sibérie*: a descrição é da cidade de Iakoutsk, que aparece no filme. A cena²³ é

²³1º comentário: “Iakoutsk, capital da República Socialista Soviética de Yakoutie, é uma cidade moderna onde os confortáveis autocarros postos à disposição da população cruzam ininterruptamente os potentes Zym, triunfo da indústria automóvel soviética. Na entusiástica emulação do trabalho socialista, os felizes operários soviéticos, entre os quais vemos passar um pitoresco representante das terras boreais, empenham-se em fazer de Yakoutie um país onde é agradável viver!”

2º comentário: “Iakoutsk, de sinistra reputação, é uma cidade sombria, onde enquanto a população se amontoa penosamente em autocarros vermelho-sangue, os poderosos do regime ostentam insolentemente o luxo dos Zym, aliás caros e desconfortáveis. Em postura de escravos, os infelizes operários soviéticos, entre os quais vemos passar um inquietante asiático, empenham-se num trabalho muito simbólico: o nivelamento base!”

3º comentário: “Em Iakoutsk, onde as casas modernas ganham terreno pouco a pouco sobre os velhos bairros sombrios, um autocarro menos superlotado que os de Paris nas horas de ponta, cruza um Zym, excelente viatura cuja raridade a reserva aos serviços públicos. Com coragem e tenacidade e em condições muito duras, os operários soviéticos, entre os quais vemos passar um “yakoute” atingido de estrabismo, empenha-se em

repetida três vezes com uma narração diferente problematizando o lugar da imagem dentro da própria imagem, estabelecendo, portanto, uma espiral²⁴ da imagem exterior para a imagem interior, no próprio filme. O primeiro comentário diz respeito a descrever “a fé de que o futuro será tão resplandecente quanto o futuro foi escuro” – uma crítica à União Soviética em relação ao seu modo trabalhista, afirmando que ali é o paraíso dos trabalhadores, uma apologia aos soviéticos. O segundo comentário segue de crítica anticomunista e por fim o relato sobre a objetividade, revelando o modo explícito de como o documentário constrói sobre a Sibéria um discurso objetivo e já pré-concebido – existe, ali, a construção de um discurso ideológico.

Numa crítica direta entre a imagem e a palavra, podemos fazer um paralelo aos termos ensaísticos e à sua montagem, elevando o grau de aproximação dos planos que não são necessariamente sequenciais em relação ao tempo e ao espaço. Já André Bazin (*apud* SIQUEIRA, 2006) comenta sobre a realização de uma montagem horizontal ou montagem de ouvido para o olho, em que os sentidos e as associações surgem menos das vizinhanças entre planos do que propriamente do comentário que está sobre as imagens. Ainda nessa discussão, André Bazin (1998), em outra obra, nos afirma que o cinema de Chris Marker reflete uma noção absolutamente nova da montagem, que ele chama de horizontal. Trabalhando em oposição à montagem tradicional, que joga no sentido da duração da película numa relação plano a plano, aqui a imagem não se refere àquela que a antecede ou que se segue, mas se refere lateralmente de certa forma àquilo que é dito.

A partir da célebre imagem que se repete no filme, percebemos a variação do discurso como possibilidade de subjetivar através da imagem um evento real. E é nesta trama de relações entre real e reconfiguração dele que encontra-se o acontecimento que torna possível a narrativa sequencial de uma mesma cena.

As viagens e seus deslocamentos enquanto inquietações do autor nos servem para pensar as formas possíveis de narração do filme-carta. Estas variam entre o deslocamento da viagem física e aqueles que as imagens exercem dentro do espaço filmico.

É curioso pensar que neste momento da contemporaneidade quase não esboçamos uma carta, quase não escrevemos e trocamos correspondência. Estas são identificadas e mostradas

embelezar a sua cidade, que bem precisa...” . Marker conclui com este comentário. “Mas a objetividade também não exata. Ela não deforma a realidade siberiana, mas paralisa-a pela duração de um uizoe, todavia, por este processo, ela a deforma. O que conta é o impulso da diversidade.

²⁴Ursula Langmann escreve o texto “O Manual de História Idealizado”, contido no livro *Bestiário* de Chris Marker. Ela analisa o espectro do espiral, forma em que aparece a narração da carta como apresentação de temas que dão sequência à construção do filme. O princípio dialético consiste em enquadrar problemas, que seguem avançando em espiral, da imagem exterior para o núcleo da imagem interior.

por vias digitais e cada vez mais são incorporadas a trabalhos artísticos. Escrever carta virou objeto de fetiche, objeto de lembrança, movimento retrógrado, um simples *souvenir* que nos é apresentado através de uma linha do tempo onde a questão da memória é expressa e suportada através de uma escrita íntima e pessoal.

1.4.2. Coração e memória: as fronteiras e encontros na narração de *Sans Soleil*

A primeira imagem de que ele me falou foi a de três crianças em uma estrada na Islândia, em 1965. Ele disse que para ele era a imagem da felicidade. Ela tentava várias vezes associá-las a outras imagens mas não conseguia. Ele me escreveu: Preciso colocá-la sozinha, no início de um filme com uma tarja preta. Se não virem a felicidade na imagem ao menos verão o preto. (Sandor Krasna- atriz-personagem narrador do filme *Sans Soleil*)

Percebemos, neste primeiro relato do filme, uma relação primeira com o espectador e com o receptor da carta. Aqui Marker anuncia, através de seu personagem *alterego*, a relação que estabelecerá com esse *outro*, descortinando a princípio o seu lugar enquanto autor. No filme de Marker não há variação na voz, esta imprime um tom neutro do início ao fim. A leitura da carta feita por uma atriz não comenta o texto que lê, apenas narra. Neste trajeto ensaístico, Marker elabora colagens de cenas que intensificam o percurso do viajante, dando a ver, através das diversas temporalidades e paisagens, os lugares e encontros. Nós espectadores estamos juntos nesta longa e interessante viagem pela qual Marker e seu personagem nos conduzem a um olhar labiríntico. A relação com a verdade dos fatos se re-inventa através das imagens fragmentárias, que são organizadas num espaço que se assume como arbitrário. Neste percurso entre palavras e imagens Marker compartilha situações que talvez sejam caras em nosso dia a dia: o olhar para o mundo e o poder de relatar sobre, escrever diários, escrever cartas, fazer esboços, cartografar caminhos, insultar movimentos de memória, são todas possibilidades de adentrar num mundo imagético que pode ser descontínuo e cheio de cortes.

No filme, Marker problematiza a questão do nome próprio no documentário, mas é através de seu próprio nome – “Christian François Bouche-Villeneuve” – que se intensifica a questão, reinventando dentro do filme os nomes originais dos personagens. Estes são nomes que variam de filme a filme. Marker cria e inventa personagens variando entre seus *alteregos* e heterônimos, aproximando-se, talvez, de uma linguagem pautada na autobiográfica. Sabemos que Marker é autor do filme, mas não sabemos ao certo quem é o autor das cartas. Ele apresenta o filme como uma composição musical com temas recorrentes, contrapontos

refletidos e fugas: as cartas, os comentários das mulheres, a coleção de imagens, as fotos que tirou e outras tantas que tomou emprestado. O cineasta tenciona a relação entre o autor e suas variadas invenções, transitando entre escolhas pessoais e políticas; misturando parte de discursos que por vezes aproximam o autor do filme e por vezes imprime uma impessoalidade que se distancia da sua própria condição de autor.

As cartas de *Sans Soleil* são lidas por uma voz feminina - uma amiga do *cameraman* - numa fala sempre entrecortada com a frase, diz: “Ele me escreve. Ele me escreve... do Japão. Ele me escreve... da África”. A narração é em primeira pessoa, confundindo, assim, o discurso - tanto de quem fala (lê as cartas) como da autoria da carta - e também de quem filma. As cartas de *Sans Soleil* são lidas em primeira pessoa, reforçando o tom pessoal do filme. Uma estrutura fílmica só se torna possível a partir do dispositivo que o viajante – *cameraman* – interpõe ao discurso e às imagens, desenvolvendo, portanto, toda uma rede de ligações.

Parênteses no parênteses, “*insert*” no “*insert*”. Nenhuma ordem exceto a da riqueza, da profusão de idéias, da invenção. Logo que estabelece numa narrativa uma narração linear, quebra-a para melhor desenvolvê-la e fazê-la aparecer mais brilhante, mais intensa. Para ele só o ritmo conta, rejeitando toda a sucessão cronológica e geográfica. No entanto, tudo é composto na perfeição. Jogo de correspondência no qual é difícil cortar algo. Tira-se uma peça e a pirâmide desmorona-se. (GRELIER, 1986, p. 21)

Para Marker o filme só existe quando o comentário está escrito e a mistura entre imagem e palavra está terminada. Nestes princípios de montagem acredita o cineasta que ali existe a fricção entre vida e filme, tornando assim a produção intensa. E nele exibindo a colagem, que é o viés para o discurso do filme.

Na cena final de *Sans Soleil*, o cineasta faz a colagem da primeira cena, deslocando-a, e afirmando o porquê da segunda aparição desta imagem, desta vez com uma maior duração de tempo. Neste momento é quando o personagem - alterego diz:

(...) Foi ali, por iniciativa própria, introduziram-se minhas três crianças da Islândia. Eu retomei o plano em sua totalidade acrescentando esse fim um pouco fluido, o quadro tremendo sob a força do vento na falésia, tudo que eu cortara para limpar e que melhor descrevia o que eu estava vendo por que eu o mantinha, à força, com o zoom até a 1/25 de segundo (Sandor Krasna).

Nesta passagem podemos analisar a relação do autor e do dispositivo que ele nos exhibe ao fazer o registro da imagem: ali se intensifica a função do autor como personagem e como escritor da carta. Marker nos coloca a dúvida dos princípios da autobiografia no cinema.

Percebemos na obra de Chris Marker um cerrado de imagens e palavras que são ligadas por um excessivo discurso da intimidade dos personagens. O desenho que as imagens traçam em seu filme, juntamente com a palavra, nos parece explicitar um diálogo direto com a câmera-caneta, tratado por Alexandre Astruc.

Podemos concluir que o cinema separar-se-á progressivamente da tirania do visual, da imagem pela imagem, da comédia fácil, do concreto, para se tornar um meio de escrita tão flexível e sutil como o da linguagem escrita (ASTRUC, 1999). Portanto, não há sentido em separar realizador de autor: ambos estão interligados pelo fio da realização, que se aproxima muito mais de uma verdadeira escrita do que propriamente da ilustração de uma cena. Como se o autor escrevesse com a câmera, assim como o escritor escreve com sua caneta. Aqui podemos entender esse gesto de captura da imagem em paralelo ao gesto da escritura de uma carta, que pode ser livre a depender do pensamento de seu remetente e de quem *a priori* está captando a imagem.

Em paralelo a essa discussão, Ronaldo Entler (2009) propõe também uma aproximação com relação à imagem estampada como ato de memória e nos afirma que “a imagem não é a resposta única, sequer múltipla, oferecida ao olhar que interroga o passado, mas um elemento constitutivo da própria pergunta que nos move e que, desde o passado, não cessa de ser formulada” (p. 45). Desde que Marker nos sugeriu partilhar das imagens e de uma escrita que ao mesmo tempo que está no passado, que relata uma viagem, torna-se presente no momento do compartilhamento de idéias, nos é mostrada que a escrita da carta literária se aproxima desse gesto bilateral de temporalidades extremas, tornando uma escrita em tempo passado e presente. São rastros e vestígios de um documento que “fala”.

Neste tipo de filme o subjetivo é algo translúcido. Há afirmação de uma câmera subjetiva, reveladora da intimidade do autor e, principalmente, com o tema. Consuelo Lins (*apud* FILHO & SAMPAIO, 2008) comenta que, possivelmente, Chris Marker é um dos primeiros cineastas a integrar impressões subjetivas nos próprios filmes.

Sua obra se torna singular no jeito de narrar a sua reflexão acerca do mundo. Marker nos fala, antes de tudo, de imagens (AVELAR, 1986) e trata as imagens que compõem o seu documentário como construção de sentidos e não aparentemente como um documento da realidade. Ele problematiza a imagem, a palavra e principalmente o tema do filme.

O filme-carta parece persistir numa linha temática por onde se esboça a intimidade do autor. Percebemos este diretório a partir dos filmes aqui citados, onde cada um, dentro da sua singularidade e intimidade, se constrói através de linhas de aproximação entre os sujeitos,

reconstruindo um tempo a partir das viagens e seus deslocamentos. Seus realizadores estão presentes num determinado percurso de vida, representando, através da imagem e das palavras, a gênese de um momento específico. São as máquinas de palavras-imagens (Bellour *apud* FILHO & SAMPAIO, 2008), portanto, que nos convidam a buscar nestes filmes uma relação calcada na memória e na palavra, no gesto e na tessitura dele, na representação do autor e sua *mise-en-scène* para a câmera, e dessa forma nos faz compreender que essa escritura fílmica é capaz de associar antigas e novas imagens.

Crendo possivelmente num porvir possível atrelado ao movimento das máquinas, e à passagem do século XIX para o século XX, Marker elabora esta discussão direta com a virtualidade da palavra, onde a existência do computador é pontual e necessária dentro do seu discurso, não aparentemente como estatuto de uma modernidade, mas para problematizar a máquina enquanto função prioritária do final do século XIX, saltando diretamente para o século XXI, assim comenta Bellour. Portanto, este salto da modernidade é de extrema importância para pensarmos a própria tecnologia como propulsora de novos e outros discursos.

Capítulo II

2. Por uma estética do encontro...

No exercício do deslocamento físico se modifica o olhar e com ele a percepção do local de onde saímos inicialmente e de nós mesmos. A viagem equivale a um mergulho em águas desconhecidas, cuja primeira impressão, e paulatina descoberta, pode possibilitar saídas expressivas e poéticas aos artistas que se propõem a ter o percurso como laboratório de reflexão.

No livro “As Cidades Invisíveis”, Ítalo Calvino nos oferece diálogos imaginários entre Marco Pólo e Kublai Khan que se intercalam com a descrição de cidades, não tanto pelo que elas têm na sua aparência e geografia, mas pelo poder que elas exercem sobre os homens e mulheres que as visitam ou habitam. Cada uma das cidades tem um nome feminino e um caráter próprio e remete, mais do que a territórios reais que possam ser apontados num mapa, às buscas humanas, anseios e frustrações. Marco Pólo viaja para conhecer o magnífico império do Khan e volta para relatar a este o que vivencia em cada cidade em que se encontra – e deixa um pouco de si mesmo. As indagações sobre a viagem, o deslocamento e a permanência lhe exigem um pouco de objetividade, mas ele parece estar desenhando cidades invisíveis (ou cidades internas) a cada momento que fala delas, como se as inventasse a partir de todas as outras cidades por onde já passou.

“Por uma estética do encontro” se inspira nessa cartografia poética *calviniana*, tomando como objeto de reflexão temática a visão e a experiência subjetiva vinda do deslocamento contínuo do *sujeito-autor*. Focaremos a nossa atenção nos filmes que produzem, a partir do deslocamento e permanência do sujeito-autor-narrador, encontros entre os espaços-tempo do filme e que nos fazem refletir – e sobretudo pensar – num mapa construído a partir da ligação que cada *sujeito-autor* estabelece com as coisas e com as pessoas que encontra. Desta forma, imaginamos e delineamos as relações nos filmes que produzem este tipo de encontro a partir de uma experiência territorial afetiva, entre cineasta e o outro, entre cineastas e personagens e entre cineasta e espectadores.

As viagens de artistas e dos artistas viajantes, que tiveram seu auge no Ocidente com as viagens de colonização do século XVI, vistos desde a ótica contemporânea, podem denotar novos caminhos poéticos e abrir para uma reflexão revisitada acerca da relação da imagem com o deslocamento. E esse deslocamento é trabalhado num momento em que a velocidade

da comunicação e da transmissão de imagens sugere que tudo já foi mapeado e pode ser conhecido a partir de um contato instantâneo, de uma intimidade exposta – intimidade essa que envolve questões de identidade, questões políticas, questões morais, questões artísticas etc.

(...) Se você me perguntar o que o artista pode fazer, eu respondo: continuar a fazer o que fazemos, no meu caso, fazer cinema com a idéia de partilha. Nunca busquei fazer “um bom negócio”, como se diz. Ou seja, escolher um romance conhecido, atores conhecidos, e fazer um filme que seja programado para “funcionar” – isso eu não sei fazer. Só fiz filmes quando sentia a necessidade real, lancinante por assim dizer, e também, outras vezes, por acaso. Acaso, no sentido em que a minha vida atravessa a vida de outras pessoas, porque eu encontrei pessoas e a partir disso pude fazer alguma coisa” (VARDA, 2010, p. 118)²⁵

A noção de câmera-corpo e câmera-caneta esboçada em cada um dos filmes apresentados aqui relatam um processo de subjetividade no cinema que emergiu nos anos 50. Cada um desses cineastas desenvolve modos singulares de construção audiovisual que priorizam a primeira pessoa como posicionamento diante de seus filmes. Estes realizadores pensam um cinema pessoal, em um regime de criação que é particular, ao mesmo tempo em que apresentam questionamentos a partir de suas obras em torno do sujeito e da sociedade em que vivem.

Encontramos um diálogo entre as obras de Jonas Mekas, Agnès Varda, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Chantal Akerman e outros. Estes cineastas de algum modo estabelecem com seus filmes conexões com o que podemos chamar de auto-referente e auto-retrato, principalmente, quando estes se colocam na tensão entre ficção, documentário, testemunha e narrativa. São entrelaçamentos de imagem e discurso que se hibridizam e se encontram para dar voz ao enunciador (autor), que está tanto por trás da câmera quanto aparecendo materialmente com seu corpo em quadro. Em muitos casos, a voz *over* do autor se torna fonte primeira da narração, uma narração que *a priori* não é linear, mas que conta e reinventa histórias a partir das experiências privadas.

Observamos ao longo de nossos estudos o surgimento de um elemento crucial para o desenvolvimento de um olhar autobiográfico, uma ideia de um novo dispositivo do cinema moderno: a *mise-en-scène*. Exibida no cinema moderno, ela extrapola a imagem do sujeito sustentada por um corpo coeso e de identidade reconhecível, e se detêm à um corpo em camadas, múltiplo e com diversas facetas de identidades.

²⁵ Agnès Varda em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist responde sobre os acasos e os encontros relacionados em seu filmes e acontecimentos da vida que viraram filme.

Esta questão no cinema é potencializada com o surgimento do vídeo e das câmeras favoráveis ao manuseio do sujeito, aproximando, portanto, vida, arte, política e estética.

Hoje existem trabalhos artísticos específicos que usam métodos confessionais através da fala, da escrita e da imagem. Nesta junção, a escrita dos diários e sua filmagem a partir do cotidiano particular já é, em si, uma confissão.

No sentido de observar e tornar o sujeito-autor participante da ação, os meios e os percursos em que são traçados, as linhas de acaso e linhas de improvisação estão presentes nestes filmes que tomamos como análise. Tais elementos nos interessam neste percurso da pesquisa, bem como a forma que este autor interage com a subjetividade produzida pelo outro.

Esboço e anotações costumam ser adotados por cineastas de várias latitudes como forma de apresentar seu questionamento acerca do mundo. De alguma maneira, estas narrativas livres do caderno de notas e do diário de bordo isenta o autor de cumprir exigências narrativas mais constituídas da narrativa ficcional, o que torna possível dar brechas ao acaso, aproximando a obra da forma ensaio e realizando o filme com a ideia libertária de não conclusão.

É através dos percursos neste edifício de recordações que percebemos como estes filmes lidam com uma memória pessoal, que vai sendo tecida na narrativa filme. Percebemos também a costura latente do autor-personagem, reconhecendo através de seus traços estilísticos o processo de construção de uma topografia do afeto e das recordações. O autor propõe uma reinvenção de si a partir do embaralhamento de tempos e da construção de uma política da representação.

Neste contexto, é preciso ir aos filmes para analisar não apenas como determinada questão política se desencadeia nas imagens e sons, mas para entender as variadas maneiras com que o filme pessoal (documentário ou ficção) inventa um gesto político singular ao produzir uma relação com o mundo histórico e social.

2.1 Inventário do cotidiano: anotações sobre os filmes-diários de Jonas Mekas

Mekas é apontado como um dos pioneiros do cinema com marcas autobiográficas e escrita pessoal. Nascido em 1922 na cidade Seniskiai, norte da Lituânia, tornou-se poeta expatriado em Nova York no ano de 1949. Depois da Segunda Guerra Mundial, Jonas Mekas

e seu irmão Adolphas Mekas foram forçados a sair da Lituânia por conta do regime soviético e chegam na cidade de Nova York.

Na grande metrópole logo adquirem uma Bolex 16mm. Desde então, Mekas filmou incontáveis fragmentos da vida dele e do irmão, dos mais banais eventos ao mais significantes, principalmente as questões mais caras aos dois irmãos: o exílio e o deslocamento de sua terra natal. Exílio e desterro são temas que perpassam vários de seus filmes, cobrindo deste então sua experiência de 1949 a 1984. Mekas, portanto, buscou no cinema uma linguagem que se aproximava do diário íntimo, trabalhando e experimentando uma estética do filme-diário. Em *Diários, Anotações e Esboços* (1969) ou em *Walden* o realizador retrabalha a estética de *filmes caseiros*²⁶ inscrevendo em suas obras o traço singelo de uma assinatura autobiográfica. Na obra *Lost, Lost, Lost* percebemos laços mais diretos com o deslocamento e grande parte do material captado deste filme faz parte do *Diários, Anotações e Esboços*.

Nessa pesquisa, o foco não está centrado em analisar a trajetória de Jonas Mekas no cinema²⁷ e muito menos esboçar a sua biografia, mas expor diretamente a sua importância nos estudos do documentário, a partir da análise de Michael Renov (2004), onde se pontua tal relação. No texto, o autor busca dar conta de um “eu” existente nas obras de Mekas, principalmente dos seus filmes-diários. Renov também aponta Jonas Mekas como um cineasta essencial para se compreender o novo lugar do documentário contemporâneo, em especial a noção de subjetividade intrínseca nos filmes. O cinema de Mekas apresenta um tipo de filme com estrutura muito próxima daquela feita no ensaio fílmico, livre de uma essência linear da narrativa, afirma Renov. A imagem, ali, assim como sua forma estética e sua posição na história do cinema subjetivo, é colocada de maneira a construir um discurso aberto que, como processo, nos interessa.

O desdobramento da discussão sobre o gênero documentário, na análise de Renov, busca através de Mekas recuperar uma certa tradição do cinema no final dos anos 60. Jonas Mekas era ignorado pela teoria do cinema documental, e Renov identifica no processo fílmico de Mekas a invenção dos primeiros filmes-diários, revelando a partir de então um campo específico principalmente enquanto teoria sobre documentário subjetivo. Neste período observa-se uma mudança na política das subjetividades, que passa a se tornar assunto político

²⁶ O filme caseiro possui um grau de aleatoriedade, nele não estão presentes as formas polidas. Na verdade, é a combinação da intencionalidade individual e a falta técnica de controle que acontece na maioria dos filmes caseiros o seu sabor particular (Ruoff *apud* ERENS, 1986).

²⁷ Inclusive porque um dos principais teóricos do chamado Cinema Independente Americano, Adams Sitney, já fez este trabalho com precisão em *Visionary Film*.

e cabível de ser abordado dentro da narrativa fílmica. Desta forma, nos anos seguintes a prática de filmes-diários torna-se intensa, principalmente através dos modos operante da câmera e autor tornarem-se interlocutores da ação.

Mekas produz a partir de seu contato com o mundo uma subjetividade nova no ato de filmar e montar seus próprios filmes. Seu processo se conduz num exercício contínuo de filmar o seu cotidiano, e sua obra não se finda no instante da captura da imagem, mas toma força no decorrer do processo de montagem, quando as partes fragmentadas da imagem são unidas ao som, dando sentido a narrativa do filme-diário.

Os filmes que ocupam nosso estudo em relação aos filmes-diários de Jonas Mekas são aqueles que exploram a urgência do diretor de buscar raízes na América. São eles: *Reminiscences of Journey to Lithuania* (1971-1972) e *Lost, Lost, Lost* (1964-1978).

Os filmes se organizam entre o passado irrecuperável e entre um provisório controle sobre a reorganização de um material, revelando através da interpretação de um real experimentado a sua própria auto-invenção. Estas obras audiovisuais se estabelecem num lugar que podemos chamar de “caixa de memória”, onde tais imagens passam a ter “vida” na medida que são revisitadas na montagem (momento da edição e posteriormente da narração). O cineasta em seus filmes se apresenta e apresenta seus companheiros como parte do processo do filme. Mekas e os outros personagens encontram-se entre o passado da imagem e o presente da voz; esse movimentar-se entre presente e passado gera no filme a instabilidade do registro passeando entre passado e presente, entre som e imagem e entre matéria e memória.

Pela própria natureza de suas anotações e esboços realizados com sua câmera, Mekas engendra em seus filmes uma memória bastante pessoal e intransferível, pela qual emergem situações do cotidiano, Mekas toma sua própria vida como parte do filme. Essa peculiaridade em registrar seus momentos mais íntimos trás consigo formas diferentes de lidar com a própria imagem. Seus filmes lembram que os acontecimentos podem preceder a sua compreensão, tal como sugere França & Machado (2010). Para as autoras, os elementos da imagem de arquivo estão de certo modo à espera de alguém que possa interpretá-las ou do próprio cineasta, que depois de anos se sinta em condições dele mesmo interpretá-las e reinventá-las na montagem.

Portanto, essa característica de recompor imagens do passado é singular na metodologia de Mekas, já que ao filmar ele guarda em seu “banco de dados” suas imagens para depois dar forma no procedimento da montagem. Este gesto implica novas associações, composições, colagens de diferentes campos artísticos e temporais de modo que produz uma

memória que pode ser tecida por imprecisões (Huberman *apud* FRANÇA & MACHADO, 2010). Neste contexto, as imagens dos filmes de Mekas aqui analisados repercutem e balizam a relação entre arquivo e memória, num gesto de inscrição pessoal do autor que é visível na montagem do filme.

Filmar o cotidiano solidifica e tenciona o gesto de filmar dia após dia, já que por vezes pode ser banal. Mas essa ação de filmar a banalidade questiona o próprio clichê e desta forma subverte o banal e o clichê do cotidiano, abrindo brechas para outras configurações da imagem, para os ruídos da imagem e do som, seguindo para além da escrita cotidiana e temporal e atravessando o tempo, com anotações que são, *a priori*, do presente, mas que se contextualizam num presente contínuo das imagens.

O estilo de filmar de Jonas Mekas emerge em suas escolhas criativas e estilísticas incorporando às nomenclaturas de filmes caseiros/ filme amador²⁸ elementos como “frames-flashes”, edição na própria câmera, movimentos rápidos de câmera, mudanças bruscas de tempo e lugar, variações de exposições, mudanças de focos, cortes e saltos.

A sensibilidade do diretor no momento da criação dos diários imprime uma delicadeza natural ao plano, apresentando-nos uma profunda intimidade com a câmera e com aquilo que está sendo filmado. Essa junção de imagens de “arquivo”, quando montadas, contextualiza os momentos passados, antes espalhados em fragmentos.

Os diários de Mekas desafiam a noção de representação, pois a *performance* do autor dá-se em múltiplos níveis de discurso. Ao mesmo tempo em que é objeto, objetivo e método do filme, narrador e referente encontram-se na primeira pessoa (MOLFETTA, 2010). As imagens que se apresentam em seus filmes se assemelham a imagens-anotações que se estruturam a partir de fluxos de pequenos trechos de imagens que se posicionam como forma de apresentação de seus amigos, de sua casa, suas viagens, seus passeios, as ruas por onde passa e também as estações do ano de Nova Iorque na década de 60. Essa forma de filmar o cotidiano, onde vida e obra se confundem, é uma forte assinatura de Jonas Mekas.

Segundo o pesquisador americano Domingues Bargmann²⁹ os diários se tornam documentos da subjetividade contraposto ao modelo hegemônico do cinema documentário. Com a narrativa múltipla e não linear, percebe-se através da linguagem cinematográfica a representação simultânea subjetiva do “eu” em seu mundo.

²⁸ Termo utilizado por Gomes (2010, p. 18).

²⁹ Disponível em: http://integr8dmedia.net/viralnet/homeandgarden/texts/jeffery_ruoff.html. Acesso em 10 de julho de 2011.

Entretanto há uma diferença entre a escrita íntima do diário e o filme diário íntimo. Em *O diário íntimo e a narrativa*, Maurice Blanchot (1984) afirma que escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns. O diário íntimo é determinado pelo tempo e pelo acaso da vida cotidiana, o diarista está a mercê da verdade, da sinceridade que represente os acontecimentos do cotidiano e na perspectiva do cotidiano. Neste caso, não há invenção de uma escrita, mas há uma certa regularidade dela para justamente manter o círculo da vida cotidiana. E cada dia anotado é um dia preservado. A escrita desse diário à luz de Blanchot vem coberta de presença: trata-se da escrita periódica, uma escrita que “conta e conta novamente”, pois a partir do momento em que se escreve se presentifica o ato da fala e do pensamento de quem está escrevendo. E ao reler, vive-se o presente - passado e futuro, vive-se duas vezes. Como se cada dia anotado fosse um dia preservado.

Já a narrativa desenvolvida citada por Blanchot mostra certos acontecimentos extraordinários os quais a escrita do diário não possibilita. Contudo, a narrativa está em partes sujeita ao acaso, nascida do acaso e encontrada por acaso. Ela se desdobra quando alguém encontra o acaso e encontra verdadeiramente uma imagem, a imagem do acaso abre em sua vida uma imperceptível lacuna onde deve renunciar à luz tranquila e à linguagem usual para se manter sob o fascínio de um outro dia e em relação com a medida de uma outra língua. (1984, p. 194).

Assim encontramos um eixo que liga as narrativas fílmicas do documentário-ensaio dos filmes-diário. Ambos estão delineando situações que partilham dos acontecimentos do dia a dia, e que se moldam a partir dos encontros, formando um lugar em que existe a confluência entre as narrativas no filme, sejam elas escritas do diário ou o diário fílmico. Nas duas, o sujeito, ao narrar-se, constrói-se. E no espaço da intimidade, que é propiciado pela escritura do diário o sujeito se sente apto a narrar uma viagem, uma mudança e certos períodos da vida, sem se ater necessariamente aos dias corridos e sequenciais.

Um outro ponto de vista sobre a escrita diarista é analisada por Philippe Lejeune (2008, p. 284). O pesquisador afirma que o diário deixa uma série de vestígios da escrita e do manuscrito de uma pessoa. Nos diários pressupõe-se a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências, vestígios que não acompanham um fluxo do tempo, mas tem a intenção de fixá-lo em um momento-origem (LEJEUNE, 2008), como se fosse uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas, tornando-se documentos de subjetividade que contam as histórias tal qual elas são.

Porém há uma aproximação no gesto da escrita do diário e do filme-diário que é a percepção do escritor ou realizador-autor que se encontra como protagonista e que conduz a narrativa, e se propõe a falar de si mesmo, tanto pela sua escrita, no caso do diário escrito, e no filme-diário se dá na escrita com a imagem e com o som. O realizador que integra a cena é o próprio objeto do discurso que interage com e no próprio fluxo narrativo. Entretanto, a própria ideia de diário remete a materialidade de uma memória, pois preserva o cotidiano do sujeito e suas relações sociais através de um registro contínuo pelo indivíduo.

Dessa forma a questão do filme-diário trabalhado por Mekas engendra um processo que se elabora a partir dos encontros e acasos do dia a dia. E neste processo, Mekas às vezes edita na própria câmera as imagens que captou, expondo no filme os cortes do material bruto (GOMES, 2010). Esse modo de recriar as imagens, tão singular neste processo de filmagem, ganha força quando somadas aos fragmentos da sua própria narração em voz *over*: “Eu faço filmes, logo existo. Eu existo, logo faço filmes. Luz, movimento. Eu faço filmes caseiros, logo existo”. A colagem de imagens assim se contextualiza, ainda neste material, com a adição de cartelas, ruídos e músicas. Na cena inicial aparece o rosto de Jonas Mekas, o enquadramento da câmera mostra da sua boca até a sua testa; os olhos estão no centro do quadro. Ele é agente central no discurso, mas a potência das imagens consiste em dialogar com outros mundos que não apenas a sua interioridade.

Um “eu” que não se fecha em si. O que é mais relevante em seus filmes-diários é a não-linearidade do processo de edição em que cenas são desconectadas da sua realidade original para serem reapropriadas, recicladas, rearranjadas, adquirindo novo significado, uma vez reinseridas nos contextos de outros filmes num outro tempo.

Durante a montagem de seus filmes, Mekas é o criador e ao mesmo tempo assume o papel de testemunha e participante, fazendo escolhas subjetivas e relativistas. Mekas apresenta suas impressões e a sua relação com as imagens. Essa organicidade que está presente em seus filmes é reflexo da sua maneira de produzir e montar, que em tudo se distancia de um processo de produção cinematográfica industrial. Mekas trabalha com poucos recursos e poucos efeitos, ocupando, portanto, um outro lugar dentro do cinema: um lugar afastado do cinema *hollywoodiano*.

2.1.1 A memória do lar em *Reminiscences of Journey to Lithuania*

Reminiscences of Journey to Lithuania trata de sua transformação em relação a sua chegada na nova cidade, e também superação do sentimento de solidão e deslocamento depois de anos de exílio, bem como da sua tentativa de constituir raízes e de estabelecer um novo lar: Nova York. Um filme que se dá na memória das coisas e das ações, uma memória restaurada como inscrição desse sujeito na história, reformulando os laços que o une ao mundo (RUOFF, 2011). Neste filme ele mescla seus dois mundos (Lituânia-Nova York), mostrando tanto a vanguarda americana quanto a comunidade de imigrantes em Nova York.

O filme acontece em três partes. Na primeira, assistimos imagens da década de 50 – os primeiros momentos de Mekas e seu irmão Adolpha em Nova York. Em planos fixos em preto e branco, Mekas também filma alguns cidadãos lituanos nos EUA. As imagens de *Reminiscences...* prioriza os planos fixos e a narração em voz *over*. Mekas no filme se coloca mais como pertencendo àquela “nova” cidade do que propriamente aos imigrantes lituanos. Pois de alguma forma ele já se vê imerso e estabelecido na cultura dos EUA e pertencente ao movimento vanguardista de filmes *underground* dos anos 60.

Pela sua narração, a voz de Mekas se coloca entre nós e as imagens e quando narra seu trajeto ele se vê menos pertencente ao grupo dos imigrantes lituanos e mais pertencente à Nova Iorque. Os planos seguintes exibem a ideia de lar, construído neste período de exílio em contraposição à ideia de lar da Lituânia, que tornou-se passado.

A segunda parte, intitulada *100 vislumbres da Lituânia*, é composta por fragmentos de imagens da viagem de Jonas e Adolpha Mekas ao seu país de origem (Lituânia). Neste caso, o deslocamento é produtor de sentido para Mekas, que cria através do deslocamento uma identidade e uma trajetória intimista em relação a sua ideia de lar. Sua ideia de lar, o lar que lhe dá saudade, está no passado, é uma ideia temporal e não geográfica, como afirma (Gomes, 2010), ao falar da relação que Mekas estabelece com as suas imagens neste filme.

Percebemos neste momento, o encontro de quem filma e de quem é filmando; Mekas e sua família.

Na terceira parte do filme, os irmãos Mekas revisitam a Lituânia e os campos de concentração e revivem estas memórias tristes. Os irmãos caminham pela cidade de forma intuitiva, passeiam pensando nos acontecimentos passados. Percebemos que a ausência deste lugar pré-existe na inscrição da interpretação do seu real justamente pela elaboração sonora que Mekas anuncia. Há cenas que exibem trechos de seu diário escrito com palavras riscadas

e corrigidas. A gravação caseira da voz preserva os ruídos do microfone, as imagens desfocadas e tremidas são mantidas.

A ênfase da voz *over*, gravada com grandes intervalos de tempo, marca a essência neste filme e retrata a dimensão temporal em que foram gravadas as imagens. A imagem é do passado, mas a narração é do presente. Esse entrelaçamento entre imagens do passado e sons do presente é uma característica forte no cinema de Mekas. O seu olhar na construção do filme é marcado pela construção do tempo frente ao seu deslocamento.

Na parte final, cada vez mais, são evidenciados o aparato cinematográfico e os meios de fabricação do filme. Algumas vezes, Mekas parece dizer que não é ele quem filma, mas é o filme quem o faz. *Reminiscences of Journey to Lithuania* é um documentário que fala de saudade.

2.1.2 Anotações do exílio em *Lost Lost Lost*

Lost Lost Lost narra a vida deslocada dos irmãos Mekas (da Lituânia-Estados Unidos), que saíram de suas casas e foram lançados ao mundo durante a II Guerra Mundial. Os irmãos partem para Viena, mas logo são encontrados pelos soldados alemães, que confiscam o trem que os irmãos viajavam. Nesta tensão, os soldados os enviam para o campo de prisioneiros, onde os irmãos passam os últimos anos da guerra. Neste trajeto, são ainda enviados para um segundo campo de concentração, dessa vez na própria Alemanha. Depois de quatro anos, os irmãos tentam voltar para a Lituânia, mas a polícia soviética dominava a Lituânia e os esperava na volta para casa. Os irmãos Mekas são enviados para os Estados Unidos, e assim inicia o filme, uma semana após a chegada dos irmãos em Nova Iorque. O deslocamento fica explícito nas primeiras partes do filme, onde também percebemos no ato de filmar a identidade entre narrador, protagonista e autor, que se constroem como forma de pontuar os espaços e seus desdobramentos dentro da imagem.

O filme aborda também a comunidade de imigrantes lituanos, e diversas tentativas do diretor de se adaptar a uma nova terra e seus esforços para recuperar o trágico da independência de seu país de origem. Revela as suas frustrações e ansiedades, a decisão de deixar o Brooklyn e se mudar para Manhattan, onde teve os primeiros contatos com a poesia cinematográfica e as novas comunidades de artistas. Inaugura gestos de diferenciação em

relação àquele mundo, diferenciação que singulariza esta obra fragmentada em quatorze anos de sua vida cotidiana, durante o exílio.

Podemos dizer que *Lost Lost Lost* também faz parte, assim como várias outras obras inacabadas, de um diário que pode ser narrado *ad infinitum*, tal como um caderno de anotações feito de imagens e sons. As cartelas que aparecem no filme são marcadas por uma certa rasura no próprio ato de fazê-las. Assim como o filme anterior, *Lost...* se estrutura em três partes, dando no total de seis rolos, subdivididos em dois rolos para cada situação.

Nos dois primeiros rolos, vemos as primeiras imagens da câmera *Bolex* de Mekas. Logo no primeiro plano vemos Mekas e seu irmão Adolpha se colocando frente à câmera. A imagem é em preto e branco, monocromática, e reflete e revela o sentimento de exílio que é esboçado na primeira parte do filme.

Na primeira cartela, há a inscrição nas imagens: “primeiras imagens que fizemos com a *Bolex*, em 1949”. Esta fala chama atenção de como se constitui a linguagem cinematográfica e principalmente as cartelas que tomam conta de quase todo o filme. O filme narra o trajeto de um olhar atravessado por duas décadas. Há, então, no decorrer do filme, mudanças no gesto de enquadrar cada pessoa, de se relacionar com a câmera e com o objeto ou personagem filmado. A primeira parte vemos parte do material filmado no final dos anos 40 início dos anos 50. Na segunda parte, vemos o material dos anos 60, nesta há imagens do primeiro longa-metragem de Mekas, *Guns of the Trees* (GOMES, 2010). E na terceira parte vemos material dos anos 70; as imagens tomam cor e são criadas a partir de uma efervescência do momento (imagens aceleradas, inquietas, fragmentadas), mostrando assim uma outra relação de Mekas com a câmera e com seu presente. Desta forma, observamos o desenvolvimento de uma escrita cinematográfica que levou mais de duas décadas para ser finalizada. Então, o gesto de juntar os materiais de arquivo e dá a elas um significado na montagem é uma das características dos filmes de Jonas Mekas.

Nesse modo de utilizar imagens já concebidas numa outra esfera de tempo, Lins & Resende (2009, p. 113) refletem acerca da apropriação das imagens de arquivo, e se referem a duas maneiras opostas de uso desse material: a primeira cria um distanciamento em relação às imagens; a segunda tenta ilustrar um real preexistente. No cinema de Mekas, especificamente, o material de arquivo é de uso pessoal; a apropriação destas imagens na montagem depois de nove anos eleva o real a uma categoria de reinvenção diferida. Ele recria e enquadra e dá forma ao material na montagem. Por isso a ligação com uma certa apropriação de imagens

que não são editadas no registro da hora, mas sim escondidas dentro de uma temporalidade para depois tornarem-se visíveis ao cineasta e ao mundo.

Essa característica de Mekas de preservar suas imagens é o que dá movimento e potência aos seus filmes-diários. Dessa maneira, seus diários íntimos não apenas registrava os fatos de sua vida, mas elaborava textos. Portanto, seu texto mas trabalhava com estes arquivos depois de algum tempo.

É como se a partir dos momentos gravados e guardados por Mekas, ele exibisse à nós, espectadores, as rasuras de seu diário, e, mais ainda, transformasse esse espectador em testemunha, através de seus relatos em imagem e som, como forma de dizer que ali é sua vida. Ele é o sujeito e autor do filme que interfere nas brochuras da borda e do quadro. Ele reflete sobre a operação de filmar, montar, dar voz e manipular o material audiovisual.³⁰ No decorrer do filme vemos o distanciamento entre os tempos, e, principalmente, entre fala e imagem.

Na cadência da estética do afeto, seja ele destinado a quem for, um diário é uma tentativa de compreensão do mundo e do outro. A pesquisadora e cineasta Marília Siqueira (2006, p. 54) comenta o seguinte sobre o processo de produção do filme *Lost Lost Lost*: “durante esse período do exílio, em alguns dias o cineasta filmava dez planos, em outros dez segundos, dez minutos, ou nada”. Partindo dessa metodologia descompromissada, ele confecciona um trabalho artesanal, baseado na duração variável e constante da poesia do cotidiano.

No caso do filme *Lost Lost Lost*, este lugar do qual Mekas fala é o lugar do imigrante que procura achar laços de amizade e afetos em outro lugar que não é o seu de origem. É a ausência da cidade natal como problema, como sentido, que gera uma produtividade subjetiva com a qual Mekas filma as situações singulares e banais. O filme-diário do cineasta difere da ideia de Lejeune com o que ele cita o diário escrito, pois no diário fílmico a composição dá-se na montagem, enquanto no diário escrito percebe-se um apego pelo presente, pelo momento da fala e da ação. Mas para Mekas há uma aproximação entre o diário escrito e o diário fílmico.

³⁰ Mais sobre o assunto ver: SIQUEIRA, Marília. Os ensaios e as travessias do cinema documentário. Dissertação defendida em 2006. UFMG, 2006.

Inicialmente eu pensei que havia uma diferença básica entre o diário escrito que alguém escreve à noite, e que é processo reflexivo, e o diário filmado. Em meu filme-diário, pensei, eu estava fazendo algo diferente: eu estava capturando a vida, pedaços de vida, enquanto ela acontecia. Mas percebi rapidamente que não era de maneira alguma diferente. Quando filmo também estou refletindo... Então filmar “em direto” torna-se também reflexão. Da mesma maneira percebi que escrever um diário não é meramente refletir, olhar para trás(...)Tudo está acontecendo de novo, e o que se escreve é mais verdadeiro para quem escreve quando o escreve do que os acontecimentos e emoções do dia que se foi. (Mekas *apud* RENOVA, 2004, p. 86)

No diário fílmico essa profunda integração do sujeito com a cena provoca a sensação de determinada inscrição do autor, historicamente marcada pelo seu tempo íntimo, pela sua escritura como reflexão acerca da imagem, a imagem como matéria (WEINRICHTER, 2009). O sujeito é resultado de uma leitura de cena.

O lugar em que Mekas se coloca como possibilidade de fazer cinema não é apenas o da resistência política, mas insere também o da sua própria condição de vida como matéria prima para a criação. Deste lugar ele expressa o teor político de suas obras, relevando consequentemente a diferenciação delas como revelador da própria vida. Ele faz de seu encontro com o mundo o lugar da criação e da feitura de imagens. Mekas critica, através de seus filmes, o cinema hegemônico de grande escala e propõe uma reconfiguração nas possibilidades de fazer cinema onde qualquer pessoa pode ser realizador de filmes.

2.1.3 Intimidades que se cruzam

Na obsessão de escrever o dia, os deslocamentos, as partidas e as viagens do encontro entre autor e mundo (interior e exterior) e depois juntá-los em seu arquivo pessoal para construir um esboço íntimo de si para si, há duas escritas que se cruzam, principalmente na conjuntura política de organização/(des)organização de cada obra. A escrita fílmica do filme-carta contemporâneo *Cidade Desterro*, de Gláucia Soares, se aproxima da escrita fílmica rasurada de Jonas Mekas. Mesmo estes dois artistas estando em temporalidades distintas, há na conjuntura criativa algo que os liga, que é a forma de contar a sua vida, de relatar como se fosse um diário íntimo os modos de vida e seu entorno como produção de sentido que dá voz ao “eu” elaborado nos filmes.

Percebemos, através das análises, aproximações entre as duas escritas (dos filmes de Mekas e *Cidade Desterro*): ambas são primeiramente pessoais e partem de registros do presente para contar suas história e situações do próprio presente, do passado e do futuro. Portanto, há dois tempos de produção; o primeiro ocupa um caldo cultural dos anos 60/70, o

segundo ocupa o espaço do cinema contemporâneo dos anos 2000. No caso do cineasta Jonas Mekas, seu cinema faz parte de uma especificidade do “cinema moderno”, já no filme de Gláucia Soares há uma relação iminente com a noção de um “cinema contemporâneo”. Neste caso, Mekas trabalha com câmera móvel-*Bolex* e Gláucia com o registro portátil das novas câmeras digitais, pequenas, baratas e de fácil utilização. Mas embora sejam formatos de capturas diferenciadas percebemos, em suas obras, um determinado ponto que aproxima; a câmera na mão e a elaboração de uma estética que prioriza o “eu” como instrumento primeiro da narração.

Desse modo percebemos em ambas as obras de Jonas Mekas (*Reminiscences of Journey to Lithuania* e *Lost, Lost, Lost*) uma aproximação na forma de estruturação do filme *Cidade Desterro*. Nestes dois filmes há movimentos parecidos da “estética de si” que se misturam em tempos diferentes e em momentos diferentes quando abordam a questão do deslocamento físico como produtor de sentido para a narrativa filmica.

Há na inscrição de cada filme um certo vestígio do cotidiano, embora no filme *Cidade Desterro* a ideia de filme-diário perpassa pela lógica da enunciação do autor de endereçar ao outro o filme. Portanto, ambos os filmes perpassam por uma dimensão da carta e/ou diário que explicita o gesto de endereçar ao outro o seu próprio filme.

A dimensão de carta atravessa a ideia de um filme-diário pelo endereçamento explícito com o espectador de um universo pessoal, que mostra um balanço das mudanças na vida. Porém, há em cada obra mais traços específicos de reinvenção de si do que um relato preciso sobre momentos do presentes e/ou passados.

Os cineastas são personagens de sua obra. No caso do filme *Cidade Desterro* percebemos mais diretamente este traço, já que o gesto de filmar a si próprio e narrar sua despedida se configura também como uma inscrição autobiográfica. Nos filmes de Mekas, além do diretor filmar a si, ele também filma os amigos, a comunidade de artistas em Nova York e os seus familiares. De todo modo, são direções próximas mas que se diferenciam na forma de lidar com o seu universo pessoal e com o outro. A apresentação de cada um dos cineastas no espaço filme se dá através de *auto-mise-en-scène* e da invenção deste espaço do “eu” no filme, que expõe desde então a fronteira entre cena e vida, entre situação vivida e encenada, entre momento e plano (COMOLLI, 2008, p. 54). No momento em que o autor admite a diferença entre o que é fato vivido e fato inventado para a cena, a identidade que o realizador cria para si mesmo torna-se identidade desejável para o filme.

Em *Cidade Desterro* e nos filmes de Jonas Mekas, *Reminiscences of Journey to Lithuania* e *Lost, Lost, Lost*, percebemos que há um registro amador de constituir a cena na construção geral do filme. A câmera móvel e o registro portátil potencializam a construção audiovisual que nos faz pensar sobre as relações de criação de um cinema pessoal. E, dessa forma, percebemos nas brochuras do quadro e do plano os ruídos do filme caseiro, e da tensão principal entre quem fala e o que fala. Aparentemente, esses registros que são produzidos no calor da hora, visando a preservação de uma memória familiar e do seu dia a dia, não fazem parte especificamente de uma narrativa convencional de começo, meio e fim, mas se solidificam e se diluem em três tempos: passado, presente e futuro.

2.2 As bordas do ensaio filmico autobiográfico na obra de Agnès Varda.

(...) ao realizar o meu primeiro filme, percebia que queria realmente ser cineasta e que não se tratava de juntar fotografia e palavra, mas sim de um movimento interior, uma disposição de alma, um encontro com o acaso, com a dificuldade (...)
(...) eu procuro fazer filmes em que os espectadores possam entrar, com sua imaginação, os seus problemas, a sua doçura e as suas necessidades. Gosto que eles circulem no filme. Para mim o filme é um labirinto ou, conforme o filme, um jardim, e o espectador passeia-se nele para depois ele mesmo sonhar (Varda *apud* FINA, 1993, p. 34).

Algumas peculiaridades do cinema de Agnès Varda emergem em alguns de seus filmes analisados aqui: *Salut de Cubains* (1963) e *As praias de Varda* (2009). Tais noções como o registro do cotidiano, da memória e a partilha dos encontros são variações que transmitem à realidade parcelas de subjetividade. Estes sentidos estão diretamente relacionados também com a forma que a diretora compartilha com o outro (espectador) a sua experiência filmica.

Mas como a subjetividade da autora emerge quando ela decide filmar o cotidiano? E como reconstruí-lo junto com alguns rastros deixados pela memória das coisas e das pessoas? Agnès Varda pensa o cinema como forma de escrita e interroga as imagens que ela mesmo cria e produz, como sugeriu Alexandre Astruc em texto já citado. Varda se autodenomina uma cinescritora que traça sobre sua obra reflexões sobre seu próprio mundo interior e seu entorno. Seus filmes, tal qual os filmes que analisamos de Jonas Mekas, têm semelhança com a escrita no caderno de anotações, que exhibe suas rasuras, seus erros, seus desenhos e seus escritos borrados no canto da página. Os cadernos de notas de Varda carregam em si anotações que parecem não ter fim, pois são preenchidas de ideias e fabulações que são frequentemente recuperadas com o intuito de proliferar ideias livres e

continuamente inacabadas. Para a cineasta fazer um filme é também escrever um livro e/ou pintar um quadro.

Em nossos estudos, nos interessa a relação da escritura pessoal nos filmes de Varda, que transitam entre o filme ensaístico e a autobiografia – duas categorias que nos ajudam a nos debruçar sobre suas obras. Percebemos a sua escritura pessoal delineada nos filmes que tomamos como análise: *Salut les Cubais* e *As Praias de Agnès*. É através destas obras e do gesto de partilhar e endereçar que iremos comparar os filmes, suas realizações e seus formatos com o filme-carta *Querida Mãe*, de Patrícia Cornils; na intenção de tornar visível as diferenças e aproximações entre os processos de realização e subjetivação explícitos no filme.

Em cada obra audiovisual, a cineasta encontra um modo de inscrição própria, que permite a diretora se lançar em primeiro plano. Narrando sua própria vida e reinventando-a quadro a quadro, esta característica é bem nítida no filme *As Praias de Agnès*, principalmente quando esta decide fazer do filme seu próprio “auto-retrato”. Nos instantes do filme ela inventa e reinventa uma escrita que está ligada a sua vida privada, e às suas inspirações mais subjetivas. Nesta plataforma, Varda caracteriza sua escrita pessoal de *cinécriture*,³¹ uma escrita fílmica extremamente pessoal com liberdade política de criação dentro de um espaço mais aprazível de produção, em que cada passo da realização tem interferência da diretora. Agnès Varda nos fala mais da sua *cinécriture*: “quando a imaginação atravessa os clichês e os re-inventa, quando a mente se solta, quando as associações se libertam, quando as ideias da escrita cinematográfica me passam pela cabeça” (Varda *apud* DELVAUX, 1993, p. 42). Agnès fala de seu método de trabalho, e também das associações de ideias que permitem dar ao trabalho sua singularidade em termos estéticos e subjetivos. É a cineasta que escolhe os planos, sua *cinécriture* é presença marcante desde o ligar da câmera para registrar a si ou ao outro até montagem final do filme.

Em relação à produção e criação dos filmes *Salut de Cubains* e *As praias de Agnès*, encontramos uma certa unidade de linguagem que marca a cada passo suas estratégias narrativas. Cada um a seu modo singular desenvolve uma relação com o presente, com o tempo, que pode ser o tempo que passou e que mesmo assim pode ser manipulado. Assim, o primeiro filme, *Salut Les Cubais*, consiste em uma homenagem de Varda aos cubanos. O filme foi inteiramente realizado com fotografias e materializado através do convite do

³¹ *Cinécriture* numa tradução livre significa “cinescritura”. Trata-se de uma forma de denominação para os filmes que faz, buscando firmar um estilo dentro da linguagem cinematográfica. Mais sobre este assunto em Lopes (2009).

I.C.A.I.C, o Instituto de Cinema de Cuba, que convidou Varda com o intuito de convidar a diretora a produzir uma exposição de fotografias com as imagens que registrasse na viagem. Varda produziu 4000 fotografias durante toda a viagem, e no final de seis meses de trabalho e com 1800 fotografias compôs o filme *Salus les Cubains*. É um filme que a princípio fala do presente, do estar lá de Varda. É seu testemunho, e também uma homenagem de Varda à música e aos músicos cubanos.

O segundo filme, *As Praias de Agnès*, está na linha discursiva do auto-retrato. É um rico filme inventário dos 80 anos da diretora, que propõem revirar a memória e a coloca em cena através de todos os artifícios possíveis para torná-la visível ao espectador e a si mesmo. Esse passado “que foi ontem, mas já é passado!” muitas vezes alcança um tom nostálgico. Há, de alguma forma, um diálogo entre correspondência escrita e fílmica, entre autobiografia e a invenção do real. Portanto, como tornar parte a dimensão das cartas nos filmes de Agnès Varda? De que forma ela apresenta o processo criativo? De que forma o espectador é testemunha deste processo criativo? Como ela exerce na linguagem fílmica a relação entre passado e presente, entre viagens e ausências?

No caso do *Salus les Cubains*, a homenagem que Varda faz aos cubanos é também em si um gesto pessoal, pois, mesmo sendo um convite do Instituto de Cinema de Cuba, a cineasta fez do seu trajeto, de sua viagem, um caderno de anotações, um álbum de família em movimento que ela mesma endereça ao outro (aos cubanos). Se conectarmos com os filmes-diários de Jonas Mekas, o filme de Varda, *Salus les Cubains*, tem um gesto que se aproxima dos diários, o gesto mesmo de contar e reinventar a fala ou de relatar a viagem tal qual um diário de viagem.

Em *Salus les Cubains*, Varda propõe fotografar através da imobilidade da câmera a ação das danças e da música cubana, o filme é embalado e conduzido através do som, que dita o ritmo da montagem. Varda, assim como Patrícia Cornills do filme *Querida Mãe*, e como Jonas Mekas, filmam o que está ali, já dado ao mundo, como cita Comolli (2008, p. 85); “a *mise-en-scène* documentária – por seu caráter lúdico, coreográfico, seu jogo com o outro, pelo risco do real – corre ao se abrir para as *sócio-mise-en-scène* e as *auto-mise-en-scène*”, e, portanto, esse movimento da cinematografia é o que a aproxima do mundo “real” e imaginário, e este próprio movimento do cinema se adensa como postura central na narração dos filmes-carta e autobiográficos.

Em paralelo a este pensamento de Comolli, podemos destacar a estrutura do processo fílmico em *As Praias de Agnès*, que a princípio é atravessado por uma estética autobiográfica.

Seu dispositivo principal é o espelho de si, o qual Varda recria em fragmentos de seu percurso de vida enquanto mulher, cineasta e ensaísta da imagem. A unicidade do cineasta é revelada em sua maneira de se auto-referenciar e é criado com a escrita autobiográfica um espaço para a cena.

O trabalho escultural de propor ações para que ela (Varda) esteja e faça parte da cena e da narrativa acontece durante todo o percurso da obra filmica. Tal qual um filme de ficção que se elabora com certos formalismos. A partir de questões pessoais, a diretora se performa para a câmera, porém esta mistura unida se caracteriza como uma escrita ensaística. São encontros que se dão através de uma cartografia pessoal, encenada para uma câmera e re-trabalhada na montagem. Dessa forma, podemos contextualizar com o que Jean-Louis Comolli afirma sobre a *mise-en-scène*, que de algum modo faz parte da questão central em que o sujeito filmado se move frente a câmera e frente ao mundo que ele filma.

Aquele (aquela) que eu filmo vem também ao encontro do filme com seu *habitus*, esse tecido estreito, essa trama de gestos aprendidos, de reflexos adquiridos, de posturas assimilares, a ponto de terem se tornado inconscientes; e que fazem com que, segundo os campos onde a pessoa filmada intervenha (família, escola, trabalho etc.), ela se veja engajada e tomada nas *mise-en-scène*, requisitados por esses campos – e mesmo compreendidas, incorporadas por cada um dos sujeitos agentes desses campos. (COMOLLI, 2008, p. 84).

Quando lançamos um olhar para os filmes de Varda percebemos que o seu cinema é tecido por fios fotográficos. Imóvel, a imagem fotográfica se configura dentro de uma estrutura que já não é mais a sua memória estática e fiel, a sua principal característica, mas se conecta com outros sentidos, principalmente com o movimento - a imagem cinematográfica.

Autobiografia e ensaio atravessam vários filmes de Varda, mas é no filme mais recente, *As Praias de Agnès* (2008), que a dimensão autobiográfica se faz presente. O filme é um grande ensaio sobre sua vida e obra. Através das praias ela atualiza o seu passado: a infância em Bruxelas, a juventude no Mediterrâneo, o período como fotógrafa, o casamento com Jacques Demy, o feminismo e suas viagens. Tudo elencado numa espécie de álbum de família. Neste caso, Agnès Varda utiliza seu cotidiano para narrar o instante, o momento presente e sua relação direta com o dia a dia, como ela mesma nos explica em trecho de entrevista concedida a Obrist:

(...) Eu não sou a favor do ‘tudo autobiográfico’, contar a infância ou a vida diária, não tenho vontade de fazer cinema autobiográfico. Tenho vontade de fazer um cinema em que eu exista dentro do filme, e principalmente quando é um filme sobre os outros. (COMOLLI, 2008, p. 02)

No cinema de Varda percebemos a política das imagens “livres” visto, que são visíveis ao espectador. Aparentemente, um cinema de risco, um cinema da deriva, como afirma André Brasil³². Este cinema parece estar nesse lugar de risco, pois faz parte de um movimento próprio do pensamento que nos arremessa para longe de toda certeza, lugar dos múltiplos discursos e das variadas formas de linguagem (ficção - documentário - documentário íntimo e sobretudo os ensaios filmicos) que se mesclam. Para o pesquisador André Brasil o ensaio filmico se move cada um à sua maneira e se situa em zonas de indiscernibilidade entre o documentário e o vídeo experimental, entre o cinema, as artes plásticas e a produção midiática, entre a matéria sensível e o gesto conceitual. (BRASIL, 2010, p. 171).

2.2.1 Ensaios num fotograma: o deslocamento da imagem em *Salut les Cubains*

(...) Num filme de ficção tudo está mais ou menos organizado porque há história a ser contada, mas quando se faz um documentário, faz-se o que se pode com o que se filmou, previu ou improvisou, de acordo com os encontros que se fazem.(...) (OBRIST, 2010, p. 119).³³

Em 2004 Varda intitulou de *Cinevardaphoto* um conjunto de filmes composto por três documentários realizados em tempos distintos, todos tendo a fotografia como tema e como forma: *Salut les Cubains* (1963), *Ulysses* (1982) e *Ydessa lês Ours et Etc* (2004). Estes filmes comportam discursos que refletem sobre uma forma de ver o mundo através da fotografia. São obras em que “a fotografia põe em movimento os filmes” (Varda *apud* ADRIANO, 2006, p. 31). O filme que iremos analisar *Salut les Cubains* se destaca por instalar dentro de um ensaio realizado apenas com fotogramas.

Segundo o pesquisador Bernard Bastide (1993, p. 14), existe uma reflexão técnica onde a cineasta se fundamenta. O autor analisa a obra da diretora enquanto fotógrafa. Esta perspectiva engloba toda a sua obra cinematográfica e delineia-se a partir de três abordagens: 1. o conceito de imagem enquanto documento histórico e etnográfico. 2. O conceito de imagem como clichê (no sentido de lugar comum) e 3. O conceito de imagem como objeto polissêmico. Todos confluem na forma de fotografar da diretora. Assim, a prática de captar a ação da narrativa intimista, parece ter sido herdada de uma experiência fotográfica, não apenas em

³²O termo “à deriva” aqui citado implica uma procura de espécie particular, paradoxal, na medida em que sempre se encontrará algo distinto daquilo que se busca. “Ensaio de uma imagem só”, de autoria de André Brasil, publicado no livro “Ensaio no Real”.

³³ Entrevista concedida por Agnès Varda para o livro Entrevista volume 3, organizado por Hans Ulrich Obrist.

relação a um só objetivo direto, mas também transita no simples ato de observar, contemplar, enquadrar e de captar. Dessa forma, a realizadora sabe fazer falar as pessoas, seus personagens e a si mesmo.

A carta, que endereça, e a fotografia, que registra, são dois documentos de grande importância em nossa discussão; o primeiro homenageia, digamos assim, trás para a narrativa um caráter pessoal e direto para com os cubanos e com os espectadores. Através dessa homenagem Varda conta um pouco da história de Cuba, da revolução e dos seus principais mentores, mas também, há a presença dos cubanos, do ritmo, da efervescência do momento político ao qual se encontrava Cuba nos tempos da filmagem, portanto, documentar era preciso. A narração do filme transmite através da voz *over* um teor mais descontraído da história tradicional, mas elabora um jeito poético de contar os fatos históricos.

Saudações aos Cubanos é uma lembrança da viagem à Cuba. Contudo, Varda busca o real relação entre ela e o outro como parte de um mesmo processo. A vibração sonora do filme transita em toda a obra. A música está lá antes de tudo, antes da cena, antes do quadro, e, nesta cadência, música, narração e fotografias compõem *Salut les Cubains*.

A fotografia é o segundo ponto de importância da narrativa, embora, narração e fotografia estejam juntos numa mesma linha. O arquivo de fotografia, ou o álbum de fotografias da viagem feita à Cuba, parecia estar guardado no fundo de uma gaveta. As fotografias são registros do presente. Digamos que se trata de um filme do presente, é o *estar lá* de Varda, é o testemunho dela sobre Cuba revolucionária. É, de alguma forma, o testemunho da cineasta sobre o presente da história se fazendo diante dos nossos olhos (espectador). As fotografias estão ali como pedacinhos do real, como um documento cristalizado na fotografia em movimento. Deste modo, a questão da fotografia, que é imagem no filme, está relacionada ao presente da história, pois a fotografia está animada na cena, é um movimento de algo que por definição é fixo.

A cena³⁴ que nos serve como referente para a análise é parte de uma junção das fotografias que, unidas, dão a ideia de um movimento ao som da música camponesa. Benny More dança ao ritmo da trilha sonora, ele aparece em seu escritório e inicia uma dança, o movimento da câmera fotográfica registra numa escala não tão linear os gestos de Benny, até ele movimentar-se para um outro cenário. Por cima desta dança, o narrador comenta sobre o personagem, afirmando que este já havia falecido, e, desta forma, a fotografia ali é “viva” e

³⁴ Parte da sequência citada disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=IIiDXGGOx_Y. Acessado em 09/01/2012.

carrega os significados para junto dela. Como no cinema de animação ou na história em quadrinhos, temos balões de diálogo. É como se Benny estivesse a falar sobre toda a situação. Esta cena aparece várias vezes na mesma sequência e no final do filme.

O olhar da cineasta não está ali somente como observadora. O gesto de fotografar o outro é tencionado na ação de dar movimento à fotografia, a diretora desloca a câmera ao mesmo tempo que desloca-se, ao mesmo tempo que reinventa e arruma e modifica o quadro até a composição final. A imagem fotográfica no filme evidencia o instante momentâneo de um evento. Através da montagem filmica Varda recupera novamente o evento, a fotografia exibida no filme já não é apenas imagem estática, mas une-se ao som e ao movimento da edição, resultando assim num trabalho em que a imagem está condensada num gesto que inicia-se parado e finaliza em movimento. A diretora compõe o filme mesclando o som (elemento primeiro), ritmando a narrativa composta também por fotografias em movimento, à voz *over*. Agnès Varda inscreve no filme o presente, que se valida com o ritmo da música cubana sobre a fotografia. São imagens e sons em uníssono trabalhados na mesma intensidade, todos juntos dão a ideia de um documento que se configura em nosso estudos dentro de uma categoria do filme-carta, que emite ao outro suas mais singulares anotações.

Em *Salut les Cubains* e em outros filmes³⁵, Varda domina simultaneamente os campos da fotografia e do cinema. Ela orchestra o ritmo dos dois numa cadência entre idas e vindas; compondo as imagens cinematográficas como uma imagem fotográfica (DELVAUX, 1993, p. 39). Através deste movimento, Varda manipula o tempo, desloca-o e provoca tensões através da narração. Esta narração em voz *over* nos remete à leitura das cartas lidas nos filmes. A cineasta brinca com os espaços, viaja e faz viajar o seu cinema. Somos espectadores mas também acompanhantes de Varda a sua viagem à Cuba. Ela também nos saúda, e acompanhamos principalmente o encontro entre cineasta – pessoas – lugares e histórias.

As imagens jogam com as palavras e com a montagem num filme que é eminentemente visual e que nos faz refletir sobre formas em que a palavra é posicionada como parte central da narrativa. A voz da diretora é expositiva e reflexiva, e atravessa o filme, traduzindo através de comentários em voz *over*, a *mise-en-scène* que lá se apresenta. A composição fotográfica faz parte do jogo de montagem entre palavra e imagem, ou melhor, da palavra à imagem.

³⁵ Filmes que têm a fotografia como dispositivo narrativo; *La Pointe Courte* (1954), *L'une Chante l'autre pás* (1977), *Mur Murs* (1981), *Ulysses* (1982).

Durante toda a narração de *Salut les Cubains*, a voz de Agnès Varda e de Michel Piccoli (voz masculina que também guia o filme) estão juntas com a música cubana em primeiro plano compondo a trilha sonora do filme. De início a cineasta descreve a exposição fotográfica que homenageia os cubanos. É possível sentir em sua fala a dimensão pessoal intensamente. Varda, mesmo não sendo a protagonista, lança-se como parte da performance narrativa, evocando ali no espaço-filme as suas ansiedades e descobrindo acerca dos cubanos e do regime de sociabilidade, da luta política que se manifesta pela linguagem musical. Neste filme há a mobilidade da imagem, o movimento estático da fotografia, o presente e a presença e, nesse desenrolar, a história se torna móvel.

O imaginário fotográfico é composto pelos atos de olhar, perceber, enquadrar, inscrever, revelar, imaginar. Estas composições nos colocam em proposições que são oriundas do ato de observar. Este ato nos exhibe enquanto espectador a gênese do cinema, que é incluir na narrativa a questão da memória. Mas o que a fotografia deixa como rastro no cinema? Como ela conserva o seu próprio ícone? Como a carta é descrita no filme?

Roland Barthes (1993, p. 42) afirma que quando se define a fotografia como imagem imóvel não se quer apenas dizer que os personagens representados não se movimentam, mas que os personagens retratados naquele espaço estão fixados dentro de um só enquadramento, anestesiados e cravados como borboletas. Em paralelo a este pensamento, podemos entender, a partir do filme em análise, que a fotografia ilumina um tipo de narração, pois é justamente pelo movimento das fotografias que os retratos das pessoas se potencializam.

Um “eu” autobiográfico somente existe por meio da mediação obrigatória da imagem-foto. Um não vai sem o outro. Cada um desses filmes começa, então, colocando, a seu modo uma dupla pergunta. 1. Como (fazer) falar (d)a foto (no e através de um filme)? 2. Por que a foto representa um objeto transacional privilegiado da inscrição autobiográfica no cinema? A única resposta a essa questão deve ser procurada no fato de que cada um desses filmes de fotos é tipicamente um filme de dispositivos: a foto só afirma a inscrição autobiográfica do “eu” por meio da instalação de um dispositivo particular (uma configuração singular de imagem e palavra), o que de fato permite articular a relação foto-cinema num todo orgânico. (DUBOIS, 1995, p. 66).

Philippe Dubois retrata em seu texto “A foto-autobiografia” a eminência de uma modernidade cinematográfica, onde o cinema pessoal se caracteriza como um cinema reflexivo, crítico, autêntico, irônico, desprendido e, sobretudo, subjetivo. Um cinema que está contextualizado em suas dobras dentro da própria opacidade da linguagem, um cinema de

risco e de inquietação, onde a recusa da transparência objetiva diferencia a representação do formato do cinema clássico.

Assim, desloca-se o regime de enunciação através do qual o cinema de ficção faz parte e no qual pode-se desdobrar suas histórias em camadas. A imagem fotográfica enquanto espaço de observação, diálogo e enunciação, se manifesta diferentemente na linguagem em movimento, em que o dispositivo fotográfico é reconstruído, modificando assim a estrutura clássica do filme.

Para Dubois o melhor revelador da fotografia deve ser encontrado fora dela mesma, pode ser encontrada no próprio movimento. Neste caso, tenta-se apreender algo da fotografia pelo viés do cinema. No filme em análise há um dispositivo de imagens e palavras, cinema e fotografia, que se revela a partir da montagem. A fotografia guarda ali um espaço que registra a própria memória. E é justamente na sua aparência enquanto dispositivo visível que o ato fotográfico se manifesta como parte da linguagem cinematográfica.

Desta forma, o filme explicita o posicionamento da tensão entre representações do passado (fato histórico) com a representação do presente, em um jogo que interliga a fotografia, a memória e a identidade dos sujeitos aparentes no filme. Portanto, a memória neste filme torna-se um elemento essencial que se costuma chamar de identidade coletiva e individual (GOFF, 2008, p. 469).

2.2.2 A vida em fragmentos de memória no filme *As Praias de Agnès*

“Hoje, crio imagens que habitam em mim há muito tempo” (Agnès Varda)

A memória inscrita no filme se configura de forma múltipla a partir do discurso com que a cineasta interpreta seus relatos íntimos. A memória tem importância fundamental na reconstrução das falas em *As Praias de Agnès*. Dessa forma podemos fazer uma relação com o que o pesquisador Bill Nichols (2008, p. 90) nos sugere acerca da reconstrução de um discurso através da memória que se constrói plano a plano: teatro da memória, onde o discurso se memoriza na simples força de vontade para lembrar o que foi dito. Esse teatro compreende a localização criativa dos componentes do discurso em partes diferentes de um espaço familiar, como a casa do orador ou um lugar público. Neste caso, a inscrição da memória na diversificação do tempo permite que o mesmo ultrapasse as barreiras do comum e do empírico e revele algo subjetivo existente em cada partícula e em cada espaço ou lugar do filme. O tempo é diferenciação, continuidade, descontinuidade, heterogeneidade, por onde se

constitui diversas temporalidades. Mas também é singular e homogêneo, pois estabelece relação com o real de cada indivíduo ou coisa, portanto, estabelece uma conexão direta com o filme, onde cada participante está unicamente em seu universo inserido num espaço e num tempo.

O filme se faz numa construção pessoal da vida de Agnès Varda numa espécie de cinebiografia. Através dos espelhos, Varda vê seu reflexo e todos os anos que antecederam àquele momento, desde sua infância, passando pelo cinema, e também por sua relação com Jacques Demy, os frutos e os filmes do Cine Tamaris e a relação com o cinema que ultrapassa e passa por todos estes momentos. Retrata um passado que foi ontem, mas é passado. Esse elemento nostálgico que a diretora inscreve no filme permeia a narrativa de forma poética, onde cada pedaço de cena e plano é pensado dentro de uma conjuntura da narrativa de idas e vindas, em primeira pessoa. No filme, a realizadora utiliza como estratégia o se colocar subjetivamente na narrativa, abrindo uma linha de comunicação entre realizadora e espectador. Varda é interlocutora de sua própria vida, ela fala diretamente para a câmera. É na performance da realizadora que o filme ganha uma segunda dimensão de significação e proximidade com o esboço de sua vida privada.

No momento inicial do filme nos deparamos com a cena: Varda está sentada numa cadeira de diretor e descreve a seguinte fala: *Esse Mar do Norte e a areia é onde tudo começou para mim. É o começo do que sei mais ou menos de mim.* Num corte surge outro plano: Varda aparece caminhando na praia e diz: *Essas praias belgas, recebi tudo o que eu conhecia em todas as férias de toda a minha infância. Concebida na cidade de Arles, recebi o nome de Arlette aos 18 anos, mudei de nome. Escolhi Agnès, nome que registrei oficialmente no cartório.* O filme se desenvolve numa cadência entre a vida real, narração desta e a reconstituição de alguns fatos do passado. Neste traçado de imagens, encontros de pessoas e de memórias, o filme se dá de uma forma primeiramente autobiográfica. Dentro dele, a diretora conta a sua história, explora o seu passado, desloca-o para o presente, se reinventa na própria lembrança e propõe uma desorganização na estrutura linear do filme. Varda dá lugar às inserções de imagens fotográficas, imagens em 16mm, película e vídeo. São junções de fragmentos e formatos que dão sustentação a forma final do filme.

Raymond Bellour (1997, p. 323) nos esclarece a aproximação e distanciamento que existe entre a noção de autobiografia e auto-retrato, ao afirmar que o auto-retrato se diferencia da autobiografia pela ausência de uma sequência narrativa, já que no auto-retrato a narrativa está subordinada a um desdobramento lógico que se mantém graças à uma organização ou à

uma bricolagem de elementos dispostos de acordo com uma série de rubricas que podemos denominar como “temáticas”, se aproximando mais de uma linguagem metafórica e poética, e menos da narrativa. O auto-retrato se constitui como lembranças retomadas, superposições de tempos e a correspondência entre elementos que se justapõem na linha do filme. A autobiografia se aproxima através de um limite temporal, que prende o autor às configurações de sua própria vida; enquanto o auto-retrato trabalha com a imobilidade destes tempos e totalidades sem fim. De certa forma, os dois estão juntos em *As Praias de Agnès*, transitando num mesmo fio narrativo, onde é possível perceber a presença do realizador. Contudo, é nesta hibridização e fricção entre autobiografia e auto-retrato que os filmes se inserem em nossos estudos como zona de compartilhamento entre as formas.

No desencadear da relação com o filme, Varda aposta na forma ensaística para fazer seu auto-retrato, deste modo apresentará sua especificidade em relação a uma estética de si e à inscrição de uma memória pessoal. Seu posicionamento perante o filme autobiográfico já é em si um posicionamento político e estético diante da forma ensaística de se produzir filmes. A diretora expressa uma busca por construir um espaço em que o cineasta fale de si com imagens e palavras.

Durante todo o filme *Agnès Varda* se faz presente diante de suas imagens ao encontrar com pessoas, objetos e coisas que passaram pela sua vida e que já estão no mundo. A partir destes encontros ela elabora formas singulares de representação do “eu” e formas singulares do seu olhar para com o mundo exterior e interior. Desta forma, demonstra a elaboração da sua auto-inserção, que sempre foi de grande questão para a cineasta, e o desejo de falar de si a partir de questões que não são *a priori* suas. Em *As Praias de Agnès*, especificamente, a questão principal é contar a sua história, ela é a personagem principal da fala e da imagem. Portanto, é a partir de sua história pessoal que a diretora desenrola o enredo e produz modos de subjetividades no filme. Segundo a pesquisadora Juliana Cardoso (2010), em seus estudos sobre “As práticas auto-referentes no cinema: as estéticas de si”, sinaliza uma possibilidade de encontros estéticos naquilo que Montaigne fez na literatura e o que Baudelaire fez com a poesia: se inserir em seus filmes também será buscado porque é a si mesmo que deseja se voltar, como se quisesse nos contar seu ponto de vista sobre determinada situação e para isso estabelecesse “fragmentos” ou “intervalos” em suas narrativas que possibilitam sua inscrição.

Nesta ligação da prática auto-referente e da autobiografia, a tensão entre registrar e criar realidades, entre objetividade e subjetividade, documentário e imaginação se configura

como parte das narrativas em primeira pessoa, que elaboram formas de recriar o cotidiano e torná-lo objeto de sua criação artística. Assim, a multiplicidade das formas que integra o espaço biográfico oferece um traço comum: elas contam de diferentes modos uma história ou experiência de vida, afirma Leonor Arfuch (2010, p. 112), quando escreve sobre este assunto em seu texto “A vida como narração”. Deste modo, são maneiras diversas de olhar para a interioridade tornando o que é da esfera íntima algo que se transmuta para uma esfera exterior, voltando-se para o fora, para o público e para o horizonte contemporâneo das formas de visibilidade do sujeito.

As formas autobiográficas e ensaísticas na linguagem cinematográfica descrevem como estes trabalhos filmicos dialogam com uma escrita pessoal e em primeira pessoa, pontuando suas conexões através de linhas de aproximação entre imagens e palavras, desencadeando no fluxo do processo filmico e discursivo o lugar do autor dentro das teias de redes que interligam autor - personagens - o outro e o espectador. No desencadear do filme, a autobiografia se torna presente através da escrita ensaística possibilitando uma maior existência e tensão na forma em que está sendo narrado. Mas como podemos falar verdadeiramente de autobiografia no cinema? Nesse domínio como podemos entender as formas das autobiografias inscritas no documentário e ensaio pessoal?

Dubois explica a questão da subjetividade interligada ao dispositivo de interioridade e exterioridade centrado no próprio autor. Neste contexto o sujeito não têm outra condição a não ser a de encenar-se. O sujeito torna-se presente dentro de suas próprias condições de existência enquanto imagem, quer seja por meio do filme ou por meio da fotografia. Este sujeito representado faz parte de uma trajetória explícita de ações que envolvem a *mise-en-scène* e também dos processos de memória que estão inseridas em construção da narrativa fílmica.

Esses movimentos de elaborar-se dentro da obra a partir de questões que são *a priori* individual, mas que quando tomadas para o espaço do filme se elabora num partilhamento de memórias coletivas. Portanto, nestes filmes analisados percebemos a memória pessoal do sujeito se constituindo como lugar do afeto, do encontro, das múltiplas possibilidades que, principalmente como enunciação do “eu”, se caracterizam como parte integrante destas obras. Tais filmes relacionam a imagem fotográfica à dimensão dos sentidos e da memória dentro de um jogo de palavras e imagens que tenciona a própria existência do “eu” construído no filme.

2.2.3. Duas molduras autobiográficas

Dentro do nosso panorama estrutural dos filmes-carta contemporâneos, *Querida Mãe*, de Patrícia Cornils, parece se aproximar de um modo específico de criação e de produção que se assemelha aos filmes de Agnès Varda, principalmente, da estrutura de organização do filme *As Praias de Agnes*, que costura formas que dialogam entre a autobiografia e o auto-retrato. Deste modo, colocaremos o filme-carta *Querida Mãe* em diálogo com as obras aqui analisadas de Varda. Tentaremos dimensionar nossa escritura pelo que move esta pesquisa: as cartas filmicas. Portanto, a dimensão da carta atravessa as três obras aqui em questão; *Salut les Cubains/Saudações aos Cubanos* que faz referência à carta no próprio título da obra. Este gesto de endereçar ao outro e de partilha coloca em cena o “eu”, “ele” e o “outro”. No segundo filme, *As Praias...* se aproxima do que poderíamos chamar de carta testamento, que relata ao outro uma certa intimidade compartilhada, um gesto em si autobiográfico atravessado pela ideia de partilha de sua trajetória pessoal com o espectador. Dentro da maneira muito pessoal de Varda, a cineasta atinge então a representação de si com o peso e a leveza da realidade.

Na relação explícita e direta que há entre ambos os filmes, encontramos três tipos de relatos, um primeiro que fabula e narra a viagem à Cuba, o segundo, a partir da invenção da diretora, que relata quase que sua história de vida, e o terceiro filme, *Querida Mãe*, que relata através das cartas trocadas por mãe e filha a relação entre estas, entre o velho e o novo, entre a ausência e a presença, num intuito de construir um espaço presente numa ausência passada.

Nestas obras, a forma ensaística de conduzir o filme é ideia primeira da realização. São obras que partem de objetos (fotografias, cartas, diários) e que permeiam o universo entre o documento e a ficção, entre o real e a representação. Entre estes laços estéticos que englobam os filmes há, de certo modo, nas formas de produzir os filmes algo que os aproxima.

Trata-se de um determinado ciclo de produção que se aproxima de uma organização de um filme de ficção, onde há uma estrutura anterior que se faz para que o filme exista à posterior. Essa organização é visível no filme-carta *Querida Mãe* e no filme *As Praias de Agnès*, quando ambos lançam como dispositivos projetos pessoais para relatar experiências que dialogam com o seu próprio estar no mundo e fazem dele matéria prima para realizar os

filmes. Cada filme anteriormente passa por uma organização estrutural no modo de fazer e pensar o filme. São dois filmes que tornam visíveis a necessidade subjetiva da realizadora de se expressar poeticamente numa narrativa documental, narrativa essa elaborada com recursos tradicionais de experimentações metalinguísticas.

Embora a forma de organização se aproxime em termos, há em cada filme uma singularidade que é subjetiva a cada autor. O “eu” assumido à condução da narrativa pode ser visto como algo que identifica a posição do realizador enquanto autor do filme.

Percebemos que, embora os filmes estejam em épocas e tempos diferentes, há uma certa ligação no próprio jeito de lidar com a memória das pessoas e dos lugares que fizeram parte num certo momento de suas vidas, na tentativa de construir um espaço que já se foi. Mas agora estes lugares e os espaços estão alocados nos filmes de uma outra maneira, mais subjetiva, se aproximando portanto de uma performance de si. Assim, os meios utilizados para filmar os lugares que fazem parte da memória pessoal fazem com que a realizadora costure de forma poética e subjetiva esta imagem no presente.

Para tanto, as cidades como constituinte de uma memória íntima se apresentam nestes filmes como parte de uma identidade coletiva. Porém, o que são as cidades para nós hoje, que nela nascemos e habitamos, que a temos como horizonte cotidiano, que as suportamos mais ou menos bem, e que, entretanto, as fazemos e refazemos a cada passo, a cada percurso? (COMOLLI, 2008, p. 179). Nesta parte do texto de Comolli “A Cidade Filmada”, contextualizamos a forma sobre a qual esta cidade pessoal é mostrada em cada percurso autobiográfico dos filmes. E sobre como cada realizador através do filme evoca, imagina e fabula os seus espaços íntimos como constituição da *mise-en-scène*.

A construção de cada cena é caracterizada como fator primeiro de organização de um filme, como sugere Comolli (2008) em relação a colocação do sujeito no quadro da imagem. Desse modo, nota-se a especificação do olhar da diretora para a construção do quadro, e de um olhar objetivo para a cena, sobretudo na maneira como organiza os moldes da narrativa, que estão para além das bordas do quadro. Neste gesto, o sujeito trás para o quadro o que está extra-campo: a sua vida e os encontros.

A carta ou os relatos narrados nos filmes são como documentos que anteriormente ocupavam um outro lugar da memória, e quando reconfigurados para a tela-vídeo, para o cinema, se constituem de uma linguagem audiovisual, tornando-se também objeto principal da narrativa.

No filme *Querida Mãe*, a carta é também personagem, assim como a própria realizadora. Contudo, esta carta também se configura como parte de um fluxo que evidencia o próprio extra-campo, mas que depois de revisitada e montada, dentro de características filmicas, põe-se em quadro através da narração, materializando seu contexto. É preciso ressaltar que o filme se constitui junto com o mundo, se desenhando a partir das aspirações pessoais e modos de conexões com a vida comum do sujeito.

O uso da palavra nos filmes é característica dos filmes de Varda e muitos outros filmes ensaísticos que analisamos também têm a palavra como elaboração primeira do desenvolvimento das ações. Encontramos certas afinidades entre os filmes, quando colocamos o texto como fator base para qualquer narração. No caso das cartas, estas são lidas e fragmentadas em partes que produzem tons e significância que diferenciam cada estrutura do filme. Os sons, os ruídos e a voz *over* das cartas singularizam a própria voz do autor-personagem em cada cena, em cada quadro recorte.

Mas se observamos os filmes tomados aqui como questão, vemos que são conjunções de narrativas pessoais com o que está fora, no mundo. As questões tomadas neles perpassam por vários sujeitos, vários modos subjetivos de vida, que caracterizam no filme um certo traço autobiográfico, espelho de um real reinventado. No caso do filme-carta/documentário *Querida Mãe* a diretora que é personagem, assim também como sua mãe (que emite as cartas) o é. O próprio documento-carta é auto-referente de uma ação e reação aos movimentos da vida, que de alguma maneira corroboram com a crescente narrativa do “eu”.

2.3 Observações sobre a subjetividade no cinema de Jean Rouch.

Jean Rouch foi etnógrafo³⁶, engenheiro, cineasta e fotógrafo. Seu trabalho teve início no cinema através da possibilidade de diálogo entre a antropologia, a etnografia e a imagem. Contudo, o cineasta não buscava apenas formas técnicas de entremear esta relação, e sim de pensar a correlação entre autor e aparato tecnológico numa experimentação possível entre

³⁶ Em entrevista concedida a Ulrich no livro “Entrevistas”, Rouch relaciona a arte como uma ponte, seu mestre da Universidade Albert Chaussées, engenheiro e inventor da teoria da resistência aos esforços alternados. Este dizia que para construir uma ponte deve-se primeiro desenhá-la, e só depois calculá-la. Rouch faz um paralelo nesta frase em relação à estética: “uma ponte é uma obra de arte. Isso se tornou regra em minha vida. Para a etnografia é a mesma coisa: a etnografia deve primeiramente ser filmada, e só depois teorizada, e não o contrário.” Ele pontua neste comentário que hoje em dia é importante dedicar tempo para estudar o outro. E por isso entendemos Jean Rouch como um dos precursores dessa aproximação entre verdade, sujeito e cinema (OBRIST, 2010).

câmera e corpo, como se estes pudessem existir de forma uma para que ambos falassem da experiência do real. A câmera torna-se participante e produtora de sentidos na realização do filme, tornando possível extrapolar a ordem da objetividade e transbordar a subjetividade, uma prática que não aparece na tela, mas vai determinar, de forma incontornável, o resultado final do filme: a inserção³⁷ (France *apud* FREIRE, 2009, p. 83).

O cineasta, ao longo de sua carreira, se ateu ao olhar detalhista e analítico sobre os costumes, tradições e rituais da África Ocidental. Nesta fissura, ateu-se aos encontros que estabelecia entre cineasta e pessoas filmadas. Na montagem do documentário, o cineasta se servia de recursos, tais como a voz *over*, entrevistas, cadernos de anotações. Estes elementos davam formas ao seu roteiro. No decorrer de sua carreira, Jean Rouch intensificou a pesquisa fílmica com sua longa trajetória sobre a vida diária dos africanos do Níger e Gana, atendo-se principalmente aos seus processos migratórios. Os processos migratórios desencadeados nos filmes de Rouch são pontos consideráveis em sua obra, que cabe como análise em nossos estudos, já que nossas questões perpassam pela relação de deslocamentos dos sujeitos e como estes produzem relação com a linguagem audiovisual.

Neste ponto, Rouch inicia seu interesse pela ficção e a têm como instrumento de compreensão da realidade, alinhando e misturando as duas partes; documentário e ficção. Sua forma singular de captar imagem e também de revelá-las, se faz como dispositivo da própria filmagem, sabendo que parte do aparato tecnológico é usado como instrumento que aproxima o encontro, tornando-se parte importante da narrativa. Percebemos através dessa ordem das coisas a mudança no gesto de filmar o outro, proposta que se solidificou dentro do *cinema direto*, pois os sujeitos filmados por Jean Rouch tinham acesso ao material filmado desde o início: era um sonho filmar de manhã, revelar à tarde, projetar à noite a pré-montagem no vilarejo em que tínhamos rodado (OBRIST, 2010, p. 55).

Defrontado cotidianamente com as implicações da observação participante, Rouch comenta que sempre que uma câmera é ligada, alguma intimidade é violada, portanto, a proposta de “olhar” e violar a intimidade causava problemas “éticos” naquela época que poderiam implicar riscos para o realizador. Mas Rouch utilizava este modo como instrumento de produção dos próprios eventos que filmava, o que tornava possível a criação de situações reveladoras através de cada cena. Segundo Gonçalves (2009, p. 21), o antropólogo não terá

³⁷ No encontro que se deu na África, Jean Rouch estabeleceu um vínculo de amizade com os quatro rapazes africanos, e esta relação imprimiu em seus filmes as marcas que vão influenciar de maneira decisiva o documentário moderno, principalmente quando são visíveis no documentário as marcas desses encontros que são extra-campo.

mais o monopólio da observação, ele será ele mesmo observado e gravado; ele e sua cultura, ou seja, de maneira que a câmera participante passaria da forma quase automática e orgânica para as mãos de quem estava habitualmente na frente da câmera.

Dentre as possibilidades, será observado de que forma o seu cinema é emergente na forma de olhar o documentário como parte do processo histórico de inscrição do sujeito na obra e defrontando a realidade com que este sujeito encena para a câmera. Para tanto, partimos do princípio que o “eu” exposto em seus filmes é ativo e participa da realização, subjetivando através das palavras e da imagem o próprio contexto social no filme.

Nessa baliza histórica analisaremos o cinema de Jean Rouch e como este lida com as imagens, com a fabulação dos personagens, com as formas de narrar de cada um, com a relação de alteridade na construção da subjetividade do sujeito, e, principalmente, com o modo como estas práticas se desenvolvem no filme documentário ou ficcional, aproximando-se da estética dos filmes de anotação, filmes de viagem e filmes-carta.

Assim, o filme de Jean Rouch *Jaguar*, a ser analisado nestas próximas linhas, consiste em tornar visível certas encenações que estão presentes no processo de subjetivação e nas relações entre sujeito e personagem situado dentro da prática das narrativas do “eu”³⁸ no cinema moderno. Em seguida traçaremos em poucas linhas o que há de aproximação entre o filme de Jean Rouch, *Jaguar*, e o filme-carta contemporâneo *De Glauber para Jirges*, de André Ristum. Os dois filmes elaboram, através da voz *over*, uma auto-invenção dos personagens, tornando assim o som uma característica forte na construção do filme.

O que percebemos no cinema contemporâneo, ou mesmo no documentário que se inicia nos anos 50/60, com alguns filmes de Jean Rouch, é a interação do sujeito que media a mensagem para com o sujeito da realização e da fala. Acredita-se num movimento que se pauta por uma invenção de si e que este ato transborda através da subjetividade impressões imaginárias, mais do que de fatos reais, tornando-se possível perceber as experiências pessoais dos sujeitos filmados.

2.3.1 A maneira do “direto”

³⁸ O “eu” mediado aqui nesta pesquisa concerne na importância de entender a postura deste *eu* no documentário, e sua relação com a *mise-en-scène*, do que propriamente a construção de uma identidade que seja peculiar aos sujeitos do filme.

Com o cinema direto, temos o próprio corpo do operador que carrega a câmera, temos essa pressão física constante no ato de filmar, uma respiração, um sopro, uma presença. Isso significa dizer que, por essa física dos corpos, a atenção se dirige cada vez mais a relação constituída na filmagem. De cada lado da máquina há alguma coisa do corpo. Alguma coisa do sujeito. Essa relação entre quem filma e quem é filmado via máquina significa a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*, e, ao mesmo tempo, aumenta a própria possibilidade de representar o íntimo. (COMOLLI, 2008, p. 110)

O cinema direto teve uma grande contribuição para a produção de filmes que contribuíam tanto na forma de produção estética como na política cinematográfica, levantando questões acerca do documentário e também criando outras perspectivas de mundo, fugindo especificamente dos discursos oficiais de um cinema hegemônico e linear. Entendemos que é nesta mudança de paradigmas que o cineasta e o sujeito se vê cheio de novas possibilidades dentro da conjuntura cinematográfica.

A proposta do direto não tinha a intenção de levantar bandeiras ou defender sua superioridade em relação a seus predecessores³⁹ ao desvencilhar-se da doutrina do comentário, dos aparatos tecnológicos e da prática do documentário como “pura reportagem”. A abordagem de Rouch estava relacionada ao cinema *vérité* desenvolvido na mesma época na França, que teve um papel fundamental como precursor deste movimento sendo de extrema importância para contextualizar seus estudos sobre o “eu”, o outro e a relação do diretor com estes atores.

Junto com o cinema direto surgiu também a possibilidade de se trabalhar com o que podemos chamar de câmera-corpo. A mobilidade da câmera dava suporte para a elaboração de gestos que extrapolavam o campo da imagem e transbordava para o extra-campo e estes dois pontos da narrativa se entremeavam cada vez mais dentro do filme. As imagens realizadas nos eventos ao vivo e no momento presente se sobressaíam de forma que o documentarista, além de exercer um papel de orquestrar a filmagem, também interagia com os sujeitos filmados.

O cineasta buscava capturar a realidade no momento que o evento acontecia, filmando os corpos e movimentos de homens e mulheres. A câmera portátil e o som sincrônico faziam parte da inovação tecnológica que permitia a aproximação do homem à

³⁹ Os norte americanos, Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker e Frederick Wiseman acreditavam que o cinema deve ser puramente observacional, eliminando assim qualquer traço que pudesse revelar uma dimensão mais interpretativa da cena. Assim, esses cineastas pretendiam a invisibilidade e se encontravam sempre atrás das câmeras. Estavam ligados ao modo de fazer cinema mais direcionado à linguagem jornalística e que evitava todos os indícios do diretor, vetando em si “o documentário descontrolado”. Estes cineastas recusavam recriar o evento ou mesmo controlar o comportamento de seus sujeitos, ou seja, o oposto do cinema direto francês.

máquina, diminuindo assim a figura do representante e do representado, aproximando a câmera dos gestos ordinários do cotidiano. Os cineastas⁴⁰ adeptos desse movimento não se dispunham a usar estúdios, cenários, atores, comentários ou entrevistas e preferiam a rua, a luz natural, os atores sociais e os fragmentos de entrevistas, apostando que este tipo de ação facilitava a passagem direta da fala do cineasta e da situação do real filmado. Em questão de montagem, os filmes seguiam com seus longos planos-sequências, pois para estes cineastas fazer cortes na imagem era fragmentar o discurso do real.

O tipo de condicionamento que o cinema direto dava ao documentário era o simples fato de observar, criando um fluxo de ruído nos caminhos da objetividade e da subjetividade no documentário ou na ficção, elaborando desde então a fronteira entre ambas as linguagens.

Algumas ideias do direto esbarram na fronteira de alguns limites externos à filmagem, considerando que antes e depois do registro da câmera o evento representado continua, e a câmera apenas registra uma fatia deste acontecimento. Mas como fazer deste fragmento um registro fiel do acontecimento? Deste ponto de vista, o cinema direto, mesmo captando partes de um real, se aproxima de um documentário que registra imagens e sons tal qual eles acontecem. De todo modo, as imagens e sons aparentes são frutos de um movimento que não se encerra em sua captura, que está para além do enquadramento das lentes da câmera e se organiza também na montagem.

O cinema verdade, movimento proposto por Jean Rouch e Edgar Morin, teve sua proposta aos olhos do mundo após a publicação do manifesto *Pour un nouveau cinéma-verité*, escrito por Edgar Morin para a revista *France-Observateur*. Relata um cinema-verdade que começou a tornar-se possível pela utilização da câmera-caneta⁴¹. Surge a possibilidade de escrever quase que sozinho o seu próprio filme, tal qual como um autor de cinema. Com a possibilidade de carregar equipamento portátil, como a câmera 16mm e o gravador de som portátil, a estrutura do filme tende a se desenvolver de outro modo, já que câmera e corpo faziam parte da cena ou da performance como um todo. Aqui esse modelo será exemplificado especificamente em *Jaguar* (1967), que nos aparece como guia deste novo cinema emergente que manifestava nos filmes articulações cinematográficas e políticas.

Eric Barnow (*apud* DA-RIN, 2008, p. 107) distingue a diferença e a aproximação entre os dois:

⁴⁰ Robert Drew e Richard Leacock surgem como pioneiros no campo jornalístico do cinema direto.

⁴¹ Astruc traduz o movimento da escritura pessoal no cinema no sentido da câmera *stylo*, quando afirma que o cinema separar-se-á de um cinema apenas do entretenimento e da tirania da imagem pela imagem para tornar-se num meio da escrita flexível e sutil como o da linguagem escrita.

(...) o documentário do cinema direto levava sua câmera para uma situação de tensão e torcia por uma crise; a versão de Rouch do cinema-verdade tentava precipitar uma situação. O artista do cinema direto aspirava à invisibilidade; o artista do cinema-verdade de Rouch era frequentemente um participante assumido. O artista do cinema direto desempenhava o papel de um observador neutro; o artista do cinema-verdade assumia o de provocador.

Na mesma cadência, Gonçalves (2008, p. 25) afirma:

o que torna importante a obra de Jean Rouch não é tanto o mundo dado a realidade ou o gesto documental, mas sim, a relação que engendra, por sua vez, a própria filmagem, onde a câmera se torna um estimulante psicanalítico, um dispositivo que transforma o processo em situação filme.

Nestes casos a câmera é usada para acelerar o decurso do filme, principalmente como dispositivo para o próprio processo fílmico, colocando em evidência a partir da indução do seu *display* como qualidade subjetiva da relação, observada no filme *Jaguar*.

O mediador entre a câmera, realizador e personagem era percebido como ato de confissão para Rouch. Ele tenta descortinar o invisível tomando como espaço próprio o ritual como evento, possibilitando a visibilidade da câmera manipulada num gesto ágil. Este procedimento nos lembra o filme *Nanook*, de Robert Flaherty, que reencena a vida social buscando o realismo da percepção pelos expectadores.

O seu modo de captação une-se com a técnica, rememorando por vezes o movimento relacional entre câmera-autor-personagem. Flaherty fazia questão de mostrar as imagens ao sujeito filmado para que essas pudessem discernir quem são elas (as pessoas) e o outro, ou quem são essas pessoas dentro da função fabuladora do cotidiano e o que elas percebem nas imagens.

Num gesto de reinvenção do seu cotidiano, Rouch procurava através da duração dos planos o transe, a distorção e a transformação do sujeito aparente. Foi nesse primeiro enquadre que incidiu boa parte do que ficou conhecido como cinema direto: uma base técnica favorável à captação fiel da realidade, um método de exposição (no sentido fotográfico) pura e simples da realidade, uma estética do real comandada pela ótica da realidade, afirma Teixeira (2006, p. 274) em relação às transformações e aberturas que o cinema direto proporcionou na linguagem documental.

2.3.2 A função fabuladora do sujeito em *Jaguar*⁴²

O filme inicia com Rouch dizendo para Adam: “ Adam vamos lhe contar uma história. Adam responde:” Que estória”. Rouch complementa:” Sobre a nossa viagem a Kourmi, em Gana que, naquele tempo era chamada de Costa do Ouro. Onde as pessoas vão procurar dinheiro, roupas e riquezas. A História começou na região de Ayouru...Éramos três amigos. Lam Illo e Daumoré (GONÇALVES, 2008, p. 163).

O projeto de *Jaguar* serviu como base para todas as realizações de Jean Rouch. É nesta obra que o diretor estreita as fronteiras entre ficção e documentário. O filme parte da viagem de três amigos que permitem desde o início entrar no jogo da encenação. No trajeto da viagem, Rouch e os três amigos eles, colocam a sua vida em cena, fugindo desde de então do ideal narrativo da vida em si mesmo. São partículas de encontros que tornam o filme potente, um cinema construído em camadas, de subjetividade e de reinvenção da vida comum.

A viagem registra as aventuras de três homens jovens que deixam sua terra natal *Savannah* no *Níger* e partem à procura de fortuna em Gana. Durante todo o percurso da viagem, Rouch filma a tentativa de reinvenção dos três atores, dando condições e “liberdade” à eles para interagir com o espaço e com o outro de forma a interferir positivamente no filme, elevando a sua potência no rastro da ficção e na fabulação do documentário.



Ilustração 01. Retrato dos três amigos que viajam juntos; Lam, Illo e Daumoré.

No começo do filme Jean Rouch inicia seus comentários apresentando cada um dos rapazes e seus anseios e desejos para a construção dos personagens. Na primeira cena assistimos os preparativos para a viagem e as bênçãos dos búzios. Logo no em seguida Rouch inicia os comentários que também são sobrepostos pela fala dos atores. Estamos diante de personagens “que inventam sua própria história, tendo como resultado um filme em que a *auto-mise-en-scène* das pessoas filmadas prevalece em detrimento da *mise-en-scène* do

⁴² *Jaguar* foi rodado em 1954, mas só foi finalizado em 1967, quando apresentado no Festival de Veneza; o filme conta a viagem de três amigos que saem clandestinamente a pé do Níger à Gold Coast (futuro Gana), onde podem exercer variadas profissões. O filme foi rodado primeiramente sem som e depois os três protagonistas, assistindo a projeção na montagem, improvisaram comentários e diálogos.

cineasta” (FREIRE, 2009). Podemos comparar *Jaguar* a um caderno de notas no qual o cineasta, através de seus atores, escreve e relata o itinerário da viagem, contando os deslocamentos, a mudança de língua/sotaques, os acontecimentos e as relações interpessoais que vão sendo traçadas. Tudo isso está configurado no enredo. Em *Jaguar* a subjetividade se mostra fluida, não-linear, múltipla, fruto da experiência paradoxal da representação na simultaneidade, afirma Andrea Molfetta (2010, p. 383) em relação a análise de filmes de viagens.

Durante todo o percurso o filme está aberto às improvisações dos atores, tanto em fala quanto na imagem. Em *Jaguar* seus participantes colocam-se no papel de migrantes e documentam sua migração. É nesta invenção da narrativa que englobamos o espaço e o tempo, de tal modo que Jean Rouch experimenta e brinca com a linguagem ao ponto de não sabermos o que é realidade e o que é ficção.

O filme se constrói nesta fricção de gêneros, mas de algum modo os dois gêneros são atravessados por um dispositivo que está para além da imagem e que coloca em diálogo um “novo” contexto de vida para cada um dos sujeitos, calcado, principalmente, como instrumento de narração, esboçado em primeira pessoa em seus desejos reais e imaginários. Deste modo, num primeiro momento a realidade comparece para em seguida ser transfigurada pela fabulação dos personagens. Um jogo metalinguístico entre palavra e imagem.

O método de realização de *Jaguar* foi compartilhado. A sonorização do filme foi produzida posteriormente às filmagens, Rouch convidou seus próprios personagens a narrar suas aventuras de modo improvisado. Os personagens, ao assistirem o material editado da viagem, gravaram seus comentários espontaneamente em cima destas imagens, tornando potência cada a voz subjetiva e “real” presente no filme. Tratava-se de uma tentativa de subversão da ficção, criando estranhamento e desordem no documentário, articulado como documentário expositivo, no qual a voz *over* é presente e entrecortada pela voz em primeira pessoa.

No ato de retroceder no tempo, a fala resplandece através da memória de cada um dos participantes, dando-se em movimentos de idas e vindas. Estes revivem através do som e de seus comentários todo o percurso da viagem, como um movimento de dar lugar a possibilidade de incluir trilha sonora e ruídos. *Jaguar* se converte numa memória coletiva, já que não só os participantes, mas também o cineasta dialoga com um tempo passado tentando contextualizar um ato do presente.

O tempo em *Jaguar* é uma linha curva e por vezes linear. Rouch trabalha num tempo fragmentado onde cada ator relata sua história dentro de uma história que é comum a todos: a viagem para a Costa do Marfim à procura de ganhos e novas aventuras.

(...) uma noção só pode ter sentido se ela se relaciona a “alguma coisa” para que essa noção tenha um sentido qualquer. Se a noção de tempo existe, logo ela deve ser relativa à “alguma coisa” que não ela mesma e que não o nada. Se essa noção tem, portanto, um sentido qualquer, o tempo é “alguma coisa”, isto é, um ser. (REIS, 1994, p. 12).

Portanto, o tempo se dá através da evolução das coisas e dos seres, servindo como aprendizagem onde ele é a direção do diálogo, mesmo com suas diferenças, semelhanças, pluralidade, desordem e intensidade. Em *Jaguar* notamos a alteridade de cada personagem se diluindo na temporalidade filmica, uma temporalidade ao mesmo tempo fragmentada e múltipla, que torna possível encontrar na oralidade as mudanças de cada um dos sujeitos explícitos no filmes.

Construindo de forma una a subjetividade de cada um, temos em consequência disto processos de co-invenção do sujeito que se desdobram pela escrita da imagem e da voz no espaço filmico. O ato de representação dado no filme se constitui no ato de escrever (ou filmar) conhecer (e cuidar) a si mesmo em sua multiplicidade.

Marco Antônio Gonçalves (2009, p. 39) afirma que Jean Rouch explora a potência do falso na constituição de uma etnografia filmica ao valorizar os múltiplos pontos de vista que, pelas inversões e reversões do antes e do depois do ser real e do ser falso dos personagens, ultrapassam a barreira do ficcional e do real, instituindo um novo modelo para a narrativa.

Neste processo, a própria fabulação acontece no decorrer do filme, principalmente quando notamos a inscrição do “eu” na forma de falar e relatar a viagem, sendo inserida por cada um a seu modo.

2.3.3 Imaginando a ficção e escrevendo a realidade

Os filmes *Jaguar* e *De Glauber para Jirges* transitam em nosso estudo na ideia de filmes de viagem/percurso/deslocamento que produzem com seus cadernos de notas sonoros e imagéticos um desenho de uma certa “realidade”, calcado principalmente pela encenação dos personagens em lugares reais e viagens propositivas. É com Jean Rouch que notamos a

questão da encenação tão presente nos filmes que se desdobram entre relatos em primeira pessoa e a encenação para a câmera.

O elo que costura ambas as obras acena quanto a sua materialidade das anotações/cartas tomadas aqui como construção de uma certa identidade do “eu”. Nestes dois filmes os cineastas também estão explícitos e se constituem enquanto sujeito participante através da voz *over*. No campo audiovisual, também edificam uma fronteira entre ficção e documentário, entre encenação da vida real e a ficção desta. As obras tem predominância da voz *over*, e de alguma forma o som é constituinte de sentidos em toda a narrativa. Nesse modo de diálogo entre as obras, nos interessa compreender como se dá a construção das cenas e a forma como cada realizador recria os caminhos e os percursos no filme.

O processo migratório de idas e vindas é iminente durante todo o processo filmico. No desdobramento da linguagem cinematográfica, os filmes revelam através de sua montagem final a relação que há entre sujeito filmado e encenação; o primeiro filme, *Jaguar*, busca trabalhar com a encenação através de não-atores; no entanto, estes dão ao filme possibilidades de compartilhamento dos diálogos entre os sujeitos filmados e cineasta, construindo neste espaço uma *mise-en-scène* que é fruto deste encontro. O segundo filme, *De Glauber para Jirges*, procura através da encenação do ator, buscar uma aproximação com o real das cartas. E costura através do som a relação com os atores, mantendo uma identidade com os autores das cartas (Glauber Rocha e Jirges Ristum). A voz que narra *De Glauber para Jirges* também aparece em primeira pessoa, mas o som foi todo construído durante a montagem, assim como também percebemos em *Jaguar* este retorno ao filme para a encenar com a voz. Cada a sua maneira potencializa a narrativa e constrói um espaço dentro do filme que se mistura entre a fabulação e o real, entre o imaginário e a invenção de um relato de viagem.

A noção de testemunho atravessa ambos os filmes, quando o ator e não-ator, através da voz *over*, constrói uma banda sonora que atravessa toda a encenação relatando e testemunhando a sua experiência da viagem. *Jaguar* parece um caderno de notas de viagem de Jean Rouch, *De Glauber a Jirges* se configura a partir de cartas concretas, que situa a relação do ator com o autor das cartas (Glauber Rocha). Em ambos os filmes a realização é potencializada ao invés de dissimulada, explorando em sua característica a “potência do falso” ao trazer elementos da ficção para prática documental, ou vice-versa.

A identidade quando inventada ou fabulada é legitimada nestes filmes a partir da voz *over*, assim ganha força o devir do personagem em detrimento de uma possível identidade

cristalizada. No documentário, a noção de devir condensa os tempos da existência, no documentário a identidade fica em aberto para transformações constantes. Já na ficção a invenção desta identidade se constitui na forma de construção de diversas vozes, no caso do filme *De Glauber para Jirges* a voz da carta é a voz do diretor, mas a segunda voz é de uma terceira pessoa, se confundindo assim com as “vozes” que estão inscritas na carta. Nesta elaboração, os dois filmes confundem o espectador que se vê num espaço polifônico e fragmentado e esfacelado de uma identidade só. Os dois filmes, embora transitem na esfera da ficção, colocam em princípio uma forte dimensão da construção documental, que parte de relatos ou cartas associadas aos personagens ficcionais. São práticas que surgem com o cinema de Jean Rouch.

A câmera participante e a câmera observante são dois pólos deste movimento. O primeiro gesto inclui a relação da câmera e do sujeito filmado esboçando dentro do quadro uma relação de centralidade entre quem filma e quem é filmado. O segundo trabalha com o olhar observacional de não interferência no acontecimento filmado. A câmera neste caso faz-se invisível. Com este extrato percebemos uma relação direta com o corpo do realizador, já que a cada lado da máquina há algo do corpo impregnado nas ações entre câmera e corpo que media o olhar. Nos dois filmes, há uma certa mobilidade da câmera, mas um se torna mais pessoal, pois é o próprio realizador que filma e comenta a cena.

No caso de *Jaguar*, Jean Rouch, ao se construir enquanto personagem, também reconstrói imaginariamente múltiplas significações sobre seu cinema, tornando-se personagem de seus filmes através de comentários sobrepostos, que ecoam a tensão entre filme e mundo. Deste modo, no filme *De Glauber para Jirges* a encenação recortada e transfigurada da realidade encenada pelo ator nos apresenta questionamentos através de sua própria imagem móvel e presente, como forma de mediar o tema problematizando o discurso direto do documentário/ficção.

Nesta presunção de tornar o que está dentro do enquadramento parte do que está fora, Jean Rouch filma o exterior para descobrir o interior, num movimento centrípeto em relação ao centro do acontecimento, para que todas as partes estejam por si em relação uma com a outra. Na intenção de descrever o invisível o cineasta dá acesso aos tempos íntimos de cada corpo retratado na imagem.

Contudo, o som não segue a mesma linha da imagem, ele não é auto explicativo, mas trabalha numa plataforma não-linear. O princípio de assincronismo foi substituído pelo sincronismo preenchendo uma lacuna que faltava para a espontaneidade no cinema

documentário, como diz o pesquisador Sílvia Da-Rin (2008, p. 104). O espaço sonoro fazia parte do “real apreendido”; os ruídos, os murmúrios e frases inesperadas eram garimpados como preciosidades inauditas. As palavras dos atores, captadas na espontaneidade das situações filmadas, ganhavam por fim uma inédita primazia: a de ser livre e poder improvisar nos gestos, na voz, no movimento como um todo, seja ele advindo do cineasta, do sujeito ou do ator.

Desta forma, as duas obras se tornam próximas, pois o diretor se utiliza de recursos da voz *over* para narrar e reconstituir a voz, que fora encenada na finalização do filme e era também composta por efeitos sonoros adicionadas posteriormente na montagem.

Em *Jaguar* não há sequer uma reconstituição para a câmera. Toda cena é dada quase que na sua total “veracidade”, mas com inserções de ficção. Rouch afirma sobre este filme: “eu introduzia as pessoas em uma situação, a câmera era o pretexto, e o resto corria solto, acontecia um pouco qualquer coisa (DA-RIN, 2008, p. 160). Da-Rin descreve sobre o filme como sendo o “princípio de perversão” o fato do direto produzir realidade em vez de tentar recriá-la ou representá-la.

Em contraponto, o filme *De Glauber para Jirges*, elabora um caminho inverso, o ator no filme faz um percurso que está bem mais num plano do roteiro como guia de elaboração de estratégias para narrar e para compor esta narração, do que propriamente um deixar ir dos personagens, mas ambos se aproximam de um fluxo sensitivo de plainar pelas ruas e pelos lugares que transitam. A encenação, no âmbito das duas obras, se aproxima e se distancia. O filme *Jaguar* está aberto para os acasos, se reinventa a partir do contexto de cada lugar e pessoa que cruza. No filme *De Glauber a Jirges* o ator está passeando pela cidade e divagando sobre ela; de fundo escutamos a leitura das cartas, que de alguma forma é o dispositivo que conduz o filme.

Assim, podemos dizer que a característica do filme de Jean Rouch de conduzir as imagens através da câmera na mão experimenta na cena as possibilidades da mobilidade da câmera de também conduzir a um discurso. Porém, os percursos e trajetos elaborados em ambos os filmes se tornam estratégias narrativas da grande ação de encenação do sujeito.

2.4 Outras escritas e outros tempos

Diante das variáveis que ocorreram no cinema enquanto processo de mudança e aceitação de novas linguagens, a *Nouvelle Vague*, movimento cinematográfico que teve início na França do pós-guerra, cujos processos filmicos privilegiaram o surgimento de novas

estéticas, teve um papel importante na configuração do cinema moderno e contemporâneo. Aqui podemos elaborar uma análise desta mudança de linguagem e surgimento dos aparatos técnicos que se instalou no movimento do cinema “moderno”⁴³. Liberado para experimentar diferentes expressões, incorporando estilos e posturas da *pop art* ao teatro épico da colagem, aos ensaios dos quadrinhos a Balzac, Marx e Manet a *Nouvelle Vague*, tal cinema sintetizou uma original incorporação crítica da cultura atual e dos museus, escreveu Manevy (*apud* MASCARELLO, 2006, p. 221).

Para a geração da *Nouvelle Vague*, a *mise-en-scène* foi e é a grande expressão pautada como lugar da autenticidade: o espaço dos autores aparece como campo de força maior, priorizando desde então sua interlocução em primeira pessoa. O marco inaugural deste movimento surgiu com o filme *Nas Garras do Vício* (1958), de Claude Chabrol e, logo em seguida, surgiram outras realizações que se tornaram clássicas, como *O Acossado* (1959) e *Alphaville* (1965), de Jean-Luc Godard, e também *Os Incompreendidos* (1959) e *Jules et Jim* (1962), de François Truffaut – filmes que se tornaram clássicos pela sua essência ensaística e processo de feitura de cada um deles, fugindo do formato clássico, cuja intransigência se pautava contra os moldes narrativos do cinema estabelecido na França na década de 60.

Os intelectuais e críticos que estavam envolvidos neste movimento foram chamados de autodidatas por Bazin (*apud* MANEVY, 2006, p. 228). O autor, ainda neste texto, reflete sobre a preferência pelo ensaio como forma de escrita. As obras de Jean-Luc Godard são frutos da *Nouvelle Vague*, que parte de um cinema vanguardista, que se instala enquanto crítico, cineasta e ensaísta. Sua filmografia seduz pela experimentação da linguagem cinematográfica, pela reflexão e posicionamento político. Jean-Luc Godard se torna, então, o cineasta das entranhas, apontando em seus filmes a relação contraditória entre real e imaginário, da palavra à paisagem (FILHO, 1986).

Arlindo Machado escreve na apresentação do livro “Cinema, Vídeo e Godard”, de Phillipe Dubois, sobre Godard, afirmando que ele faz parte desta “cena inaugural” do pensamento audiovisual contemporâneo, que “o pensador de agora não senta mais à sua escrivaninha... mas constrói suas idéias manejando instrumentos novos - a câmera, a ilha de edição, o computador, que invocam outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos” (DUBOIS, 2004, p. 19). Deste ponto, é na transição entre o cinema e o

⁴³ Alfredo Manevy comenta sobre a aproximação do cinema francês do cinema moderno, elaborando neste conceito algumas questões relacionadas ao modo expositivo do filme. Sua atual representação deu força para que o movimento da *Nouvelle Vague* prosseguisse.

vídeo que a estética de si tomam maior potencialidade em sua forma e também nos quesitos em lidar com os arquivos pessoais, transformando-os em objetos-filme.

Em *Histoire du Cinema*(1989), Godard elabora uma espécie de vídeo pessoal, tal qual um livro de memórias e anotações com ajuda de variadas plataformas, como escrita, montagem, pintura, fotografia, música e literatura em um só material: o vídeo. Godard trabalha sozinho em seu estúdio (Rolle-Suíça) e edita um somatório de material imagético e sonoro que colecionou durante toda a sua vida. Na mesa de montagem Godard associa lembranças, amarra ideias, combina planos, escreve na máquina de escrever, recombina materiais audiovisuais. O cineasta elabora um grande ensaio audiovisual a partir de seus anseios, paixões e ódio pelo cinema. O filme é atravessado por imagens de outros filmes que Godard realizou. Através de uma voz o diretor sintetiza e expressa seu ponto de vista diretamente, sua presença é marcante durante todo o filme e desta forma ele é objeto subjetivo do filme. Trabalhando com colagens Godard, um artista da colagem, junta memórias e a transforma em filme, realizando enfim, um grande ensaio.

Se pensarmos nos tipos de filmes que correlacionamos anteriormente, podemos nos permitir uma reflexão acerca da grande produção ensaística que surgiu a partir deste período. Por um estado de vídeo que trouxe fortes influências de formas e plataformas de trabalho, que conjugam em si expressões múltiplas, variáveis e instáveis, alinhada aos modos digitais. Uma produção em vídeo contínua que ocorre numa série de variadas e infinitas manifestações.

Desta maneira, com a consequência dessa dissolução do vídeo, toma potência as formas de realização de vídeos íntimos, caseiros, amadores, assim como instalações, performances e outros trabalhos que tem o vídeo como dispositivo de ação.

Ao definir o recorte em relação aos filmes-carta aqui estudados, foi inevitável discorrer sobre vários outros exemplos que dialogam com esta pesquisa: a carta como materialidade no encontro entre a escrita literária e a escrita audiovisual. A prática do vídeo se desdobrou em variadas práticas contemporâneas de expressão verbal ou não-verbal, contudo, essa discussão surge principalmente na transição e hibridização das linguagens, que conduz a novas possibilidades de produzir ensaios em formas de enunciados audiovisuais.

É com Jean-Luc Godard, entretanto, que o cinema-ensaio/vídeo-ensaio chega a sua expressão máxima. *Lettre à Jane* (1972) é um ensaio de 52 minutos, dirigido por Jean-Luc Godard em parceria com Jean-Pierre Gorin. Os diretores através de interrogatórios policiais, criticam ao grau de inclinação supostamente neo-colonialista e etnocêntrico da imagem de Jane Fonda quando conversa com um camponês vietnamita. *Lettre à Jane*, abre novas

possibilidades para o cinema ensaio, por permitir a predominância da voz *off/over*. O filme também resolve um problema chave dos ensaios filmicos, que é fazer de uma análise semiótica da imagem seu autêntico tema.

A discussão em *Lettre à Jane* se atém ao instante da fotografia, um instante fugidio primeiramente, mas quando observado e analisado, é tomado por outra perspectiva da imagem. No filme há uma só fotografia e um texto escrito - neste ensaio percebemos a alteridade fotográfica que emerge no diálogo entre palavra e imagem. A narração de Godard no filme é exclusiva a um movimento de crítica e auto-reflexão perante a fotografia de Joseph Kraff. A princípio, seria apenas uma foto *pro-vietcongs* que pretendia mostrar o grau das atrocidades produzidas pelo imperialismo americano aos vietnamitas, mas o filme vai além e inverte esse pensamento, torna-se uma investigação acerca da verdade da imagem e de sua pureza no registro. Ele mostra que nenhuma representação é ingênua, mas que esta fotografia está inserida num jogo de representações fabricadas, uma certa representação que se monta a partir daquele que olha a cena e daquele que posa para a cena.

Godard nos mostra como podemos ler qualquer foto, como decifrar a natureza não inocente do enquadramento, o tipo de ângulo, a posição focal, o olhar intimista do observador e, principalmente, a montagem fotográfica do filme, problematizando a linguagem a partir destes processos. Godard e Gorin comentam, no filme: *esta foto, como qualquer foto, é fisicamente muda, fala pela boca do texto que vem escrito*. Neste ponto de vista, as palavras falam mais alto que as imagens. A legenda “exagerada” propositalmente tende a guiar o discurso, e o olhar dos dois (Godard e Gorin). A análise da fotografia nos mostra que nenhuma legenda consegue fixar o significado delas.

Há um paralelo entre os filmes *Salut les Cubains*, de Agnès Varda, e *Letter à Jane*. Ambos transitam entre a palavra e a fotografia, uma está dentro do discurso da outra. Raymond Bellour descreve a situação da fotografia dentro do filme: “a situação - limite dessas fotos assim convocadas como testemunhas nos lembram até que ponto a fotografia se alimenta de palavras, títulos, legendas, comentários, confidências, entrevistas, exegeses, desejos de teoria” (BELLOUR, 1997, p. 78). É nesta plataforma de variações que “nossos” filmes-carta tendem a dialogar: transitando entre a poesia e a política das imagens.

Outro filme-carta que podemos citar é *News From Home* (1976), da cineasta belga Chantal Akerman. Nele vemos a relação entre filha e mãe que se correspondem. Chantal vive num espaço nova-iorquino e recebe cartas enviadas de sua mãe que mora na Bélgica. Palavra e imagem, uma na iminência da outra. Um tempo do que é mostrado e do que é lido. A cidade

é filmada, os *travellings* das ruas, o mar como fronteira – juntam-se às imagens e às palavras; e a palavra também é imagem. A palavra falada entra como retórica da narração de si.

Cabe ressaltar que o cinema de Chantal Akerman é marcado pela predileção por planos de longa duração e *News From Home*, por exemplo, é filmado segundo uma lógica de apresentar cada plano como uma unidade auto-suficiente (MAIA, 2010, p. 120), auto-reflexiva. O plano da cidade é específico: um lugar que diz do presente – os prédios, o movimento quase parado da rua, o metrô e a fala da artista que modula a situação-filme. Toda a produção se mantém no equilíbrio destas táticas de deslocamento e fixação, de aproximação e distância, de presença e ausência. E assim os filmes de Chantal Akerman mostram que a História, embora nunca seja a mesma, é feita de continuidade, de sobrevivências do passado, bem mais de rupturas, afirma Anita Leandro (2010, p. 109) em relação ao filme *D'est de Chantal*, que também constrói um espaço de identificação com esta outra terra prometida. Akerman tem o objetivo de jogar com a visibilidade do seu mundo, seus filmes dominam em si a inscrição de seu corpo como forma de subjetivação dos espaços que esboça um minimalismo no enquadramento e na composição da obra.

Nesse viés do deslocamento como produtor de sentido e como prática discursiva, que emerge nos filmes subjetivos, conta e reconta sobre suas experiências passadas através das cartas e ou dos diários filmicos que dão forma e conteúdo a um simples gesto do dizer de si, do outro e também de uma cidade que viveu ou que deixou.

Outro exemplo de filme-carta surge dos cineastas Shuji Terayama e do poeta Shuntaro Tanikawa. Os dois elaboraram uma correspondência que se chama *Video letter*⁴. Durante quase dois anos (1982- 1983), o poeta-cineasta de vanguarda Shuji Terayama e o poeta Shuntaro Tanikawa elaboraram juntos, em Tóquio, esse vídeo-carta. O vídeo é composto por dezesseis cartas-fragmentos, que se alternam por um cabeçalho com nome do remetente e do destinatário. Este diálogo entre dois homens se funde num certo enigma de possibilidades no devir de cada um. A força mais íntima do vídeo carta vem da respiração das imagens.

Numa outra esfera, do vídeo instalação, o trabalho de filmes/vídeo-carta invade as salas de museus e galerias. Temos o caso dos cineastas Abbas Kiarostami e Victor Erice, os quais foram convidados a propor uma exposição sobre seus respectivos trajetos e percursos. Eles não se conheciam e apenas haviam se visto uma vez, mas foi através de Alain Bergala e Jordi Ballo, responsáveis pela proposta, que eles se viram pensando e trocando correspondências que dialogavam com o seu cinema. Estes propuseram aos cineastas a obra

⁴ Filme disponível em: <http://bagger-ce.blogspot.com/2009/12/terayama-shuji-shuntaro-tanikawa-video.html>. Acesso em: 04/09/2011.

“Correspondence”, um confronto inédito entre os trabalhos de Abba Kiarostami e Victor Erice.

Os cineastas nasceram na época dos regime político autoritário do ano de 1940. Singularmente a obra de cada cineasta revela o fascínio pela infância, pelo silêncio das paisagens. O dispositivo revela uma forma surpreendente e profundamente emocionante de diálogo entre dois homens cuja língua comum é o cinema. Se as “cartas” são objetos simples, curtos, impressionistas e profundamente pessoais, por detrás da sua ligeireza aparente esconde-se toda a poética do ato de criação, a única capaz de transformar um filme numa obra para o museu.

Portanto, a análise destes trabalhos nos leva a um mapeamento da própria estética do filme-carta, onde cada recorte da carta e dos relatos em primeira pessoa são fluxos de experiências dos cineastas que permitem no espaço do filme subjetivar a partir de mensagens epistolares.

Estes filmes carregam em si fragmentos espalhados em seu discurso, são estilhaços de acontecimentos que elevam através da montagem final a uma passagem entre os vários tempos e várias plataformas, contendo no espaço do filme variações de linguagem (cartas – fotografia – vídeo – cinema – desenhos), alcançando esses trabalhos a um patamar de filmes ensaísticos, contendo discursos autobiográficos e íntimos.

O balanço dessas obras citadas tendem a polarizar a nossa pesquisa em torno das questões temporais em relação à genealogia dessa prática, variando desde a década de 50 até os dias atuais, numa construção moderna que abre relações de troca com este outro cinema realizado anteriormente. Entendemos que a cena contemporânea nos coloca diante de imagens que nos permitem refletir sobre os modos de apreensão e captação delas.

Quanto à transição de formatos e de linguagens, o que nos faz perceber a correlação existente entre estes cineastas que citamos são justamente os filmes que transitam entre o ensaio, a autobiografia, o auto-retrato e a carta. Todos de alguma forma dialogam com esta pesquisa, principalmente, quando se configuram na esfera do deslocamento físico, da partida e do exílio. Desta forma, ao seu modo, cada realizador esculpe seu filme.

Capítulo III

3. Para ler a imagem...

“Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de navios, de ilhas, de peixes, de casas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto” (Jorge Luis Borges)

Como num desenho particular aos modos de inscrição do “eu” nos documentários subjetivos, os modos de aproximação entre variáveis mundos se tornam potência quando retratados através do cinema. Estes tomam os espaços das mídias, da internet, das mostras de cinema etc. Apontando diversos caminhos que sobressaem na narrativa, os realizadores buscam uma estética da invenção da realidade, compartilhando formas de fazer e de se conectar. Assim como alinhar gestos estéticos de produção e processo de criação aos modos e modelos de um “efeito da realidade” (MESQUISTA & LINS, 2008). Em evidência, inicia-se uma busca sem fim das próprias histórias, suas origens e identidades afins. Os filmes que anunciam uma escritura do “eu”, seja através da imagem ou da voz no documentário ou da fronteira dele com outros modos estéticos, alinham proposições que enunciam como base própria elementos da vida real para costurar as múltiplas identidades do autor. Através de uma rede de materiais, mobiliza-se elementos heterogêneos que são usados para compor o filme: fotografias de parentes e amigos, vídeos caseiros, correspondências trocadas durante anos, objetos, processos migratórios se unem numa busca de si como base da enunciação documentária.

Muitos destes filmes em primeira pessoa surgem das condições favoráveis da presença do vídeo como suporte para elaboração de um espaço íntimo que torna-se compartilhado. São projetos que partem de “dentro de si, de uma interioridade, para uma longa jornada em direção a um fora de si” (TEIXEIRA, 2006, p. 285), neste processo a interioridade dobra-se à superfície. O documentário contemporâneo constrói linhas de fuga que está entre o excesso de realidade e a estética do imaginário, da invenção de uma tal realidade, como forma de emergir nas narrativas possíveis direções de “real”.

Portanto, trata-se aqui de uma análise mais detida dos nossos objetos que fazem parte dessa vertente subjetiva do cinema documentário contemporâneo brasileiro, que começou a se

intensificar a partir dos anos 2000, com filmes como *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut (2002), e *33*, de Kiko Goifman (2003) – filmes emblemáticos que se filiam à modalidade performática de inscrição “transparente” do sujeito na obra. O primeiro filme parte de uma proposta bem pessoal, na qual o diretor Kiko Goifman estabelece o dispositivo da busca para chegar até um ponto, que é encontrar a sua mãe biológica. Neste processo de busca, o diretor coloca em cena a vida como filme. Já na segunda obra fílmica, a diretora Sandra Kogut é brasileira e descendente de húngaros, e o filme trata da busca por obter a nacionalidade e o passaporte húngaro. Este dispositivo de ação faz com que a diretora revise alguns elementos, como fotografias familiares, cartas, registros de nascimentos, com o fim de conseguir o este passaporte. O labirinto de memórias nos dois filmes se dá com própria encenação do sujeito-autor.

O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet propõe em um estudo sobre *33*, de Kiko Goifman, e *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut uma análise da relação destes dois filmes com o documentário e a ficção – uma análise que pontua a fronteira que existe entre essas categorias. Dessa forma, esses dois filmes são documentários ou filmes de ficção? Diríamos que não seja nenhum nem outro, mas sim a junção dos dois que dá origem a uma obra fílmica. Bernardet, afirma que inicialmente “são filmes de ficção elaborados com materiais extraídos de situações reais. No fundo se trata de uma espetacularização da vida pessoal, com duas facetas: como toda arte autobiográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que, na mesma medida em que expõe a pessoa, a máscara” (BERNARDET, 2004, p. 149). O autor chama os indivíduos que aparecem no documentário de ‘pessoas-personagens’, justamente para explicitar a problemática da prática discursiva entre vida e filme, ou seja, quando a vida pessoal se torna filme e se formula através de fatos ‘reais’. A construção subjetiva parece se dar no inverso, de dentro para fora, do subjetivo para o objetivo. Como diz o cineasta Paulo Sacramento, diretor de *O prisioneiro da Grade de Ferro* (2003), o documentário olha para fora, ele é subjetividade tanto de quem realiza o filme quanto de quem assiste ao filme, neste caso o espectador. Há nesta relação uma ação “centrípeta”, que organiza as informações dentro da imagem e a circunscreve ao alcance de seus significados à lógica do seu próprio mundo.

As obras que tomamos para análise neste capítulo “Para ler a imagem”, são filmes-carta contemporâneos brasileiros: *Cidade Desterro*, *Querida Mãe* e *De Glauber para Jirges*, que se aproxima das formas e modos de apresentação e alteridade da “pessoa-personagem” ou sujeito-autor, como estratégia narrativa de contar e re-contar as histórias de vida e das cartas.

Elas possuem uma forte dimensão pessoal, subjetiva, autobiográfica que serve, ao mesmo tempo, como partículas de tensões entre o mundo exterior e a intimidade do realizador.

O acúmulo de experiências vividas pelos cineastas se mostra através de cada imagem. Som e correspondências que tornam-se perceptíveis às possibilidades de novos horizontes e novos fazeres. Trata-se de uma forma audiovisual que suspende as fronteiras de certos gêneros cinematográficos, nem ficção nem documentário, aproximando-se em muitos momentos de filmes ensaísticos que se inscrevem em cada filme através da voz e das imagens pessoais.

Observamos, ao longo de toda a análise do nosso corpus - filmes-ensaios, filmes-autobiográficos, filmes-diários e filmes-carta - que há um ponto de intersecção que alinha todas as obras. É especificamente a elaboração da voz *over* que torna sólida a estrutura do filme. Portanto, a voz *over*, por sua vez, atravessa todos os filmes aqui analisados, e é também parte principal da narrativa. A voz *over* torna-se o fio condutor que costura a relação entre narrador e personagem, e também demarca o espaço do interlocutor em relação ao autor das cartas. É através dos comentários que o autor dos filmes conecta cenas, pessoas e lugares. Sendo também um dos elementos que identificam as marcas de cada cineasta. A voz se configura mais como um traço elaborado da estética de si que mostra e identifica cada sujeito. A palavra dita, a carta lida, por vezes, parece ter mais força que a imagem nestes filmes-carta. A palavra ecoa mesmo no silêncio da fala.

No filme *Cidade Desterro*, vemos a diretora e sua voz de fundo conduzindo em primeira pessoa a narrativa. Ela elabora através deste discurso as relações que falam de suas angústias e alegrias no período que viveu na cidade de Fortaleza. Tudo isso foi relatado através da voz *over*. No filme *Querida Mãe*, percebemos a voz da diretora na leitura que ela faz das cartas que sua mãe enviava para sua avó, percebemos também a noção de passado e presente estampado no discurso. Já no filme *De Glauber para Jirges* há uma construção da voz que se pauta na relação de proximidade entre pai e filho. Observamos também que não são os autores das cartas que as lê, mas o diretor do filme que lê as cartas que Glauber Rocha enviava para Jirges Ristum amigos e companheiros de trabalhos. Portanto, há durante todo o trajeto do filme a relação da voz *over* que mostra a fronteira do que é real e do que é ficcional.

No decorrer da leitura das cartas nos filmes em questão, percebemos o deslocamento do autor e do diretor que é pautado pela leitura em primeira pessoa. Estes movimentos, que geram afetividade tanto para quem assiste quanto para quem conduz a narrativa, mostram as situações de vivências íntimas e de circunstâncias excepcionais apresentadas na tela. Cada

esboço da narrativa carta se solidifica na intenção que cada autor coloca em sua obra. Cada carta exibida nos filmes tem uma especificidade sua, uma dialoga com a cidade, a outra carta conta e aproxima mãe e filha, a outra carta nos fala da relação entre dois amigos que se correspondiam enquanto estavam exilados. Portanto os filmes têm uma característica primeira de saber e de inscrever nele uma estrutura em que vida e filme se encontrem na mesma linha narrativa. As superposições dos planos e da experiência de cada autor perpassam por uma análise de mundos que passam primeiro por si, mas que dizem de uma identidade coletiva, de uma vivência que tanto pode ser pessoal e público. Mas os três são produtores de sentido e exercem um valor político em sua forma.

3.1 Cidade Desterro: uma Cartografia Sentimental⁴⁴

As vezes, basta-me uma partícula que se abre no meio de uma paisagem incongruente, um aflorar de luzes na neblina, o diálogo de dois passantes que se encontram no vaivém para pensar que partindo dali construirei pedaços por pedaços a cidade perfeita, feita de fragmentos misturados com o resto, de instantes separados por intervalos, de sinais que alguém envia e não sabe quem capta. (CALVINO, 1990, p. 70).

A nossa análise do filme *Cidade Desterro* (2009), de Gláucia Soares⁴⁵, se inspira numa cartografia poética, a fim de tomarmos como objeto de reflexão temática a visão e a experiência subjetiva advinda do deslocamento contínuo do *sujeito-autor*. Focaremos a nossa atenção nesta narrativa onde a ideia de deslocamento e permanência nos permite refletir sobre um mapa construído a partir da ligação estabelecida por cada *sujeito-personagem* com os lugares e as pessoas da obra. Desta forma, imaginamos e delineamos a cidade a partir de uma experiência territorial afetiva.

⁴⁴ Cf. ROLNIK (2007).

⁴⁵ Gláucia Soares nasceu no Rio de Janeiro, em 1972, e aos 25 anos se deslocou para Fortaleza (CE), onde trabalhou com cinema e participou do coletivo Alumbramento. Após 11 anos deixou Fortaleza em busca de novas experiências de vida. Tem se interessado pela produção artística independente e pelo trânsito entre linguagens, além de propostas que pensem a cidade, a política e as relações humanas no mundo contemporâneo. Atualmente mora em Rio de Contas (BA), onde organiza mostras, apresentações, curadorias e oficinas em audiovisual, artes visuais e música no Espaço Imaginário, ao lado de Maurizio Morelli. *Cidade Desterro* é uma carta de despedida para os amigos e para a cidade de Fortaleza.

A realização deste filme íntimo, *Cidade Desterro*, se deu justamente no momento da partida de Gláucia Soares da cidade de Fortaleza (CE), num gesto de despedida, como uma carta, um relato em primeira pessoa que solidifica os laços de amizade construídos na cidade em que morou. A diretora nos fala:

Na busca por uma forma de escritura desse instante singular, algumas ideias vagas me tornaram e me abandonaram: primeiro eleger um objeto, um lugar, uma situação para me desapegar; depois elencar sensações sutis que a cidade me provocava; enfim, cheguei a uma ideia que me convenceu: sair por Fortaleza, pelos oito bairros em que morei, a distribuir pelas ruas meus objetos pessoais e filmar esse gesto. Foi um jeito de inventar uma despedida, deixar vestígios da minha presença, encontrar de novo as ruas por onde passei há tanto tempo e por tanto tempo. Criar de alguma forma um diálogo anônimo e silencioso com a cidade. Aos poucos, outros elementos foram se agregando ao momento da filmagem: a participação de amigas próximas que registraram algumas entregas de objetos, a filmagem de uma queima de objetos dessas mesmas amigas numa fogueira, e, ainda, em companhia delas, a imagem de um banho de renascimento, renovação, símbolo desse momento de passagem, transformação.

Cidade Desterro nos interessa como *corpus* deste estudo por se tratar de uma obra fílmica intimamente pessoal, que mostra diretamente as rasuras da imagem, os ruídos dela e a fixidez da relação entre corpo e câmera. Nesta análise desenvolvemos *a priori* uma relação direta com o ato de partir, de ir embora da cidade, e é justamente nesta aflição e fragilidade de vida que esta obra se compõe da riqueza própria de filme “caseiro” e “amador”. Com o próprio gesto da diretora de propor um percurso íntimo pela “sua cidade” e de, ao mesmo tempo, produzir esboços de imagens que se dá origem, por fim, a um filme íntimo com imagens caseiras produzidas por uma câmera portátil. Numa entrevista com Gláucia Soares⁴⁶ para esta pesquisa, a realizadora comenta:

A ideia era me despedir de Fortaleza e filmar esses momentos para depois pensar como seriam editadas e exibidas as imagens. Eu cheguei a pensar em fazer algo mais para uma exposição do que para um filme. Percebi depois que tinha algo de performance também. O método que eu defini pra mim, pra selar essa despedida passava necessariamente por abandonar, em lugares públicos da cidade, alguns objetos pessoais que eu fui reunindo ao longo dos onze anos em que morei em Fortaleza. E filmar cada um desses abandonos. Eu pensava em algo bem caseiro, íntimo, e por isso optei por uma câmera pequena, portátil e não em equipamentos profissionais que me permitissem filmar imagens perfeitas tecnicamente. Isso me deu uma liberdade imensa e eu acabei filmando demais. Filmei demais também porque fui me apaixonando pelo processo. Sair pela cidade com uma caixa e uma câmera. Deixar um objeto aqui, outro ali. Filmar o momento do abandono e seguir adiante. Isso foi me deixando muito leve porque eu fui me desfazendo de muitos objetos pessoais, me desapegando deles e ao mesmo tempo fui re-encontrando a cidade que eu conheci 11 anos antes.

⁴⁶ Todas as declarações da realizadora Gláucia Soares foram extraídos das entrevistas que fizemos com a realizadora. Daqui para frente todos os fragmentos são desta entrevista.

O que se torna intrínseco ao processo fílmico é o gesto de exposição que a diretora dispara como ato performático da escrita de si. Este gesto se instaura no filme através de pequenos e leves fragmentos do corpo e da voz. De acordo com Alexandre Astruc (1999) em seus estudos sobre a câmera-caneta, os quais tratam da relação do sujeito com a câmera, podemos observar que em *Cidade Desterro* a relação dada entre a câmera e o filme faz-se num movimento de câmera-pluma ou de câmera-caneta, no qual o filme expõe um desenho imagético do próprio sujeito enquanto personagem da obra. Assim, torna-se visível a relação exercida entre câmera e corpo do autor, ou seja, o modo como os dois parecem fazer o mesmo movimento – o corpo conduz e leva a câmera e ou vice-versa.

No caso da estética central dos documentários subjetivos, esta experiência íntima de se fazer personagem e tornar-se objeto do filme também perpassa pela discussão dos modos de operar dos “novos” meios de reprodutibilidade técnica. Encontramos na obra *Lost Lost Lost*, de Jonas Mekas, a emergência do uso de câmeras caseiras, ou, mais ainda, de movimentos de câmeras que expressam um olhar subjetivo do autor. Portanto, essa fragilidade da imagem fabrica não somente vídeos autobiográficos como também filmes-diários que contam do cotidiano ou de qualquer acontecimento da vida privada.

No filme *Cidade Desterro*, pretendemos analisar e observar o modo como o sujeito-personagem e autor se re-inventam e se desdobram no espaço poético do filme, lugar onde cada estrutura pode relatar a subjetividade do autor e onde ocorre o risco de tornar pública a sua vida cotidiana. *Cidade Desterro* propõe uma real cartografia sentimental pessoal que elabora, através do meio audiovisual, uma “carta” de despedida à cidade de Fortaleza.

Faremos uma análise das questões estéticas que pontuam a posição da artista enquanto sujeito ordinário⁴⁷ e enquanto sujeito-narrador e personagem do filme. A dimensão narrativa do filme nos aparece não apenas como dimensão física na qual a experiência se dá, mas, principalmente, se articula numa dimensão simbólica e imaginária, onde espaço, sujeito e realizador, juntos, constroem uma atmosfera íntima. Tomaremos este trabalho audiovisual para pontuar primeiramente o dispositivo de ação e posteriormente para compreender o papel da carta e do relato na construção da cartografia íntima, que é tão singular neste tipo de filme.

O espaço autobiográfico criado pela diretora Gláucia Soares traduz questões que são *a priori* íntimas, mas que também exercem relações de forças externas, que, quando trabalhadas

⁴⁷ André Brasil (2010) fala das formas que se constitui o caráter performativo e fala desta questão desde os documentários até as experiências de arte contemporânea, onde a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir em uma constante performance de si.

num processo fílmico, constroem um elo com o espectador, na medida que tal gesto envolve em si uma determinada relação de partilha, como a descrita por Rancière (2005, p.69 ?): partilha (de) espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte desta partilha. São partilhas que se conectam com experiências de vida do sujeito aparente, as quais transitam entre a vivência individual e o seu compartilhamento com o coletivo.

Portanto, tentaremos fazer um percurso escrito no qual apresentaremos questões que nos interessam para pensarmos o papel da produção de subjetividade no filme que dá acesso ao diálogo existente entre sujeito e personagem instaurado na figura do autor. Em *Cidade Desterro* o espaço e o tempo são narrados em ritmos cronológicos dentro da narrativa, e obedece às regras da fala da diretora. Essa cronologia circunda a lógica de apresentação dos bairros que a diretora residiu durante a sua morada em Fortaleza.

Gláucia Soares se lança nos lugares que tem relação de afeto e ao mesmo tempo se lança à “grande” e desconhecida cidade de Fortaleza para, a partir deste encontro com o espaço, contar sua história pessoal. São dimensões extras de compartilhamento de vida. Esboços de histórias, rasuras de sentimentos e encontros. Ao se lançar como dispositivo da narração, a diretora elabora uma condição para sua partida; ela pretende percorrer e filmar todas as casas que morou durante os onze anos; este é o primeiro dispositivo fílmico criado por Gláucia para construir um elo entre ela e a cidade. Dessa forma, afirma: *o meu norte principal eram os endereços dos lugares que eu morei. Oito bairros em onze anos. Visitei todos eles e filmei em cada um, um ato de despedida. E no meio do caminho mais uma quantidade enorme de outras despedidas.* O segundo dispositivo consiste em deixar vestígios seus espalhados por lugares que são significativos para ela. A realizadora constrói, então, uma caixa (figura 01.p. 162) e dentro dela coloca objetos seus (livros, fotografias, cartas, cd’s, filmes, *slides*, roupas, lenços, sandálias) para serem distribuídos na rua para um desconhecido, para o passante e para o outro – uma primeira relação de desapego com tudo que construiu na cidade de Fortaleza. Dessa forma, a diretora elabora um tecido a ser costurado durante os doze minutos de filme. Gláucia nos conta:

resolvi há tempos ir embora, conhecer outros lugares, inventar novas formas de viver, reconstruir a minha própria vida. Mas Fortaleza teve a sua importância no meu amadurecimento, nas minhas descobertas mais íntimas. Precisei filmar de alguma forma esse momento, precisava fazer um filme pra me despedir mas também pra me reconciliar com esse lugar. Um filme consagrando a cidade e a tudo que nela me fez focar por onze anos. Havia aí uma tensão a ser resolvida, um filme que precisava ser feito.

Este gesto imprime fragmentos de memórias e sensações ao mesmo tempo que recompõe através de imagens-memória fragmentos de uma história. Uma possível cartografia sentimental se tece a partir da relação de afetos que a realizadora constituiu nestes onze anos, e assim ela tenta reconstruir através de relatos de uma busca o percurso desde o início de sua chegada na cidade de Fortaleza.

Os dispositivos performáticos postos em ação tornam-se intrínsecos ao próprio olhar subjetivo da diretora em relação a tudo que ela construiu neste lugar que residiu. Este olhar atravessa todo o filme como um olhar auto-reflexivo. Porém, há, nesta conjuntura sentimental da narrativa, traços específicos que não tendem propriamente à confissão ou dramatização da diretora para a câmera, mas a uma relação de construção imagem-espelho que compõe com uma série de vestígios o seu auto-retrato. Desse modo, o filme se torna um grande inventário de lugares significativos.

Em relação a esta escrita ensaística do cinema privado, o qual está inserido o filme *Cidade Desterro*, há relativamente uma associação com cineastas e filmes já citados. Neste caso, o cineasta da memória Chris Marker, embora não se materialize fisicamente em seus filmes, compõe, mesmo assim, um auto-retrato canônico do cinema moderno (MARTIM, 2011). Em seu filme *Sans Soleil* (1992), ele cria uma lista de coisas que “fazem o coração bater mais forte”, e, dessa forma, cria também um inventário de memória com estes inúmeros lugares vivenciados pelo viajante. Em termos, o gesto da diretora de lançar seus objetos pessoais nas ruas por onde morou ou pelos lugares nos quais passou, de algum modo, se aproxima com as listas de lugares e memórias criadas por Chris Marker em seus filmes. Ambos, cada um a seu modo, elaboram caminhos que levam ao encontro de algo que afeta o próprio coração dos cineastas.

Este dispositivo de se lançar ao encontro da cidade produz ao documentário um posicionamento moderno, contemporâneo, do sujeito em interação com o mundo que lhe é exterior, constituindo e dando ensejo à atividade de representação (RAMOS, 2008).

Para Gláucia, o que interessava ser narrado era justamente a sua relação com a cidade que habitou e também a relação de proximidade com os amigos e amores que conquistou. Portanto, no gesto de despedir-se dos amigos a autora se auto-inventa, auto-encena, para dizer em primeira pessoa sobre sua partida.

No início do filme ela narra o porquê de deixar para trás esta cidade e partir para um outro lugar, e comenta: *a partida era somente ida, e jamais volta*. A partir desta fala, dá-se o

início da estrutura e composição do filme. Dessa forma a realizadora pretende dar conta de suas memórias e das relações que teve em cada uma das oito casas em que morou: (...) *o filme que eu precisava fazer estava aí, no que me era mais caro a Fortaleza, onde eu tive a minha primeira casa e onde cada uma me fez viver uma nova experiência, em uma nova companhia. Em cena está meu corpo, minha voz, meus pertences e fragmentos de lembranças das casas em que vivi* (...), comenta Gláucia Soares.

Em relação a tematização do “afeto” como agenciador de ações íntimas, a pesquisadora Suely Rolnik (2007) desenvolve um olhar sobre a cartografia sentimental a partir da relação do que chama de *corpo vibrátil*, o qual se torna passível aos efeitos dos encontros. Porém, este encontro da realizadora com a cidade provoca reações que mapeiam territórios de afetos. A propósito disso, Rolnik (2007, p. 23) comenta: “a cartografia é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”. Contudo, a cartografia do filme enquanto espaço territorial afetivo acompanha e se faz ao mesmo tempo em que se desmancham certos mundos, feitos de pura intimidade. Assim como há construção de outros mundos exibidos pelo próprio filme. Nesta relação, o filme mostra o desapareço do território afetivo da diretora para se ater aos sentidos de transformação desta partida na construção de outro mundo particular que se cria.

Dentre os filmes que estudamos, *Cidade Desterro* é o que mais se aproxima do *status* de um cinema autobiográfico, de uma experiência do “pacto autobiográfico”⁴⁸, onde a identidade entre autor, narrador e personagem se mostra de forma mais intensa e única. A experiência da estética do cinema privado é compartilhada e partilhada, seja com amigos ou com o espectador “anônimo”, desde o primeiro plano, com o surgimento da voz que narra em primeira pessoa até o “fim”, dado com a assinatura da diretora. Cada elemento (fotografia-cartas-objetos pessoais) levado ao filme é potencialmente intenso na narrativa. Logo, partilha com o outro (espectador) experiências que se tornam vivas quando se mostra visível ao mundo através do cinema. Contudo, há na obra uma relação que explora o campo íntimo e por isso a diretora compartilha este espaço privado com o espectador que está, de certa forma, num espaço público. Este espectador torna-se afetado pelas ações “pessoais” que são geradas através da imagem e do som. Eis que vida e obra estão juntas numa mesma cadência narrativa.

Cidade Desterro é uma aventura pessoal da invenção poética de si mantendo despretensiosamente um diálogo com a história da cidade, que perpassa indiretamente pelo

⁴⁸ C.f. LEJEUNE (2008)

mapeamento da arquitetura, assim como pelos ruídos da grande cidade que se inserem casualmente no filme. Portanto, o jeito pessoal da diretora de habitar o espaço da cidade leva e deixa marcas do/no trajeto no filme. *Cidade Desterro* se caracteriza como um filme que precisou ser feito na urgência do agora do instante da partida.

O fato tomado como real neste filme é a despedida da diretora – os outros acontecimentos são invenções e fabulações que a realizadora criou para dar conta deste momento de sua intimidade. O gesto imediato da partida serve para iniciar e dar conta do processo filmico. Portanto, o deslocamento que a princípio é a partida, torna-se produtor de sentido que dá lugar a fabulação no filme. A partida e o deslocamento são bases construtoras em *Cidade Desterro*, e é através destes que os atos pessoais da diretora se diluem em feições e gestos pontuando a sua forma de experimentar no campo visual a sua partida.

À urgência da diretora em falar de sua “partida” é somada a necessidade que ela têm em se conectar com algo de seu interior, para que desta forma a passagem entre o partir e o ficar se torne parte de um processo que está para além do filme, mas se relaciona com um extra-campo da narrativa. De todo modo, os fatos imediatos da partida intervêm no filme, o acontecimento vivenciado torna-se fabulação do real dentro do filme. Então, o gesto da partida se propaga no filme através de um movimento centrífugo de exposição da subjetividade da diretora em colocar “todos” os seus registros de memórias e de fragmentos construídos nos onze anos de morada em Fortaleza. Pontua Gláucia:

a forma que escolhi para filmar esse gesto das entregas talvez tenha me aproximado em muito de uma performance e me afastado de um documentário performatizado (...) Pra mim a maior dificuldade em me encarar como personagem foi principalmente a dúvida de como manter a minha privacidade e das pessoas que conviveram e convivem comigo e ao mesmo tempo fazer um filme que carregasse a minha verdade. Antes do filme existir tinha uma pessoa ali passando por um momento muito forte de transformação, tentando se entender e se resolver com o lugar que estava deixando. Enfim, acho que consegui chegar a uma forma pouco invasiva mas que fala muito sinceramente de mim mesma.

Cidade Desterro segue seu fluxo de construção de uma intimidade na constância entre fotografias, relatos e lembranças, tornando o movimento de câmera e corpo unificados num simples gesto do movimento de filmar a si próprio. O corpo de alguma forma está no núcleo do documentário subjetivo e performático, mas não totalmente no centro ou visível, ele se esconde atrás da própria voz da diretora. Raymond Bellour (1997, p. 341) descreve esta relação do corpo no filme como uma relação que se instaura “entre documentário e ficção, testemunho e narrativa, assombrado pela presença – insistente, constante e no entanto

intermitente, oculta – de uma voz e um corpo”. Sobretudo o movimento do corpo em relação à câmera nos documentários subjetivos e em primeira pessoa tende, de algum modo, a tornar-se uma unidade só, onde câmera e corpo estão juntos desenhando a imagem e conduzindo o fluxo dela. Nesta situação a diretora nos afirma que o objetivo do filme não era de ser um filme “certo”, bem enquadrado, mas se valia de estratégias. Assim assumiu Gláucia sobre os detalhes do movimento de câmera:

Eu sabia que queria filmar detalhes de lugares e dos objetos sendo entregues. Não pensei muito em filmar planos abertos demais. O filme inclusive tem poucos planos abertos. Os detalhes dos lugares e dos objetos revelavam sutilmente meu contato íntimo com a cidade. A maioria dos movimentos de câmera foram naturais sendo incorporados à forma como eu me movimentava. Sem muita precisão técnica eu queria mesmo que os movimentos de câmera reverberassem a movimentação do meu corpo pelas ruas.

Não houve por parte da fotografia uma preocupação asséptica nem tampouco neutralidade na captura da imagem, os ruídos na imagem faziam parte do processo do vídeo. A forma como acontece o registro de imagem nos faz estar ainda mais próximo da narrativa.

Observamos ao longo do filme como se organiza a relação entre autoria e o registro de suas lembranças espalhadas pela cidade. Porém, o registro autobiográfico se desenvolve com o intuito de tornar a relação entre câmera, personagem, *mise-en-scène* mais próximos de uma performance do que precisamente de um documentário performático. A performance que a diretora propõe toma forma quando esta se lança pela cidade e nela caminha anunciando o seu percurso e sua deriva. Contextualiza Gláucia:

Em cena estão meu corpo, minha voz, meus pertences e fragmentos de lembranças das casas em que vivi. Em quadro, recortes do mundo vistos através de uma pequena câmera digital fotográfica que grava vídeo, portátil, e que, pela leveza, reverbera na imagem os menores movimentos produzidos pelo meu corpo em ação.

3.1.1 Fortaleza Rumo...

“Depois de 11 anos resolvi mudar de Fortaleza, deixar meus objetos pela cidade. E fazer um filme foi a maneira que encontrei de dizer adeus.”

No desejo de falar do seu momento de mudança geográfica, a diretora Gláucia Soares filmou os oito endereços que morou nos 11 anos que viveu na cidade de Fortaleza. Logo no início de seu processo fílmico surge como parte da organização uma série de questionamentos acerca de como fazer, por que e para quem: *O processo do filme foi todo meio que*

acontecendo sem muita preparação. Eu tinha uma regra, um tempo e pronto. Ao me colocar na situação de me desapegar dos objetos a coisa ia acontecendo e eu ia inventando o trabalho nesse processo, meio que de improviso contando com o acaso de cada situação, afirma Gláucia.

Alguns questionamentos feitos por Gláucia também são caros à análise deste filme e dos outros em questão. No começo que antecede à filmagem alguns questionamentos tomam espaço no filme, principalmente, quando o sujeito é personagem e expõe sua intimidade para o mundo. Mas como falar da reconfiguração da própria presença numa cidade que foi marcante? Como transformar essa intenção de se filmar em intenção filme? Como transformar os fragmentos de som e imagem? Como fazer de sua vida pessoal e privada uma obra filmica? Estas questões estão para além da feitura do filme, mas são de alguma forma apresentada no filme mesmo que indiretamente em forma de esboços da apreensão do novo e do desapego com o passado. De forma que todos os gestos da diretora no filme são particulares a um determinado momento de sua vida. Portanto, este movimento de se deslocar emerge quando a diretora decide elaborar formas de falar de si. Esboços e anotações da prática e dos agenciamentos feitos pela diretora são incluídos no vídeo para que de alguma forma todo este material de arquivo pessoal colaborasse na composição da cena.

Encontramos no movimento corporal da diretora o propósito de auto encenar-se para a câmera. De forma que o corpo por vezes torna-se visível neste tipo de imagem particular e pessoal. Suely Rolnik propõem uma certa análise da relação entre objetividade e subjetividade:

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão deste paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Assim, movidos por este paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva. (ROLNIK, 2007, p. 13)

Contudo, há uma relação entre o que está visível num certo corpo vibrátil que é afetado por forças interiores e forças externas e que se misturam entre o que é questionamento de dentro, íntimo, e o que é questionamento externo, de fora (o mundo real) e para fora (espectador).

Com o intuito de dar início à análise do filme, sequência por sequência, e por vezes plano a plano, proporemos ao leitor um percurso tal qual se ateve a diretora, um percurso que

se desloca entre os bairros da cidade, numa espécie de mapeamento dos espaços íntimos, a fim de torná-lo objeto da narrativa e dessa forma tornar visível esta deriva.

Logo no início, após alguns segundos de tela preta, surge o azul do céu e em seguida surge em voz *over* a seguinte descrição: “Fortaleza Rumo vôo 4005 Air Italy, quinta-feira, 02 de julho de 2009, partida às 17:05 somente ida”. Esta frase inicial não só anuncia a partida como dá direções do que é a proposta do filme.

Num simples corte de imagem surge o plano seguinte. A imagem que vemos é de um pequeno açude ao fundo, no som escutamos o barulhinho de água e a narração que continua “...é sábado de carnaval, troquei Fortaleza pelo Desterro, acho que foi minha última mudança aqui, em onze anos eu tive oito endereços, quase todos perto do mar. Já não tenho mais casa pra morar nem muitos objetos para guardar”.

Em tela preta aparece o nome do filme *Cidade Desterro*. Logo em seguida vêm a imagem de uma caixa de presente posta no chão de ladrilhos marrom. Neste momento a diretora apresenta para a câmera os objetos que distribuirá pela cidade. Ela têm em mãos algumas fotografias, bilhetes, cartas e alguns desenhos.

Como forma de compor o filme com diversos fragmentos de presente, passado e lembranças do que a diretora construiu nestes 11 anos de moradia na cidade de Fortaleza, Gláucia toma como potência narrativa o poder da fala em primeiro plano e seu arquivo de imagem pessoal. Logo na sequência seguinte, sobreposta à imagem, ouvimos em voz *over* a fala da diretora que lê e relata todos os seus anseios referentes a este delicado momento - a sua partida:

Fortaleza que me leva, leve, aqui eu deixo tudo, entrego tudo ou quase. De Fortaleza eu levo, lembranças vagas, algumas decisões norteadoras, alguns amigos definitivos, o gosto pela terra, o sol de julho, o vento de setembro, uma brisa leve e quase sempre, duas e mais luas cheias, um aprender a viver junto, um aprender a viver só, o céu do meio dia, confrontos inúteis, encontros saudáveis, duas ou três doenças do corpo, uma ou outra ferida na alma, uma paisagem efêmera, um certo sorriso nos lábios e a certeza breve de que nada é para sempre.

Esta fala da realizadora, em primeira pessoa, de forma pausada e constante, apresenta no início do filme as questões caras ao seu momento de partida. Este traço é recorrente em todo o filme. A realizadora é ao mesmo tempo a figura do narrador, que conta durante todo o filme o desenvolver de cada ação. Através de sua voz em *off* sem reproduzir qualquer tipo de entrevista, tampouco o encontro com o outro, a diretora conduz o espectador ao percurso pela

cidade. Assistimos a cada sequência um esboço de vida, de intimidade, um olhar pontual para o tema. Desta forma, as relações se constroem na potência de seu olhar subjetivo.

É através do percurso pela cidade que a diretora propõe a troca entre o material de arquivo pessoal e a experiência do mundo exterior, o outro, que também aparece como paisagem que passa. Este plano é concluído com a seguinte frase: “Estou pronta, vou começar de novo...”

Essa é a primeira anunciação da fala em primeira pessoa que nos mostra a relação da diretora com o fazer documentário, assim como os recortes de fala “de retomar novamente, de começar tudo de novo”. Uma questão que é singular no fazer do filme ensaio é a forma de propor junto com a voz uma certa auto-invenção para a construção da *auto-mise-en-scène*. Porém, é neste momento do filme que percebemos a relação direta entre autor-narrador e personagem como sendo a mesma pessoa.

No percurso de sua trajetória, as imagens estão ali como imagens que transitam entre a imobilidade e o movimento, entre a fotografia e o *slide*, entre a carta e o cartão postal, entre o cinema e o vídeo. Essas imagens anunciam um certo fervor da hora. Neste ponto, pode-se experimentar a variação entre realidade e ficção, entre a lembrança e a saudade, entre cartas e bilhetes, entre o movimento de ficar e o movimento de partir.

O que a realizadora segue construindo no filme é justamente um elo que a aproxima e que a distancia da cidade. Ela cria algumas formas de diálogo anônimo e silencioso com esta “Fortaleza” criada para o filme.

Percebemos, através de alguns enquadramentos, que há um outro que também filma, e que há uma segunda mão que conduz a câmera, faz imagens e enquadra o gesto das entregas dos objetos. Gláucia comenta que convidou amigas para filmá-la:

em algum momento eu senti a necessidade de ser filmada também nesses atos de despedida. Pra isso convidei algumas amigas para me filmar abandonando os objetos. As escolhi porque pra mim era um trabalho que tinha uma atmosfera muito feminina, então acreditei que seria mais fácil dividir com elas esse momento. Cada uma delas teve uma importância grande na minha vida durante o tempo em que morei em Fortaleza.

No entanto, este movimento fica mais explícito quando a diretora está em quadro compondo junto a *mise-en-scène* para a câmera. O que interessa para a diretora não é retornar ao seu arquivo pessoal, mas construir através deste um pequeno *souvenir* de intimidades com a sua cartografia, que se mistura com imagens do passado e imagens captadas no presente dos acontecimentos. Esse seu gesto nos faz lembrar a câmera trabalhada por Jonas Mekas em

seus filmes-diários. Os dois realizadores se aproximam em suas formas de reproduzir e recriar sobre as circunstâncias da vida real.

Continuando a análise pontual do filme, passado o primeiro ponto de apresentação, Gláucia segue com a contínua exposição dos relatos, os quais analisamos aqui como forma e gesto de endereçar o filme aos amigos e à cidade de Fortaleza.

Na próxima sequência, inicia-se o primeiro movimento do caminhar pela cidade pelos bairros que morou. O seu primeiro relato fala de um passado que é anterior à própria imagem que vemos. No fluir das imagens do passado com imagens captadas do presente, Gláucia explica os motivos que a fez morar na cidade de Fortaleza e construir esta grande teia de relações afetivas.

Inicia-se, então, um divertido jogo, onde o realizador é o que dá as regras, além de conduzir o espectador a trilhar caminhos pela cidade. São caminhos subjetivos, mas não absolutos em si. O ato de escolher um lugar público para deixar seus vestígios, já fala por cada movimento de composição fílmica escolhida pela diretora.

Ao transitar entre as casas que morou, Gláucia rememora os lugares através de fotografias que não necessariamente são fotografias do espaço, que vemos exposto na tela, mas sim são fotografias que anunciam lembranças pessoais, que falam de casa: “casa para mim é sagrado, é meu refúgio, minha fortaleza”. A autora fala ao mesmo tempo em que mostra imagens de sua casa sendo construída. Sua voz sempre pausada e no mesmo compasso/tom conduz a *performance* de si, que diretamente também conduz o espectador nesta longa deriva fílmica. Além de sua voz, há sons e ruídos da rua que interferem no filme. Em relação ao acaso composto nas fotografias, Walter Benjamin (1994, p. 94) diz:

Depois de mergulharmos suficientemente fundo em imagens assim, percebemos que também aqui os extremos se tocam: a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando pra trás.

A diretora faz uma cartografia afetiva, poética e sensorial dos lugares que habitou. Na segunda parte do filme, inicia-se com mapeamento pessoal e íntimo da cidade de Fortaleza. O primeiro ponto aparece atrelado à algumas imagens de negativos fotográficos sendo levados e trazidos pela onda do mar. Eis que surge o primeiro endereço na tela: “av. beira mar, 2.500 - Meireles”. A segunda parada, anuncia Gláucia, “foi um abrigo breve, mas o endereço já fez

história, foi na rua antônio augusto, 205, apt 1.700. Praia de Iracema”. Neste momento Gláucia cola algumas fotografias no muro de tijolos vermelhos. As fotografias não têm relação com o que está sendo dito na fala. A terceira parada é “na rua torres câmara, 600, casa 04 - aldeota, ali eu comecei a aprender a dividir e viver um pouco de tudo que Fortaleza me reservava.”. O seu quarto pouso foi “na rua: senador robert kennedy, 760 casa 1. Entre o Rio e Fortaleza eu escolhi o pôr-do-sol da barra do ceará.”. Sua quinta moradia foi na Praia do Futuro, na rua paulo mendes, 312 apt 401. Ela relata “... às cinco da manhã o sol ardia no meu rosto e eu cheirava a maresia logo cedo...”, ainda no relato, ela anuncia a sua próxima morada: “logo partimos juntos dali, para uma cidade chamada 2000, para a Alameda das extremosas era o nome da rua sem flores mas com muita alma.”. Em seguida surge a próxima morada que foi na rua jaçanã, 1500- Sabiaguaba “de novo só e de novo junto... Sabiaguaba? Já no limite de tudo que parece ser Fortaleza, me renovou.” A penúltima morada foi no centro da cidade de Fortaleza na rua Visconde de Sabóia, 287, altos – centro: “domingo no centro é sol e silêncio.”

Durante todo este percurso que Gláucia filma ela insere fotografias de todo estes 11 anos que morou na cidade. Algumas fotografias com amigos e outras sozinha, ela coloca também uma outra imagem de seu casamento. A relação da narrativa em primeira pessoa toma fôlego com as fotografias que são inseridas durante todo o filme. Essa relação do que é móvel, neste caso o vídeo, e o que é imóvel, no caso da fotografia, compõe uma rede de relações que se dão ali através da imagem fotográfica. De alguma forma, mesmo relatando vivências passadas, este movimento se instala num mapa de representações que se move, seja num presente atual, ou num passado que torna-se presente com a presença das fotografias. Gláucia nos fala sobre a inserção das fotografias:

As fotografias aconteceram ao longo da edição. Minha intenção inicial era filmar novas imagens, mas quando cheguei na estrutura do filme que falava das casas que eu vivi me deparei com uma casa em especial que foi construída para que eu morasse nela, num lugar que refletia um sonho antigo de morar em contato com a natureza, e onde eu celebrei a união com o meu companheiro, enfim, onde eu vivi muitos sonhos e vivenciei experiências de amizade e companheirismo incríveis com um grupo de amigos que morava próximo. Esse lugar por sua importância foi todo retratado pelas fotos P&B.

Por fim, o seu último caminho é o do aeroporto. Esta imagem Gláucia comenta que é de seu arquivo pessoal:

a outra imagem que pode ser considerada de arquivo que eu usei foi a última feita de dentro de um carro que se aproxima de uma torre de controle de aeroporto. O aeroporto é o Internacional do Rio de Janeiro, minha cidade natal da qual eu saí 11 anos antes de realizar “cidade desterro” para ir morar em Fortaleza. São pequenas sutilezas que eu não preciso esclarecer mas que tem uma importância muito grande pra mim.

No filme a diretora comenta: “às dez da manhã metade da minha vida já está encaixotada; com a outra metade eu não sei o que fazer... pros amores e para os amigos que me inspiram e me desconcertam”.

Nesta fissura do tempo da cidade que se alastra entre as imagens provoca-se uma série de questões que são intrínsecas ao documentário pessoal que sobre ele gira a experiência do cinema privado como exercício “transcendental”, centrado nos acontecimentos do cotidiano do sujeito. Portanto, a forma de lidar com a própria subjetividade, o jeito de escrever a imagem, através de uma escritura que é íntima, a relação com o jeito de produzir cada movimento na realização do filme, o gesto de compor sua *auto-mise-en-scène*, são partes do que compõe, como já vimos, um documentário pessoal que esboça o gesto de si, no sentido de diluir-se num único e mesmo gesto.

Aqui o documentário pessoal, caseiro, se restitui de partículas do acaso. Não é um roteiro executado para produzir um consumo do espectador “anônimo”, mas se encontra no imperativo do acontecimento. A duração de cada plano não parece ser plenamente de importância estética, mas, sim, de um movimento político da autora de representar o seu movimento de partida. Cada quadro, cada plano, estão seguidos de um outro que se mantém em relação. Mas não numa linearidade espacial e temporal, mas sim numa linearidade de discurso da fala que elabora uma certa linearidade no próprio discurso. O filme não se organiza em elipses temporais como numa ficção tradicional de começo, meio e fim. Mas se organiza numa linha que se faz através dos ensaios de voz e imagem que atuam no filme, como num embaralhamento de tempos e espaços que dão sentido à narrativa como um todo.

Em termos, o filme também soube arriscar e investir fortemente nos planos mais fechados, principalmente quando envolve as fotografias, que tomam uma mobilidade dentro do vídeo como um álbum de fotografias que se desfaz.

O gesto da inscrição de si toma forma através do som e do relato em primeira pessoa. Por vezes, som e imagem estão numa montagem descontínua. Sempre atento aos gestos, traços e feições das fotografias e também de si, a diretora se lança no risco do documentário subjetivo. *Cidade Desterro* foi um filme realizado na fruição da vontade da diretora de falar de sua despedida. Uma “carta” de despedida criada na montagem final do filme. A realizadora

gostaria de falar da situação, do deslocamento de si, então inscreveu através da imagem seus anseios e questões acerca de sua despedida. Gláucia assina no final do filme seu nome sem sobrenome, e comenta:

assinar o filme com o primeiro nome apenas é indício de que transitei por um terreno familiar. Com amigos próximos dividi a angústia de realizá-lo e por isso eles também se apresentam nos créditos com os seus primeiros nomes. A eles ofereci esse trabalho que são na verdade aqueles que guardo comigo depois da partida: os amores e os amigos. Acho que pressenti no início e reencontrei no final o motivo pelo qual precisei fazer Cidade Desterro. Era um filme pra que eu pudesse me despedir de um lugar, de sensações, das pessoas, de mim mesma. Me entregar. Por isso me entreguei a esse trabalho e ao ato de fazê-lo. Um pouco carta de despedida, um pouco fragmentos de memória de um lugar. Foi pros meus amores e pros meus amigos que fiz esse filme. Porque se não fosse assim não tinha razão de ser. Se é que há que alguma razão de ser.

Portanto, notamos nesta análise que por vias de acesso o registro foi feito todo em câmera cyber-short, diferenciando em si da construção dos outros filmes que iremos analisar (*Querida Mãe* e *De Glauber para Jirges*). Estas câmeras portáteis possibilitam registros dos momentos mais íntimos do sujeito, e de um jeito que torna fluido e pessoal o próprio movimento do “eu” dentro do filme. O que aproxima e distancia *Cidade Desterro* dos outros filmes que temos como *corpus* são os percursos traçados para seguir o objetivo do filme e chegar a pontos específicos que edificam a obra e se aproximam de alguma maneira das relações de afeto que estão no meio de outras várias multiplicidades de relações.

3.2 As correspondências no filme-carta *Querida Mãe*⁴⁹

Querida Mãe é um documentário subjetivo, que a partir de algumas correspondências privadas busca produzir uma relação com um “real” a partir de certos vestígios de um passado cuja a leitura faz cintilar no presente. Numa conversa com Patrícia Cornils, ela afirma que endereça o filme à sua mãe:

a outra coisa é que o filme se tornou, ele mesmo, uma carta minha para ela. Quando ela diz "venha, porque a esta altura somente você..." - sou eu dizendo isso a ela. O fato de ser minha voz ajuda nisso, são duas mães e duas filhas se comunicando ali. Eu, minha mãe, ela, a mãe dela. E assim como eu não recebo

⁴⁹ O documentário *Querida Mãe* é o quarto curta metragem de Patrícia Cornils. Neste filme a diretora conviveu apenas no primeiro ano de sua vida com a mãe. Mas aprendeu a se relacionar com Zélia por meio das cartas. Patrícia Cornils já dirigiu quatro documentários, sempre curtas metragens: *O Resto do Lixo*, *O Desafio de Zezão*, *O Menino e o Bumba* e *Querida Mãe* – escolhido melhor curta metragem do Festival É Tudo Verdade, em 2010.

resposta, ela também, no filme, não recebe - as cartas que minha avó escreveu para ela se perderam.

Este filme-carta propõe esboçar, através de algumas cartas íntimas, uma relação pessoal que aconteceu com a distância entre mãe e filha.

A correspondência é objeto central da narrativa, é pressuposto e fundamento do filme. No documentário *Querida Mãe*, além das cartas, compõe as anotações do filme fotografias de família, arquivos pessoais, ultrassom e também alguns encontros com pessoas próximas. Assim se organiza essa imensa cartografia afetiva. Através da voz *over* e de um olhar e ponto de vista subjetivo, Patrícia Cornils explora a memória através dos lugares que a sua mãe viveu. A narrativa se monta como um grande mapa, um labirinto de memórias afetivas de relações que vão sendo descobertas a partir dos encontros, das leituras das cartas e das fotografias reveladas.

Foi lendo as cartas de sua mãe Zélia Maria que a diretora aprendeu a ter saudades de sua mãe, e desta forma ela cria e inventa relações para poder sentir saudade. Patrícia Cornils também traça seu percurso; ela quer ir em busca da trajetória que sua mãe fez quando mudou de sua cidade natal, Recife. A partir da troca de correspondências entre mãe e filha, a diretora resolve mergulhar nas cartas que sua mãe escrevia para a sua avó, Dona Esmeraldina. Nas correspondências Zélia Maria conta de sua mudança da cidade de Recife, cidade natal, para a grande São Paulo. O marido havia encontrado um emprego na região do ABC paulista, justificando assim o seu deslocamento. A mudança entre cidades nos meados 66 fazia com que a relação se estabelecesse através de cartas, pois nesta época o meio de comunicação à distancia ainda se dava através das correspondências clássicas.

A memória construída pela cineasta, com base nos textos das cartas, (re)constrói um caminho feito pela sua mãe. Esta cartografia sentimental e espacial se torna fonte necessária para a narrativa. Um filme que é aparentemente de busca e tem como objetivo encontrar e fazer o percurso que a mãe da diretora traçou quando resolveu mudar de cidade. As cartas exibidas no filme fazem parte de um bom exemplo dos tantos sentimentos que envolvem a relação entre escritos que contam experiências de situações já vividas.

As cartas no filme contam de todo o processo da mudança, o deslocamento e a chegada na nova cidade, assim como a relação com o novo lar. O deslocamento que é mostrado no filme não se deu apenas em termos espacial, mas também em termos psicológico e emocional. No gesto de se lançar em busca por uma referência da mãe a diretora faz de sua busca afetiva o documentário íntimo, em primeira pessoa. Porém, sua intenção de filme só

cria sentido com a existência das correspondências trocadas entre sua mãe e sua avó. O documentário se configura como um filme-carta de busca, busca por elos de ligação, busca pelo afeto, busca de uma saudade e busca por uma auto-identificação familiar.

Portanto, com o deslocamento causado pela mudança geográfica, escrever cartas de alguma maneira torna presente aquele que está ausente e intensifica os laços que se “quebrou” quando aconteceu a mudança física. Com o gesto de enviar cartas, escrever passa a tornar-se a existência objetiva e subjetiva dos desvendamentos apreendidos por meio da linguagem e da escrita pessoal e íntima. O documentário se lança ao percurso de ir em busca de referências pessoais e de vestígios deixados pelas histórias e encontros que as cartas propiciaram. A troca de cartas entre mãe e filha deixa rastros de um passado que se torna presente quando certos fragmentos de tempo são recortados e são retratados por meio do audiovisual.

O filme se desdobra num grande compartilhamento de sensações e emoções. O espectador presencia e testemunha a relação que a diretora tem e teve com a mãe. Desde o início do filme a voz *off* se configura como parte principal que dá elo às imagens e a leitura das cartas. O que torna interessante neste tipo de análise fílmica é perceber de que forma são construídas as relações que se dão entre o relato em primeira pessoa e a *auto-mise-en-scène*, entre o enquadramento preciso e a sincronia do som, entre os arquivos pessoais e a imagem registro do real. Dessa forma, a estética de si neste tipo de filme resignifica a história e também resignifica a carta literária. Estes modos de diálogo de tornar visível a carta para a tela operam com formas que cabem dentro de um ensaio fílmico autobiográfico, onde torna-se possível operar a multiplicidade de linguagens e gestos e também com o entrelaçamentos de memórias que estão na carta, de forma a atualizar uma linha de tempo que escorre entre passado e presente.

Durante todo o filme a constância das imagens se intercalam com a leitura das correspondências dentro de um ritmo que se refere aos filmes de busca. O filme segue o ritmo da respiração com algumas pausas, variações de silêncio, contendo também fala externas e diálogos internos no filme, que se dá entre a fixidez dos retratos e a imobilidade da câmera. O filme não busca apenas ser um percurso que a filha faz à procura de referências da mãe, mas também a de manter um elo que se desdobra para um lugar que está além simplesmente da procura, mas que se desdobra e acolhe o afeto. Este processo fílmico dá ao espectador a possibilidade de poder compartilhar da história, fazendo com que se amplie a discussão para além do dilema da migração e do deslocamento. O movimento fora de campo dá-se com a

própria leitura das cartas, que intensifica o que é visível e o que é invisível (cartas do passado que tornam-se presente com o discurso).

Por mais íntimo que seja, o trabalho faz levantar questões acerca do valor das relações que se dão à distância, com a ausência do outro – neste caso, a distância se dá entre mãe e filha. Em torno do tema, outras questões mais universais são levantadas, como o lugar que ocupa a mãe, o deslocamento, a migração e algumas angústias humanas em relação à saudade.

A carta torna-se materialidade da narrativa, seu interlocutor funciona como ativador da fabulação. Este outro, a quem o personagem se reporta, tem fundamental importância no filme-carta para a relação que se estabelece no momento da filmagem.

Durante o filme percebemos a relação direta com os documentos, fotografias e cartas. Acompanhamos durante 26 minutos a história da mudança de Zélia Maria, mãe da diretora, até seu o nascimento.

3.2.1 Deixa eu te contar tudo do começo...

“Zélia Maria e Ferdi se casaram em julho de 66 na capela da Jaqueira, em Recife, depois se mudaram para São Paulo. Eles eram meus pais. Daqui de São Paulo minha mãe escrevia cartas para minha avó, que ficou lá em Recife. Foi lendo as cartas de Zélia que eu aprendi a ter saudade dela”⁵⁰.

Queremos agora trabalhar um pouco mais a articulação entre *Querida Mãe* e as premissas do filme-ensaio e do filme-carta, tal como foram elaboradas nos capítulos anteriores. A intenção é trazer para o desenho analítico deste filme um direcionamento que é *a priori* particular a um deslocamento do sujeito, deslocamento, este, subjetivo, espacial e temporal. Embarcaremos num percurso que retrata a cartografia afetiva do autor em relação ao seu mundo interno – o autor partilha com o outro este percurso afetivo e íntimo.

Desde o início do processo fílmico a diretora anuncia o lugar de sua fala. Este “eu” que comenta torna-se enfático e anuncia o lugar espacial de onde a diretora inicia o filme... “daqui de São Paulo minha mãe escrevia cartas para minha avó que ficou lá em Recife”. Na primeira sequência do filme ouvimos o som da máquina de escrever em primeiro plano, a primeira imagem que observamos corresponde a um envelope de carta com carimbo da data (4-9-1968) e com o nome do destinatário e endereço deste. A data é pouco notada, mas nos

⁵⁰ Primeiro comentário do filme feito pela diretora Patrícia Cornills. Neste momento, a diretora aciona o dispositivo que o aproxima do objeto filme – as missivas de sua mãe.

remete a um outro tempo, nos remete aos anos 70 e a toda a cultura emergente do momento. Dessa forma inicia-se uma cartografia do lugar e das pessoas por onde esta carta circulou.

A voz *off* da narração em primeira pessoa está presente em quase todas as sequências, dessa forma, este som que atravessa todo o filme é referente e guia o espectador, tornando, assim, um dos elementos que possibilita a impressão da marca da autora. Numa conversa com a diretora, extra filme, ouvimos: *eu sabia que queria um off desde o começo, porque o texto das cartas é muito bacana. Íntimo. Meio corriqueiro, mas com alguma coisa mágica, que eu acho que era a maneira de minha mãe olhar para o mundo, que atrai as pessoas.* Contudo, esta forma de pensar o filme extrapola questões temporais que são caras ao filme; a intimidade, a troca de correspondências, ausência, saudade, afetos, escrita, e a sensação de que a distância se torna mais próxima quando compartilhada através das missivas.

Ainda no início do filme a cineasta caminha e neste momento vemos a imagem de seus pés; essa imagem também aparece inúmeras vezes em todo o filme. Assim, propõe encontros possíveis de reflexão numa análise “autobiográfica” e na construção de um olhar que é pessoal e intransferível. No decorrer, abre-se uma cartela com uma carta e o título do filme *Querida Mãe*. Na cadência da apresentação da obra, uma fotografia antiga de sua mãe (figura.02 p. 162) aparece em grande escala na tela-vídeo, nenhum som é presente, a fotografia permanece fixa como se o instante desta tornasse eterna a imagem de sua mãe.

O quadro se compõe no equilíbrio entre o que foi e o que será. Espectador e diretor estão juntos nesta viagem. A diretora compartilha com o espectador sua própria história. Falamos de uma subjetividade que expõe o lado pessoal, e muitas vezes íntimo, de um cineasta que escreve, através das imagens, também uma carta. Patrícia Cornils afirma que o filme se tornou, ele mesmo, uma carta minha para sua mãe (Zélia).

Quando ela diz "venha, porque a esta altura somente você..." – sou eu dizendo isso a ela. O fato de ser minha voz ajuda nisso, são duas mães e duas filhas se comunicando ali. Eu, minha mãe, ela, a mãe dela. E assim como eu não recebo resposta, ela também, no filme, não recebe – as cartas que minha avó escreveu para ela se perderam.

A carta aparece como homenagem, como saudação, assim como percebemos no filme já citado *Salut les Cubains*, de Agnès Varda. Esta proximidade entre estas duas inscrições nos filmes permite trazer para a análise um certo caminho que é de emergir nas formas de imaginários e das fabulações que cada autor desenha em seu filme.

A plasticidade das cartas em *Querida Mãe* é presente desde o início do filme; ela é a matéria-prima que conduz a narrativa. A carta é imagem e texto, a carta é real e fictício, a

carta é testemunho que está impregnado da vivência pessoal e confessional, presentificada pelo ato da escrita e da fala. A escritora argentina Beatriz Sarlo observa sobre a questão do discurso em relação aos tempos (passado e presente):

“é inevitável a marca do presente no ato de narrar o passado, justamente porque no discurso, o presente tem uma hegemonia reconhecida como inevitável e os tempos verbais do passado não ficam livres de uma “experiência fenomenológica” do tempo presente da enunciação”. (SARLO, 2007, p. 49).

A diretora faz a leitura da carta nos primeiros minutos do filme:

“querida mamãe, deixa eu contar do princípio tudinho o que nos aconteceu desde de domingo, tá? Primeiro foi a viagem de avião, medo quase não tive, a não ser quando inventava de olhar para baixo e via aquele marzão. Aí eu pensava: – se esse danado cair daqui de cima não escapa nem meu anjo da guarda, mas a gente nem liga, já está lá em cima e fica se aguentando para o que der e vier. Só não gostei foi das decidas que me deixaram enjoadas pra xuxu. Em Maceió, vi que o negócio não ia bem e quando desci em Aracaju fui logo enchendo o aparelho do aeroporto, ficou uma porcaria danada pela tampa e por tudo quanto foi lugar. Na descida da Bahia também me senti muito mal, mas aí foi só agonia pois não tinha nada para botar pra fora. No Rio não senti nada, lamentei que o avião desceu direto sem dar a famosa voltinha pela cidade, portanto, do Rio mesmo só vi o que andei depois do almoço na vinda para São Paulo de ônibus. Quando chegamos eu toda agasalhada e a calça de lã comprada no Rio, e por sinal eu era a dona mais bacana do ônibus. Cadê o frio de São Paulo?”.

Aqui há uma aproximação entre a forma diário e a carta que conta o dia-a-dia do sujeito. Esta fala registra um percurso descritivo ao focalizar o ambiente sociocultural, histórico e geográfico do trajeto pessoal.

Nestas linhas da carta, Zélia relata a sua viagem para São Paulo, e comenta sobre a viagem de avião e a viagem de ônibus. Neste momento entra a imagem aérea da cidade do Recife, que nos é colocada como pano de fundo. A narração é do presente, mas as cartas são do passado. A imagem que vemos é do presente; um registro atual e não imagens de arquivo. Essas misturas geográficas e temporais dão ao filme um lugar que fala de uma certa cartografia que se constrói a cada fala e a cada imagem presente no filme.

No relato, Zélia pontua cada lugar que passa, observando a si própria e às mudanças que a cercam: clima, espaço, relação com o corpo e com os sons e ruídos da “nova” cidade. Desta forma o filme se constrói na cadência da leitura das cartas. As pausas da voz da diretora, a respiração, o choro são ruídos que estão dentro do filme dando a ver cada sentimento que a diretora vive e revive durante os 26 minutos do trabalho.

Ainda no início do filme, Patrícia Cornils encontra com uma grande amiga de sua mãe (Lurdinha), e em forma de conversa entre realizador e entrevistado Lurdinha nos conta

algumas das situações e acontecimentos que viveu com Zélia no Recife. As duas olham as fotografias do passado nas quais se encontram sua mãe e algumas amigas. A fotografia também se caracteriza como parte fundamental da narrativa deste filme, como um desdobramento de um real representado pelo o estatuto da fotografia. A fotografia no filme concretiza uma certa “memória voluntária e involuntária”⁵¹ de informações sobre o passado. A “memória voluntária” seria aquela que estaria “à disposição de uma inteligência” (BENJAMIM, 1994, p. 46) posta sempre aos apelos da atenção. Já a “memória involuntária”, segundo a breve leitura benjaminiana em relação à Proust, se constitui do passado vivido, que é provocado pelo contanto com qualquer objeto material ou na sensação que este objeto provoca em nós. Em *Querida Mãe* esta relação se concretiza com as imagens das fotografias que solidifica a relação entre os tempos e materializando a própria presença. O álbum de família, desta forma, é (re)visitado e (re)configurado de outra forma. Patrícia Cornills decidiu inserir as fotografias desde o começo do filme, justamente para dar uma cara a Zélia e também pela força que cada uma delas propunha como encontro entre as pessoas e entre os tempos fragmentados. Patrícia Cornills nos conta: *as fotografias são bonitas, no contexto. E porque são, tanto quanto as cartas, pedaços de lembrança. Desculpe o clichê, mas é isso mesmo. Fico olhando para as fotos para ver se falam. Claro que não falam. Mas no filme, podiam dizer algo.*

A fotografia e o gesto da escrita também aparecem, nessa ordem, como lembrança de uma época e com uma escrita que representa um passado. Nessa junção entre a escrita e a imagem percebemos que a escrita literária também reflete uma temporalidade. Observamos este traço na escrita à punho e na máquina de escrever, que refletem determinados modos de escrituras que são próprios de uma época; tipografias e grafias que fazem referências a um período, a uma década, implicando assim uma determinada característica de uma caligrafia pessoal que deixa rastros nesta escrita manual.

No caso do filme *Querida Mãe*, além da fotografia e das cartas, o objeto “máquina de escrever” é também parte da performance da diretora:

a máquina sempre foi uma personagem em nossas conversas, minhas com a Tina (montadora) e a Júlia (diretora de fotografia). Porque era algo precioso. As cartas foram escritas nela. Era uma máquina que ficou com minha madrastra, depois que eu saí de casa, aos 17 anos. Pertencia ao meu pai. Fui buscá-la para fazer o filme,

⁵¹ O filósofo alemão Walter Benjamin (1983) se vale, em suas reflexões, de uma distinção realizada por Proust na obra *Em busca do tempo perdido*, entre a “memória voluntária e involuntária”. Aqui sua referência nos serve para contextualizar o estatuto da fotografia como composição de uma memória que retrata um passado no presente.

então ela era algo de que eu precisava para contar a história de Zélia. Eu pensava muito no som da máquina. Até que um dia, depois de muito falarmos sobre isso, a Tina perguntou: por que vocês não levam ela nas filmagens? E era isso, era óbvio.

Assim comenta Patrícia Cornils sobre o uso da máquina de escrever nas filmagens. Ao observamos a cena que a máquina de escrever aparece como personagem, nos parece que o filme evoca uma resposta em imagem às palavras que Zélia grafou com as letras da máquina de escrever “Triumph”. As cartas de Zélia, como todas as missivas, ainda que escritas numa máquina, contêm correções, ranhuras à caneta ou a lápis. Afirmava-se o erro através da rasura da escrita. Hoje, com o email e computador, fica impossível deixar marcas nos textos.

O som da máquina de escrever é constante em todo o documentário, ele está sobreposto a voz da diretora que lê as cartas. Numa determinada cena a máquina surge na esteira do desembarque do aeroporto, na cena seguinte a diretora carrega a máquina de escrever pelos corredores da feira, enquanto lê a carta de sua mãe que narra: “a feira é uma beleza, dá vontade de comprar verduras, de tão bonitas que ela são”. Ainda na carta, Zélia descreve a situação e os encontros na feira. A máquina de escrever é colocada em alguns espaços da feira, a diretora cria uma *mise-en-scène* para interagir com alguns feirantes, esta escolha três feirantes para ler a carta, não há som da voz do outro, o único som é da leitura das cartas feita por Patrícia e esta leitura permanece em primeiro plano. A performance da realizadora se mostra quando ela constrói um elo de ligação entre o lugar que a mãe morou e os lugares que sua mãe costumava freqüentar, e é através das leituras das cartas que se aproximam os encontros entre quem narra as cartas e os amigos que eram próximos de Zélia.

Na sequência em que Patrícia encontra as amigas de Zélia, ela entra em quadro e aparece frente a câmera propondo implicitamente o encontro. Neste ela dialoga e conversa em busca de entender o lugar que a mãe morou e também busca mais referências da mãe, a fim de compor este grande mapeamento afetivo. O plano seguinte mostra a placa da “Rua Pindorama”, em seguida a diretora entra na casa de uma das vizinhas de sua mãe e conversa sobre seus pais. As imagens e as fotografias da mãe vão sendo apresentadas e intercaladas com a leitura das correspondências. Neste momento acontece a primeira conversa com o outro; surge, portanto, a intervenção de uma segunda voz que olha a fotografia e comenta: “essa aqui é a casa onde vocês moravam, aqui era teu pai... aqui na esquina era o bar do Sr. Cano, mas agora é um prédio e não é mais o bar”. Nesta frase podemos perceber como se estrutura este lugar que para a diretora é um ambiente novo. A imagem da fotografia exposta elabora uma certa fabulação que existe quando nos deparamos com fotografias antigas, a

imagem da casa antiga desapareceu. Dessa forma o filme compõe a relação entre passado e presente propondo e conectando falas do presente com imagens do passado.

Seguindo a narrativa, vemos a casa que sua mãe morou, a rua e o bairro, em seguida ouvimos uma voz lenta, compassada e trêmula, com algumas pausas, um choro pontual que se mistura ao som da leitura das cartas. Neste momento a diretora lê a carta que reflete um momento tênue na vida de sua mãe, esta não sabe o que aflige o corpo, se é uma possível gravidez ou algo mais sério. A carta diz:

... mas acontece que nem chega o que deveria ter vindo em 31 de agosto, nem vai embora uma cólica típica fraquinha, mas enjoada e constante e uma sensação de peso no pé da barriga. Agora eu fiquei imbicada e amanhã vou a médica e descubro o que há, se for inflamação nos ovários, que tá me dando tanto incômodo, preciso tratá-la que já passou das medidas, e se for gravidez, então ela me disse é assim mesmo, vou ficar doente o tempo todo.

Surge a imagem de uma névoa e chuva, logo em seguida a imagem da carta aparece no centro da tela, a carta como imagem, a carta como documento da verdade do discurso (de quem fala), é o real sendo explicitado. O que aproxima estes interlocutores? São os afetos construídos anteriormente ou são as cartas deixadas?

O plano seguinte é da rua, a câmera segue a diretora e entra na casa de uma vizinha da sua mãe, nos deparamos com uma cena que mistura história, arquitetura, monumento e alguns testemunhos, e neste encontro observamos a relação entre o que é íntimo e privado, e entre documento, monumento e espaço público. A montagem permite uma ligação entre imagens, tempos e pontos de vista.

Novamente Patrícia Cornils caminha com a máquina de escrever para a capela da Jaqueira, em Recife; é a mesma capela que sua mãe casou. Ela coloca sobre a mesa a máquina de escrever e inicia uma carta. Não sabemos quem é o destinatário da carta que ela escreve, em seguida, ela segue para o cinema São Luis de Recife; os dois espaços parecem abandonados.

O corte introduz um novo plano, vemos a imagem nebulosa do mar, num ponto ao fundo surge um navio que aparentemente não se move, de fundo o som do mar e a continuação da leitura das cartas; mais uma vez Zélia escreve sobre sua gravidez. O plano do mar com o navio ao fundo permanece. Na narração, a voz cala e de fundo ouvimos a continuação do som do mar. Percebemos na profundidade de campo a movimentação do navio. O plano e o enquadramento permanecem, a duração do quadro é de 30 segundos, o tempo em que o navio se move de uma ponta do quadro até desaparecer na outra ponta da

tela. O filme acompanha a cadência e duração dessa passagem do navio no mar, a duração do plano é o tempo que o navio atravessa o limite do quadro. Esta imagem parece ser um movimento de reflexão da diretora, uma imagem respiro para as próximas sequências. Nestes modos de tornar visível um certo evento a partir do fluxo temporal que há entre a duração da imagem e seu corte, como reivindica André Brasil acerca do pensamento que deriva de uma imagem, “que dura em sua eventualidade, é um pensamento precário, indissociável do acontecimento: se desenvolve enquanto acontece, enquanto dura. A imagem será cortada, mas antes e depois do corte, o pensamento vinha e agora continua e atravessa”. (BRASIL, 2010, p. 175).

Depois da imagem respiro, surge o encontro com Lurdinha, que revela com evidência a relação de proximidade de quem escreve as cartas, neste caso, Zélia e de quem relata elas, a sua filha. Neste encontro entre Patrícia e Lurdinha, que acontece no Parque da Jaqueira em Recife, diretora e entrevistado comentam uma fotografia que aparece na tela, a fotografia é desgastada pelo tempo. Em voz *over* escutamos a conversa entre a Patrícia Cornils (diretora) e Lurdinha (entrevistada). Os momentos que são intercalados com entrevistas e leitura das cartas somam características a este documentário, que apreende seu espectador com o gesto de emocionar e também de contar história, descobrindo e apresentando os caminhos da história íntima e pessoal da diretora.

Percebemos que desses encontros junto com a leitura das cartas o filme toma potência em sua narrativa. É desta experiência fílmica que se configura a *mise-en-scène* na obra, e que transmite uma lógica subjetiva, retórica, elaborando em si uma poética que também passa pela conjuntura e forma dos filmes autobiográficos e de ficção.

De forma que o documentário se organize como tal, mas que em suas bordas e nas suas dobras há um pouco da linguagem da ficção na própria organização do documentário. Jean-Claude Bernardet (2004) assinala sobre a relação que todo documentário é uma ficção, portanto, a relação de invenção que existe em ambos se constrói na relação entre a *mise-en-scène* e o enquadramento, entre pessoa-personagem e o outro. Dessa forma,

Essas pessoas-personagens obedecem a uma construção dramática. Os personagens têm objetivos, os personagens enfrentam obstáculos (que eles superam e não superam), alcançam seus objetivos ou não, exatamente como nos filmes de ficção, e tudo isso organizado numa narrativa. Então, creio que podemos falar de uma vida pessoal que se molda conforma regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal; eu diria uma ficção que co-opta a vida pessoal. (BERNARDET, 2004, p. 149).

Quer dizer, na filmagem de *Querida Mãe*, a realizadora se desloca como personagem e como diretora, ela guia a situação e também se auto-dirige. A questão da fronteira entre documentário e ficção é atemporal. Mas os dois gêneros se desmancham ou se escondem quando trabalham a premissa do filme-ensaio, que, por sua vez, se desloca de um gênero específico e elabora em sua estética narrativa campos que estão situados tanto no documentário quanto na ficção, mas, contudo, as formas de inscrição do sujeito na obra se aproximam mais de um real propositivo, que é extraído a partir de situações de situações reais do que um real elaborado, construído.

Ainda seguindo a análise do documentário, logo depois da entrevista com Lurdinha temos uma imagem de dentro para fora do trem, e vemos a imagem do trilho intercalada com a imagem da placa “banheiro para gestante”. A cineasta lê um trecho da carta em que Zélia rememora momentos compartilhados por ela e a mãe:

fui à médica hoje e aumentei nada menos que dois quilos e meio do mês anterior para cá. Como me faria bem e me daria mais confiança poder trocar idéias consigo e conversarmos besteiras a tarde inteira, como a gente fazia quando eu voltava do banco e ficava dentro da rede e via a senhora costurando, ambas metendo o pau na vida alheia, até disso eu tenho saudades. Aqui eu nem tenho vidas alheias para meter o pau e estou pecando menos contra a caridade por falta de oportunidade.”

Neste mesmo movimento de câmera, percebemos o corte e vemos novamente o mesmo ponto de vista, de dentro para fora, mas dessa vez é do interior de um carro em movimento; lá fora chove, a câmera observa o vidro da frente e o pára-brisa que vai e volta varrendo a chuva do vidro. A voz da narradora está embargada de choro, ela lê a carta que sua mãe conta sobre a sua gravidez e das dificuldades que teve em relação a gestação. A voz emocionada, trêmula, quando diz:

Querida mamãe, infelizmente não tenho boas notícias para lhe contar, não sei se já tinha lhe falado de uma tosse que me apareceu quase um mês atrás, passo a noite tossindo e muitas vezes chego a vomitar. Depois de uns quinze dias nessa agonia agravada principalmente pelo adiantado estado de gravidez, cheguei a tal ponto de nervosa e desânimo que terminei indo domingo de páscoa no próprio hospital para fazer uma consulta de urgência. O médico de plantão contou que eu estava com uma palpitação no coração, mas acho que deveria ser por casa da tosse, passou um cálcio, remédio para os nervos e remédio para tosse.

Ainda com a mesma imagem a diretora continua a leitura com a mesma entonação de voz, uma voz embargada, que chega a emocionar o espectador também; ela continua a leitura da carta:

Hoje, enfim, chegou o dia da visita ao médico ginecologista que espantou-se que a tosse ainda não houvesse sido debelada. Na hora exata do exame eu tive acesso dos maiores (neste momento aparece a ultrassonografia da barriga e vemos o bebê se mexer), tanto que ele não pôde fazer as observações usuais, ver entre o feto precisamente. Ele auscultou meu coração e pulso, falou que ia pedir um exame de urgência com cardiologista porque achava que eu estava com a pressão bastante acelerada. Pra quem vai a primeira vez num serviço desse uma incerteza a mais não é nada animadora. A essa altura não só desejo como acho necessário que a senhora venha. Porque nada pode levantar minha moral do que isso.

Ao fim da leitura, pausa e surge uma forte respiração de Patrícia. A imagem que está nesta sequência (ultrassonografia) continua na tela.

Na plano seguinte, a carta literária se desloca de seu efetivo espaço e toma lugar no espaço do filme, assim vemos a carta como imagem, dentro de um enquadramento que dá a perceber as rasuras e os vestígios de quem as escreveu. Neste momento Patrícia continua a narrar o estado de gravidez de sua mãe (Zélia Maria). Na tela, vemos a imagem da cineasta caminhando – a mesma imagem que vimos quando iniciou o filme. Vemos apenas os pés da diretora, como num rastro que caminha, que se desloca para um outro lugar, não sabemos ao certo para onde.

E para finalizar, observamos novamente as fotografias de Zélia. Nesta sequência vemos a imagem de Ferdi, marido de Zélia e pai da diretora. Depois de um salto na narração, pós-nascimento do bebê, a próxima carta diz:

Patrícia vai bem graças a Deus, linda de morrer aos meus olhos, mas para ser franca é a cara daquele meu retrato com seis meses; uma parelha de bochecha de fazer inveja ao avô Bida. A gripe voltou e passou duas noites aperreada, mas já está de novo melhor. Pedi a Ferdi um filme colorido para tirar retratos de Pati, pois ela a cada dia que passa fica mais diferente. Depois eu mando para vocês verem e assim não perderem o conhecimento com a bichinha, tá? Bem, término de mesmo. Beijos em todos. Ferdi agradece ao avô e beijos a avô. Patrícia ainda não sorriu, mas se sorrisse mandaria o melhor “colgate” para os avôs e tios. Da sua filha Zélia Maria.

Estas forças múltiplas e heterogêneas do modo de documentar a vida são acionadas no documentário, nas frações de tempos, que são detalhados em cada instante do encontro do realizador e o outro, que há nas brochuras do quadro o traço específico do autor. Contudo, Cezar Migliorin pontua uma questão que perpassa pela política da própria imagem enquanto possibilidade de escrever e apresentar o sujeito, contextualizando dessa forma:

a busca de uma maneira de abordar o mundo, de estar em contato com outras vidas e outros espaços nunca esteve tão próxima de um problema estético, de uma reflexão sobre modos de operar essa aproximação, esses encontros entre cenas. Cena do realizador, cena do filmado, cena do espectador (MIGLIORIN, 2010, p. 10).

Estas forças múltiplas fazem parte do próprio fluxo do filme enquanto narrativa política e estética. E posicionar-se enquanto sujeito narrador é, em si, uma esfera política de exposição nos modos de vida que são traduzidos pelo audiovisual. Portanto, neste percurso entre tornar imagem as cartas íntimas, o documentário *Querida Mãe* se desdobra nos encontros entre o sujeito – personagem que narra – e as cartas que são lidas. Contudo – este gesto artístico de trazer as cartas para o cinema inventam um outro momento para estas correspondências, que se desdobram em outras conexões.

3.3 Cartas ao mundo: uma análise do filme *De Glauber para Jirges* (2005)

De Glauber para Jirges é inspirado em cartas que Glauber Rocha enviou na década de 70 ao seu amigo e colaborador Jirges Ristum⁵². O filme homenageia a relação de amizade entre os dois. André Ristum⁵³, diretor do filme, achou algumas cartas em caixas esquecidas e decidiu fazer o filme. Dessa forma, por meio de trechos de cartas enviadas por Glauber Rocha a Jirges, descobre-se a relação do cineasta com a Itália – onde Jirges morava – e com o cinema. Os temas abordados são evidenciados na troca de correspondência entre Glauber e Jirges, bem como no panorama efervescente dos anos setenta. O filme trás também um pouco da intimidade de Glauber contida nas cartas, reconstituída mediante escritos, filmes super 8 antigos (que foram filmados por André Ristum aos nove anos de idade), imagens captadas com câmera filme 16mm e algumas poesias. Uma homenagem do diretor André Ristum a seu pai Jirges Ristum e a Glauber Rocha, grande parceiro de Jirges.

Quando alguns anos atrás, mexendo em velhas caixas, encontrei algumas cartas enviadas por Glauber Rocha a meu pai em 1976, confesso que logo tive vontade de torná-las públicas. O texto delas é praticamente uma edição Glauberiana do que estava acontecendo e que aconteceria no Brasil nos anos seguintes. Pensei no cinema como forma privilegiada para expressar as inquietações que dominavam os

⁵² Jirges Ristum nasceu no Brasil. Após o golpe teve que sair do país, mudando-se para a Europa: Polônia, Inglaterra e por fim Itália. No começo dos anos 70 se encantou com o cinema e conheceu muitas pessoas, com as quais trabalhou: Glauber, Bertolucci, Rossellini... Depois da anistia voltou ao Brasil, mas teve pouco tempo, ficando em 1983 doente e falecendo em 1984, de leucemia.

⁵³ O diretor André Ristum, nascido em Londres, de pais ítalo-brasileiros, cresceu em Roma e viveu de 88 a 95 entre a Itália e o Brasil. Ainda na Itália começou a trabalhar com cinema, em 1991, onde, entre outras coisas, foi um dos assistentes de direção de Bernardo Bertolucci no filme *Beleza Roubada* (1995). Em 1996 se transfere definitivamente para o Brasil. Nos últimos dez anos, participou de várias produções importantes que marcaram a retomada do cinema brasileiro. De 1988 em diante passou a se dedicar aos seus próprios projetos.

ânimos naqueles momentos difíceis. Filmar nos lugares onde cresci, achar materiais antigos onde me vi novamente criança e usar de novo uma câmera Super 8 foram todos momentos de grande realização. Todavia, a maior felicidade foi poder fazer uma homenagem a meu pai através da arte que ele mais amou em toda a sua vida: o cinema.

Assim comenta André Ristum⁵⁴ em relação ao que o incentivou a fazer um filme e também a construir este “encontro” entre os dois amigos através das cartas.

Dessa forma, as cartas mostram as relações; de amizade, trabalho, política e admiração entre os dois amigos que trocam cartas - Glauber Rocha e Jirges Ristum. Glauber Rocha morava no Rio de Janeiro e se correspondia com Jirges que estava exilado na Itália. Portanto, a partir de um movimento que é maior a cada um deles, que é propriamente o exílio, surge um micro movimento que é em si particular, que são as cartas trocadas entre os dois. O autor Hamid Naficy (2009) nos fala de uma produção de subjetividade na relação com o exílio, no fato de compartilhar a própria existência, e dessa forma os diretores exilados tem em comum a subjetividade liminar e a posição intersticial na sociedade e na indústria cinematográfica. Glauber e Jirges falavam da produção cinematográfica da época e assim discutiam nas cartas estas tensões. Assim observa Naficy, em relação aos relatos de cineastas exilados:

Em síntese, a primeira relação dos exilados é com seus países e suas culturas de origem; com a visão, o som, o gosto e a sensação de uma experiência original de um outro lugar em outros tempos. Os exilados, especialmente os cineastas que foram forçados a partir, tendem a querer definir, ao menos durante o período liminar de deslocamento, todas suas vidas não somente em relação com o país de origem, mas também em termos políticos. Como resultado disso, seus primeiros filmes tendem a representar seus países de origem e seu povo mais do que a si mesmo. (NAFICY, 2010, p. 141)

Este ato de filmar a si e em seu entorno durante o período do exílio se tornou prática desde a década de 50/60. Percebemos este ato mais delineado nos cineastas que já foram citados; Jonas Mekas, Chris Marker e Agnès Varda e Chantal Akerman, que ao mesmo tempo em que falam de si, de sua cinematografia ou cinema autoral, refletem sobre o exílio e culturas políticas de suas terras natais.

Porém, há no desenho geral do filme *De Glauber para Jirges* o processo do exílio que se torna fluido a partir da narração das cartas, que ao mesmo tempo em que se tratam de duas vozes, numa relação mais geral com o coletivo e com a pluralidade das situações, tornam-se um conjunto de vozes.

⁵⁴ Trecho extraído da entrevista realizada com o diretor André Ristum em fevereiro de 2012.

A carta tem sua singularidade no filme, tem seu “sotaque”, sua forma individual de escrever e descrever os movimentos estéticos e políticos de um tempo. Cada partícula e fragmento das cartas são encenadas no espaço do filme. Há, de certo, uma fronteira entre a ficção e o documentário, que se esbarram na estética delineada do filme-carta. Neste intuito assumiu André Ristum: *De Glauber para Jirges foi rodado muito ágil e leve. Equipe muito pequena, e, apesar de não ser, rodamos como se fosse um documentário.*

Há neste *entre-lugar*⁵⁵ (ficção, documentário, filme-ensaio e/ou filma-carta) uma discussão que ultrapassa a própria estética, mas esbarra mesmo no fazer cinema, em que cada autor, sobre o risco do real, se (re)inventa em busca de traduzir ao outro suas emoções mais íntimas. Contudo, a carta aqui esboçada, além de ser matéria prima que dispara o dispositivo do filme, é também uma ação política que torna visível certos acontecimentos. Dessa forma, o próprio diretor torna visível as correspondências num “simples” gesto de lançá-la ao mundo usando o cinema como mediação. A escolha das cartas para o filme *iniciou a partir de textos editados das cartas de Glauber Rocha, e umas imagens que vão e vem da Itália para o Brasil, que acompanham esses textos, mas nunca usando imagens de forma explicativa. Se trata mais de um fluxo sensorial do que uma narrativa proposta*, comenta o diretor.

Nesta constância, o fluxo do filme-carta *De Glauber para Jirges* é atravessado pela leitura das cartas e intercalado com imagens da cidade do Rio de Janeiro, São Paulo e Roma, assim como a inserção de materiais de arquivo da época. As correspondências são lidas pelo diretor André Ristum e Ivan Isola; as duas vozes ditam a cadência do filme. Segundo André Ristum: *quanto à narração, fui convencido pelo Eryk Rocha (montador do filme) de eu mesmo fazer a narração, que era a melhor maneira, já que eu estava trazendo ao mundo essas cartas, que eu mesmo as lesse.*

Portanto, em *De Glauber para Jirges* não há diretamente uma relação com questões autobiográficas, encenações de si e a auto-*mise-en-scène*, o que percebemos é que há um traço auto-referente em relação a voz do diretor (filho de Jirges) e o montador Eryk Rocha (filho de Glauber Rocha). Estes são vínculos que engendram no filme uma relação familiar. Nesta potência narrativa, as correspondências apresentadas são tão próximas do realizador que as torna primeira da narrativa, como se elas falassem em primeira pessoa, num discurso aparentemente direto.

⁵⁵ Este conceito do *entre-lugar*, de Raymond Bellour, tem grande significância em nossos estudos como algo que está relacionado às formas múltiplas, estabelecido nestes filmes que trafegam entre o real e a invenção, entre as bordas da ficção e do documentário.

O que há no filme é uma construção de invenção dessas cartas para o cinema que são conduzidas pela encenação de dois atores. O primeiro, Milhem Cortaz, interpreta o papel de Glauber Rocha, a sua imagem aparece quando são narradas as cartas que Glauber Rocha escreve. O segundo ator é Nicola Siri, que interpreta Jirges Ristum. André Ristum fala de sua proposta de encenação para os dois atores e afirma:

por ter uma proposta aonde os dois atores representam algo que na época defini pra mim mesmo como a materialização da memória de Glauber e Jirges. Eu queria dois atores próximos e de grande talento para viver esses personagens que só se expressariam com o corpo, com olhares. Sem fala alguma. Foi natural a escolha por Milhen e Nicola.

Dessa forma, há uma garantia de existência do presente que atualiza o passado e que organiza o discurso. Dessa maneira os discursos se voltam primeiramente a um passado – das cartas, para depois torná-la objeto do presente – o filme. O passado está constantemente em relação com as imagens, com o tempo, com as correspondências, e com o próprio gesto de fazer o filme.

O processo fílmico propõe uma relação com o passado a partir do documento carta que soa em tom pessoal, mas que também se move em torno do coletivo e do político, e se integram às inúmeras estratégias coletivas de lidar com tantas ausências que a ditadura causou: o exílio, o desaparecimento, a larga desestruturação política do país na época. Contudo, estas cartas refletem um rastro de vestígios do sentimento de estar fora, de estar suspenso num tempo outro. A carta transmite o sentimento de partilha de ideias e ações. As ações em composição no filme se encontram no passado (vivido) e no presente (narrado), mas é no desdobramento entre os tempos que se dá a fabulação na imagem, no som, na correspondência, na construção da *mise-en-scène* do ator, na estruturação da leitura das cartas, no agenciamento com o material de arquivo, e também na relação entre o público e o privado que reflete o olhar íntimo e exterior. Estes são elementos que se elaboram e se constroem através de cada plano e de cada forma ensaística de construir o filme.

3.1 *Querido Jirges: anotações de um exílio.*

Nos créditos iniciais do filme surgem como pano de fundo algumas cartas com inscrição em letra de punho da cidade de Roma e um carimbo de envio da carta com data do dia 13 de dezembro de 1976, cidade do Rio de Janeiro. Surge em seguida o nome do filme

“De Glauber a Jirges”. O primeiro plano nos mostra a imensidão do mar, pelo movimento de ir e vir, avançar e recuar, a cena pode esconder e revelar as relações que não são avistadas num primeiro momento. A trilha sonora produzida tem início nos créditos, para o diretor: *a ideia era acompanhar com esta música e clima quase lisérgico, uma viagem na memória e nas lembranças*. A trilha continua nas próximas sequências, ela é contínua em todo o filme.

A imagem que vemos no mar é um pedaço de madeira que flutua, enquanto, ao longo, ondas se quebram na praia. A primeira voz surge de fundo, ouvimos o som de um piano e Glauber diz: “Querido Jirges, escrevo-lhe nessa segunda-feira preparando-me para ir à missa na Candelária pela alma de Jango. Aqui foi uma tristeza, mal estar de consciências culpadas e reprimidas. E com sua morte acaba-se o ciclo. Ficamos nós, geração “janguista”, sem pai... Em decorrência da fala, o quadro inicial do filme se compõe num equilíbrio das linhas; a linha do horizonte delimita a linha do oceano como uma possível fronteira entre o que está aqui e o outro, que está do outro lado do oceano – demarcando neste momento uma potencialidade nas fronteiras. O que existe no outro ponto? A fuga, o exílio? O amigo? A produção cinematográfica?

No início, é revelada, através da voz *over*, a presença do ator que interpreta Glauber Rocha. A voz calma de André Ristum narra grande parte do filme. Percebemos durante todo o filme as pausas e o silêncio da voz. Na imagem vemos closes de rostos que se emaranham numa grande avenida, e logo em seguida surge, através da imagem desfocada, a presença do ator. A cidade filmada, São Paulo, é, como cita Glauber Rocha na carta, “... um grande país”. A exterioridade da cidade grande se adensa no quadro do filme, o grande número de pessoas nas ruas reflete o momento que o diretor retrata a cidade caótica, as grandes avenidas, a baixa economia do país.

O ator que faz o papel de Glauber Rocha caminha no meio da multidão e se aproxima do que podemos chamar de um novo *flâneur*⁵⁶ que observa, num passo lento e sem direção, atravessa a cidade como alguém que contempla um panorama e observa os lugares que cruza pelo caminho. O *flâneur* dedica seu tempo a vagar pela rua da cidade, no intento de observar o que acontece ao seu redor, e neste caminhar pela cidade reflete sobre ela. Percebemos a aproximação deste personagem com o personagem do filme *Sans Soleil*, de Chris Marker – a intenção de um viajante global que se habitua há *flanar* pelas cidades.

⁵⁶ O errante e misterioso *flâneur* teve sua origem na obra de Charles Baudelaire. Este passante se locomove a pé e sem pressa e analisa a vida cotidiana. É um observador que caminha tranquilamente pelas ruas, apreendendo com detalhes, sem ser notado, sem se inserir na paisagem, e busca uma nova percepção da cidade.

As cartas remetem a uma discussão de âmbito nacional onde Glauber Rocha e Jirges Ristum refletem sobre a anistia que se aproxima. Em paralelo a esta questão mais ampla, Glauber anuncia a possibilidade de filmar: “... espero vagamente filmar Idade da Terra, quer dizer, apenas essa vaga espera, logo caso haja uma oportunidade concreta a partir de março, depois do carnaval. Estou disposto daqui saltar porque por aqui, com a crise econômica, a censura, o baixo nível geral, não tem um futuro grandioso”.

A imagem do plano anterior permanece e entra na próxima sequência; ruas frenéticas de São Paulo, clima frio e cinzento. A voz do diretor que conduz o filme segue com a leitura das cartas. De fundo, a trilha musical constrói um espaço denso, não ouvimos o som direto das ruas e nem o burburinho das pessoas, apenas escutamos a leitura das cartas e a trilha sonora. No filme, o acaso das relações que são externas ao quadro não interferem na narrativa, o que está nas bordas do plano, do quadro, continua, não havendo assim brechas para o acaso. A possibilidade da deriva se dá através do gesto do caminhar e das idas e vindas das imagens da cidade de São Paulo-Rio de Janeiro e Roma. Mas, contudo, não observamos o espectro do documentário que se realiza “sob o risco do real”, do real que ameaça a cena, como afirma Jean- Louis Comolli (2008). André Ristum comenta sobre a relação com o roteiro: *as cenas filmadas foram todas pensadas, sim, o acaso veio mais com estas surpresas de materiais inéditos encontrados, que enriqueceram demais nosso filme.*

No plano seguinte surgem imagens de arquivo da cidade de São Paulo da década de 70/80. Percebemos nestas imagens ruídos da câmera 16mm. O diretor filmou com uma câmera super 16 e super 8 e no fim do filme, na montagem, misturou todos os formatos e inclusive o material de arquivo. Ao analisarmos a mistura e hibridização de formatos, percebemos que o filme se aproxima de um filme-ensaio, por permitir que outras formas sejam inseridas em seu contexto.

Quando aparece esta cena, lidamos com duas temporalidades e duas materialidades; a primeira imagem é *a priori* do presente, a imagem seguinte trata-se de uma imagem de arquivo; estas duas materialidades se deslocam temporalmente dentro do filme, passado e presente dialogam no mesmo espaço do filme e dentro do mesmo tom narrativo. Esta imagem tenciona o passado, os lugares e pessoas que atravessam o filme.

O gesto da troca de cartas no filme torna os personagens próximos, mesmo que estes habitem outro país, outro lugar. Neste âmbito, a troca de cartas desencadeia diálogos que são pré-existent à escrita da carta. Há uma tensão que é contínua na escrita dela, há um tempo

anterior aos fatos dados na carta justificando, a princípio, a relação com os temas tratados na missiva.

Num plano de passagem, percebemos a rarefação dessa transição através de um fluxo borrado de imagem. Em seguida surgem novamente as imagens de arquivo da cidade de São Paulo, e posteriormente as imagens de arquivo da cidade de Roma. Neste momento também escutamos a leitura da carta que menciona a cidade de Roma: “ (...) tenho saudade de Roma, te juro que se a *RAI* soltasse a Anabazys eu me picava logo. Aliás, não pense em voltar, diga o mesmo ao Marcos. Vocês não suportariam, a não ser que topassem a selva de São Paulo”. Neste relato, Glauber Rocha pontua a sua relação com a cidade de São Paulo. A imagem é da cidade de Roma. Neste plano não há a presença do ator. Num próximo movimento surge o ator caminhando entre a multidão de pessoas indo e vindo numa avenida de São Paulo.

O movimento da câmera na mão acompanha o ator pela cidade. André Ristum justifica a opção do movimento:

por ter uma proposta aonde os dois atores representariam algo que na época defini pra mim mesmo como a materialização da memória de Glauber e Jirges. Definimos que a câmera teria que ser bem solta. Em alguns momentos até opereei a Super8. Precisávamos ter uma sensação de estar presentes ali, com aqueles personagens que ficavam transitando pelos espaços de suas cidades, que também são personagens importantes no filme.

Esta opção faz com que a imagem se torne mais fragmentada se realizando dentro de um fluxo descontínuo do movimento da câmera. Esta marcação atravessa todo o filme. Uma vez percebida, a câmera está na mão, num outro momento o ponto de vista, é de dentro para fora do carro em movimento. Num outro momento, a câmera dá um close no ator, mas em todos estes movimentos a câmera está na mão, retratando, porém, uma certa corporificação. E simplesmente não apenas tematizando as potencialidades da imagem-câmera que ultrapassam a própria estética, mas percebendo a duração de cada plano sequenciado de outro.

A relação da câmera com os atores constrói uma unicidade entre personagem e narrador. Notamos especificamente neste filme a relação de proximidade e distanciamento entre o narrador e o personagem, pois não há algo que edifique a relação direta com o “real” que se elabora em alguns documentários contemporâneos, mas há a construção deste real inventado através da construção da *mise-en-scène* do ator e a conduta de uma relação que se organiza entre as imagens do passado, as cartas e a narração no presente. É justamente no cruzamento entre ficção e documentário que é lançado um olhar subjetivo para com o filme.

Na cadência das imagens e do som, há em algumas das cartas, já na metade do filme, uma preocupação de Glauber com o extravio das cartas e dos documentos que ele envia para Jirges. Diz ele: “Um favor privado. Deixei na casa de Barchelone uma mala contendo alguns escritos literários e importantes documentos fundamentais para minha cuca. Gostaria que você abrisse com cuidado e sem outras testemunhas e, por acaso, havendo um portador de confiança, mande”. Neste momento percebemos a dificuldade que havia nas trocas de cartas no período da ditadura, pois alguns documentos estavam à mercê de um extravio ou de uma análise. Portanto, Glauber Rocha propõe a Jirges que fique atento à segurança de seus possíveis roteiros. Na imagem surge a casa de Barchelone em Roma. Glauber continua na carta: “os papéis não devem vir em mala, devem ser postos em envelopes grandes trazidos a mão, que tenho medo que se extravie”.

Após percorrer a cidade de São Paulo e Roma, logo em seguida, nas cartas, Glauber faz observações sobre o Rio de Janeiro, problematizando a cidade e as pessoas. Ele descreve e critica a correlação entre as cidades citadas no filme (Rio de Janeiro, São Paulo e Roma), citando a cidade que habita e também a relação que cada uma dessas cidades exerce frente aos problemas políticos e sociais do momento.

Num plano seguinte, uma moça caminha distraída pela Praia de Ipanema. Glauber diz: “O Rio hoje não é mais o centro cultural, é um porto decadente onde só existe um bar a frequentar, o Antônio’s, cheio de cafajestes ricos. Você não suportaria viver no Rio, vida caríssima, qualquer apartamentozinho da zona sul está por 200 ou 300 dólares. Nos restaurantes da zona sul, caríssimos, você sai do luxo e cai na miséria. A classe mé(r)dia fica pobre ou rica, mas os ricos vivem mal porque o melhor é importado. Não tem constituição; cada um manda como pode, se morre como sempre, de fome ou bala”.

Nas cartas Glauber comenta ainda sobre a moradia nas cidades grandes. Neste momento, a sensação que nos é transmitida enquanto espectador é que a cada fala sobre essas cidades se confirma mais o desejo de Glauber de ir embora, de ir morar em Roma e principalmente de produzir seus filmes fora do Brasil. Podemos aqui fazer um paralelo com o que Edward Said fala sobre a condição do exilado na própria cidade. Mas como é possível ser exilado em sua própria cidade? Portanto, é preciso mapear territórios de experiência que se situam para além daquelas cartografadas pela própria história, bem como a construção cartográfica pessoal para que o sujeito, num fluxo individual da cidade, não se veja perdido e exilado nela própria (SAID, 2003). A questão do habitar o país é questão relevante no filme. Estas cidades citadas se tornam atemporais ao discurso impregnado no filme. Embora esteja

num passado próximo, torna-se premissa do presente principalmente na intenção que se pretende dentro do filme.

Num próximo plano, vemos o ator que faz o papel de Glauber escrever uma carta. A *mise-en-scène* do ator subscreve em cada cena uma performance que se sobressai diante da paisagem da cidade e também nas leituras de cada um dos fragmentos - carta.

Os planos da multidão na grande cidade e os planos novamente do mar pontuam os momentos de transição do filme e se inserem entre a descrição do lugar e as falas pessoais. Neste momento, Glauber contempla ao mesmo tempo que critica os lugares que descreve: “O sol e a natureza maravilhosos, um certo desbunde vindo da pobreza que gera grandeza; assim realmente os brasileiros são mais desbundados que os outros povos...”.

O próximo corte introduz novos planos e surge novamente o mar, em seguida percebemos uma carta e uma determinada mão por cima dos escritos. Logo o quadro fica coberto de imagens abstratas misturando tons de cores. O plano se finda dando lugar a algumas imagens de arquivo: aparece Glauber, algumas notícias de jornais, uma fotografia de Jirges intercalada a outras fotografias em que os dois aparecem juntos (figura 03- p 163). Surge, em um breve plano, um olhar fixo na tela que olha diretamente para a câmera. Depois voltam as fotografias, dessa vez Jirges Ristum e Glauber Rocha estão juntos na mesma imagem. O filme acompanha o passar do tempo das fotografias, que são evocações de uma época. O ritmo das imagens se sobrepõe ao ritmo dos ruídos sonoros (gritos, piano, alguns burburinhos, e uma parte da trilha sonora do filme *Claro*). Na carta, Glauber Rocha chama atenção sobre o filme *Claro*, onde Jirges Ristum atua e dirige:

não sei o que você achou de Claro, mas eu gostei muito de seu trabalho. É uma psicografia de alguns fantasmas latino-americanos, afinal seu personagem começa rei da vela em fim de vida, vira cúmplice de um ato terrorista e revista criticamente a história e desbunda numa praia entre o desejo e a realidade. O filme revela *Claro, o outro lado*, veredas, pena que Pasolini não viu, porque o personagem de Juliete é filho de Acatone com o Cristo.

A próxima sequência se concretiza, através da materialidade das imagens de arquivo, a relação pessoal condensada no filme. As imagens que tomam forma na tela são imagens de arquivo que introduzem ao filme um olhar de proximidade com o acontecimento, com o próprio diretor, com os amigos que mantinham relação na época e com o outro. Neste plano assistimos o encontro das famílias e amigos de Glauber Rocha e Jirges Ristum. Dessa forma vemos a intenção do diretor em inserir no filme um gesto intimista que dialogue com a

relação de amizade que é aparente nas cartas. Para André Ristum, esta foi a parte que mais o surpreendeu, principalmente quando na relação da montagem:

o filme nasceu baseado nas cartas. Em seguida construí um roteiro com imagens que foram filmadas, com várias situações. Após filmado, o Eryk (montador) começou o processo de montagem. Enquanto ele montava eu tive uma conversa com minha mãe que lembrou existir um piquenique filmado, aonde tínhamos ido nós e a família de Glauber (Eryk, com 2 ou 3 anos de idade). Na hora fui procurar esse material e encontrei não apenas esse rolinho com o piquenique filmado por mim (na época com 8 anos), mas tantos outros trechos filmados por mim em várias situações... O material entrou naturalmente dentro do filme, numa identificação incrível com todo o outro material, como tivessem sido feitos pensando um no outro. Enfim, foi um processo vivo.

As imagens pessoais constroem um espaço de intimidade que torna, de alguma forma, verossímil o acontecimento. Assim, o espectador, enquanto observa a cena, esbarra seu olhar na materialidade dos corpos, no retrato, sobre essa inscrição verdadeira, e dessa forma Jean-Louis Comolli subscreve: “o que vemos, no grau zero, é sempre inscrição verdadeira: houve – verdadeiramente - uma cena constituída pela presença simultânea dos corpos e das máquinas. Colocados juntos em cena (...) a relação é um fato, a inscrição é seu modo de ser” (COMOLLI, 2008, p.110).

É através da materialidade dos corpos que podemos acompanhar a relação entre quem fala e quem filma. As cartas são dispositivos de aproximação, são o objeto do filme. É na justa duração deste plano que o discurso íntimo do filme se estabelece. Vemos nos arquivos exibidos uma peculiaridade com a forma e o gesto da personalidade de cada indivíduo ali presente.

Este filme se faz a partir da relação do encontro das palavras de Glauber e de Jirges. Não existe a princípio a presença dos dois, mas o diálogo se solidifica através das palavras que são tecidas nas cartas escritas. Neste encontro, há mais do que algo escrito, há relação entre dois companheiros, amigos de trabalho, “testemunhas” de fatos e acontecimentos. Há desejos em comum e, principalmente, há a vontade da luta em comum.

Em nenhum momento nos deparamos com a prática da entrevista no documentário, talvez porque este filme se desencadeia num viés de um discurso que se pauta através da leitura das cartas e por isso soa e se diferencia de alguns documentários que têm a entrevista como potência narrativa. Aqui esta obra audiovisual se conecta com uma escrita ensaística em que a presença constante da fala se caracteriza dentro de uma construção narrativa que tem o som como guia, como potência de narração. As imagens que somam força trabalham com uma montagem em que há, *a priori*, prevalece descontinuidade dos planos. Um filme que tem

uma duração que requer o tempo na fala. As imagens que se pautam por ela se configuram num diálogo pertinente entre os cortes, o close e a escrita da carta. O tempo da fala não é o mesmo tempo da imagem. A imagem segue o som, portanto, nesta confluência, as duas partes dão, à montagem do filme, um desdobramento fragmentado da imagem.

No plano seguinte, a leitura da carta continua e num enquadramento fechado percebemos o rosto do ator Nicola Siri, que interpreta Jirges Ristum. O movimento de câmera lento e suave passeia pelo seu rosto; a fisionomia e o olhar pensativo refletem a ocasião da fala. De fundo, ao som do piano, escutamos a voz em tom forte e enfático do ator lendo a carta que Jirges Ristum enviou para Glauber Rocha: “Glauber, vi *Idade da Terra*. Fiquei estupefato, assustado, fascinado, encantado, deflagrado, generalizado, corrompido, radicalizado...”. O som da voz some e continua a trilha sonora do filme. O close no rosto do ator permanece e em sua mão vemos uma carta escrita. Entre esta imagem e outra, vemos o close do rosto e de sua mão escrevendo uma carta. Surgem novamente outras formas abstratas na tela.

Por fim, a resposta de Glauber a esta missiva de Jirges: “Jirges obrigado pela companhia, atenção e tudo o mais, considero-lhe um amigo. Bom romance de Antonio Calado, “Reflexos do Bairro”, bom filme de Nelson, “Tenda dos Milagres”, “Dona Flor”, uma merda, Paulo Pontes de câncer. Abraço a Bachelone, a Mico, Renzo, enfim, todos os amigos. Beijos em Ivam, Desci, *André* e nos amigos da Pieza Lavoune e Pieza Campo de Fiure. Comunique-lhes que *sonocoro no mano*, a gíria do momento. É isso aí, um beijo e um queijo do teu Glauber”.

Esta última carta mostra, de fato, a relação que há entre os dois “personagens” do filme, estabelecendo, portanto, um encontro que se dá e se solidifica na escrita das correspondências. O encontro, de fato, não existe. O que vemos é uma relação que se constrói e se dá na distância física, mas que de nenhuma forma priva a vontade de construir algo afetivo diante dessa impossibilidade da distância e do exílio.

Portanto, neste caso, na falta de um espaço de visibilidade e da materialidade e presença do outro, dos corpos, o que sobra são as palavras, e são estas que contam a história. A carta se torna um documento que é revisitado e (re)inventado dentro de outros possíveis. As cartas lidas no filme são caminhos e rastros de memória de uma planicidade entre os tempos. Dessa forma, se costura em cada imagem e em cada palavra dita a sensação da lembrança de um determinado tempo, de um determinado lugar e de determinadas pessoas. Neste filme o passado é re-atualizado re-visitado o tempo todo.

Conclusão

Anotações de um possível encontro

Caro leitor, chegamos ao “final” (por enquanto) desta cartografia do encontro possível entre cartas literárias, linguagem cinematográfica e sujeito-narrador e autor. Este caminho nos levou a alguns pontos específicos de discussão que, *a priori*, não se encerram aqui e muito menos são absolutos, mas sim desencadeiam discussões que continuarão sendo abordadas através do que podemos chamar de escrita ensaística. Para tanto, este longo relato propôs refletir acerca dos encontros possíveis e impossíveis que se dão quando se trata da *escrita de si* delineada nos filmes-ensaios, tentando dar a “ver” a relação entre o que se estabelece em cada filme. Analisamos, entre sujeito, imagem, som e cartas, traços que esboçavam o sentimento de partida – deslocamento e exílio. Como, então, refletir sobre uma possibilidade de comunicação, cuja presença do “eu” é suportada a grandes e longos trajetos tecidos para dar vazão a um sentimento que fale da partida, do seu deslocamento e do seu exílio? E como transpor estas sensações para o cinema através de cartas pessoais?

Optamos em iniciar os relatos contando a emergência do cinema subjetivo, de extrema importância para os estudos do documentário em primeira pessoa. Encontramos, neste trajeto, filmes atravessados por várias outras modalidades que deslocam o ensaio de uma estrutura fechada. Porém, percebemos, através do nosso objeto de pesquisa – os filmes-carta *Cidade Desterro* (2009), de Gláucia Soares, *Querida Mãe* (2010), de Patrícia Cornils e *De Glauber para Jirges* (2005), de André Ristum – que, de uma maneira geral, esses filmes se estruturam em modos que lidam com a confluência de memórias íntimas e pessoais do sujeito-autor, pontuando, especificamente, o jogo de memórias que é refletido na tela. Este jogo do “eu”, quando reverberado na tela, toma outra forma e outra significância enquanto existência e enquanto filme. Portanto, o sujeito-autor que se torna personagem e, por consequência, sujeito da enunciação segue um fluxo que se aproxima dos documentários subjetivos. Por isso, o “eu” esboçado em cada um destes filmes embaralha-se num fluxo de imagens e sons que se tornam visíveis no processo de inscrição dos elementos que possibilitam o encontro entre câmera, corpo, memória e identidade de cada personagem.

Nosso intuito foi mostrar como o discurso e os relatos em primeira pessoa são delineados na estrutura do filme-ensaio e principalmente nos filmes-carta, de tal forma que traduzem impossibilidades e possibilidades deste sujeito enquanto construtor de uma memória pessoal. Notamos que há temporalidades distintas entre cartas literárias e a feitura dos filmes. E é justamente neste conjunto de temporalidades que percebemos, através da modulação do ensaio, as plataformas de tempo que aparecem através das correspondências lidas e exibidas nos filmes. O que geralmente se lê nas cartas não é o que vemos na tela, há um jogo descontínuo entre imagens e sons nos filmes. Mas cada obra fílmica, a seu modo, reflete em sua cartografia afetiva processos de subjetivação de uma história que é pessoal/privada e coletiva/público ao mesmo tempo. Coletiva porque quando lançada ao espaço múltiplo da tela, o sujeito-autor entra ciclo de visibilidade que é pautado pelos modos estéticos de exposição da linguagem num cinematográfica. Porém, este tornar-se visível para o mundo nas formas de escrita do “eu”, por meio do ensaio, ultrapassa a relação de uma cultura apenas do espetáculo e do exibicionismo.

Contudo, cada uma destas obras acenam para uma outra relação do documentário subjetivo que desloca este olhar concentrado só no sujeito para dar lugar aos relatos sobre o entorno e cotidiano do sujeito. Especificamente, dois dos filmes que analisamos, *Querida Mãe* e *De Glauber para Jirges*, enunciam sobre as cartas que não são diretamente do sujeito-autor, mas inclui uma relação de parentesco que aproxima os cineastas das correspondências passadas. A partir desta relação, os realizadores constroem no filme fragmentos de memórias que falam tanto de um passado quanto de um presente. Percebemos que as figuras do discurso se re-inventam em cada etapa do filme e se performam, seja através da imagem ou da voz *over*.

As três narrativas não só contam histórias mas também apresentam questões e discutem ideias, o que as aproximam da forma ensaística de relatos íntimos. Porém, os três filmes relatam experiências individuais que são anunciadas através das cartas sobre a situação de cada sujeito quando *desterritorializado*. Percebemos com essa travessia da imagem a mobilidade que há entre tempos que se justapõem e se misturam durante todo o filme. Nós, espectadores anônimos, somos testemunhas e percorremos juntos com o cineastas todos os tempos que se cruzam e se embaralham no filme.

Os filmes *Querida Mãe* e *De Glauber para Jirges* se movimentam a partir de cartas escritas num passado, década de 60/70, e quando incorporadas no filme adquirem outra temporalidade. O passado se apresenta como uma coleção de antigos presentes e instantes que já não existem mais e as cartas relatam momentos que se foram para sempre. Portanto, a relação do passado nos filmes aparece como uma dimensão que preserva e condensa modos e acontecimentos. Com isso, o enunciado desta carta nos filmes remete a uma dimensão que vai se dilatando a cada novo presente que se assimila. Havendo, assim, uma presentificação das cartas através da voz *over*.

Estas cartas escavam outras camadas de tempo no presente dos filmes e, de certo modo, contribuem para a constituição da subjetividade atual dos diretores. Nos três filmes o gesto de importar cartas privadas, familiares, pessoais, transferi-las para uma outra plataforma, neste caso, o vídeo, e endereçá-las a um público mais amplo, possui uma dimensão política que toma corpo na própria forma em que cada filme se estrutura.

Para fechar o ciclo de investigação sobre os filmes brasileiros contemporâneos, percebemos que há uma tensão na abordagem da voz em cada obra. Em *Querida Mãe* e *De Glauber para Jirges*, os autores das cartas já não estão mais vivos, o que obrigou os diretores a inventar procedimentos narrativos diferentes daqueles utilizados pela diretora de *Cidade Desterro*. Também percebemos na constituição e feitura de cada filme a fronteira entre documentário e ficção, contudo, o que nos interessou nesta pesquisa não foi exatamente a fronteira entre os gêneros, mas o que desconstrói cada um deles em função de uma outra escrita, a escrita ensaística, forma tal desconsiderada pelo grande cinema. Os ensaios anotados aqui se constituem de uma forma audiovisual que suspende as fronteiras de certos gêneros cinematográficos. Os filmes ensaísticos estudados se dão justamente na mistura das linguagens, não são exatamente apenas ficção ou documentário, mas sim a intercessão destas duas linguagens e outras mais linguagens, como a fotografia e a poesia.

Percebemos, ao longo da pesquisa, que o canal delineado para concretizar o que é um filme-carta nos fez refletir sobre outros modos de elaboração da escrita da carta para o cinema ou troca de cartas através do vídeo. Os filmes aqui estudados não tratam especificamente de trocas entre vídeos-carta, mas se elaboram através de cartas literárias já existentes que quando somadas à narrativa do filme tecem outra estrutura que tem como meio

narrativo a carta como matéria-prima. O outro modo narrativo que não foi abordado aqui parte da estrutura do vídeo como troca, já não é algo preexistente, como vimos nos filmes aqui relatados, são trocas de imagens e sons, que se dão a partir do aparato vídeo. Deste modo, cada filme analisado nos mostrou caminhos de produção e criação que são singulares.

Construímos, ao longo desta escrita, um conjunto de referências que nos ajudaram a pensar a prática artística do ensaio e dos relatos em primeira pessoa pautados pela escrita da carta. Encontramos campos específicos bem vastos durante todo o trajeto, e enumeramos alguns pontos de aproximação e comparação. E, a partir destes autores e cineastas que fomos encontrando, costuramos este caminho que agora se faz visível. Foi preciso fazer aproximações entre os estudos de Michael Renov, Bill Nichols, Michel Foucault, Maurice Blanchot, Adorno, Alexander Astruc, Jean-Louis Comolli e outros tantos teóricos da imagem. Estes estudiosos da literatura, da imagem e filósofos nos ajudaram a trilhar um caminho que deixasse os filmes e os elementos técnicos e estéticos que contêm nestes falarem por si.

As obras identificadas aqui como filmes-carta não são obras que entram numa categoria como um conceito fechado em si. Mas são filmes que ramificam-se a partir de uma estrutura das formas ensaísticas de criação e que se relacionam tanto com uma escrita autobiográfica quanto com uma escrita do diário.

A maioria dos filmes aqui trabalhados não fazem parte de um cinema hegemônico que ocupa as grandes salas do circuito comercial de cinema, mas, sim, ocupam espaços alternativos de visibilidade como mostras especiais e festivais de cinema. A “instabilidade” do modo de produção que estrutura o filme-ensaio ainda sofre com a engrenagem das grandes produções da cinematografia comercial e de grande escala.

Portanto, a renovação constante da tecnologia digital em vídeo mostra caminhos que estão cada vez mais subvertendo este outro modo produtivo de fazer filmes. A tecnologia portátil de alcance “caseiro” aproxima cada vez mais o homem da máquina. Com esta aproximação, faz com que se produzam mais filmes íntimos que se pautam através na elaboração de narrativas em primeira pessoa, que são pautados por momentos elucidativos do fascínio que a tecnologia exerce sobre o homem. Se pensarmos a tecnologia digital não apenas como fluxo de uma modernidade, mas como fluxo que dá a ver novas subjetividades tecidas na obra, observaremos os canais possíveis do desejo do sujeito de re-invenção de si e,

dessa forma, constataríamos mais canais de visibilidades para esta nova envergadura do cinema. A partir dos anos 90, essa tendência de filmes em primeira pessoa se torna mais forte, há um encadeamento de fabricações da imagem por si e para si. Portanto, a nova ressonância da fala em primeira pessoa, tão ativa no século XXI, é forte característica dos filmes contemporâneos que se alinham aos aparatos tecnológicos e que ressoam a possibilidade de cada sujeito comum dar voz ao seus relatos íntimos do cotidiano. Cezar Migliorin (2010) identifica neste novo documentário subjetivo a presença dos realizadores e a profunda alteridade deste sujeito diante do seu entorno; portanto, observa o quanto “estava claro também que havia nesse lugar reflexivo dos filmes um desejo de outro: outras instituições, outras vidas, outros ritmos, sons e histórias – o teatro, o índio, o cotidiano de uma pequena cidade” (p. 21).

Há em torno deste processo da fabricação e produção de imagens de si, um certo “novo” lugar dos arquivos pessoais. Que, a propósito, se dá nas imagens captadas do agora, tornando-se arquivos deixados e guardados num certo banco de dados da imagem, e que por vezes reluzem através da categoria de produções caseiras, como os filmes de família, os relatos caseiros em primeira pessoa, os filmes de viagem, os diário íntimos, os vídeos-cartas e os vídeos exibicionistas. Dessa forma, há um novo regime de visibilidade dos arquivos e também da política estrutural da imagem que deixou de ser apenas produzida por um cinema maior e agora adentra as casas dos sujeitos comuns re-elaborados no *status* da percepção da imagem como outras configurações da própria emergência de produzir imagens.

O gesto encenado durante todo o nosso percurso da pesquisa foi de levantar discussões sobre a estética dos filmes em primeira pessoa que têm a carta e seu entorno pessoal como fonte primeira para a elaboração das obras fílmicas, mas no decorrer da pesquisa percebemos que há outros eixos que se conectam com o pensamento político sobre o lugar da imagem nestes filmes que falam em primeira pessoa. Contudo, num exercício de aproximação entre autores e cineastas, percebemos como se afinam alguns gestos do cinema contemporâneo que está alavancando cada vez mais escrituras íntimas em filmes.

Portanto, caro leitor, identificamos durante esta escrita algumas rasuras, algumas brechas e definições inacabadas. A escrita “ensaio” elaborada aqui se pautou principalmente pela impossibilidade como ponto de partida, e desta forma, se lançou ao encontro do

desconhecido, se lançou aos riscos de permear campos ainda não frequentados, e que, por vezes, teve de se ater às representações e alteridades dela mesma para que fosse possível também se lançar como uma escrita que também é personagem da história relatada.

Esse gesto de fazer associações entre autores e ao mesmo tempo se colocar como elaborador de questões nos faz lembrar processos da própria montagem fílmica. Temos primeiro um material bruto para, em seguida, no fluxo da montagem, afinar os planos e associá-los dentro da grande e extensa linha da imagem e do som que, quando tecidas, constroem redes sociais entre pessoas e lugares, que tornam-se visíveis através dos laços costurados pela estética e política de cada documentário subjetivo. Aqui nesta escrita fizemos uma espécie de montagem a partir do gesto do entrelaçamento entre teóricos e cineastas, entre estética e política, entre ficção e realidade, entre ensaio literário e ensaio fílmico.

Ao fim deste trabalho, ainda persistem indagações e questões que não foram afinadas neste estudo, mas que estão em aberto justamente para que sejam, posteriormente, tomadas e compostas por outra esfera de pensamento. Porém, vale ressaltar que aqui não se finda um discurso, mas se finda um ciclo de pensamento em prol de iniciar um outro que se atêm aos “novos” modos de inscrição do sujeito na obra, ou, por assim dizer, continuar a Escrever com a Imagem.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In*: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ADRIANO, Carlos. A Catadora de Temporalidades. *In*: BANCO DO BRASIL. **Agnès Varda**: O Movimento Perpétuo do Olhar. São Paulo. 2006.

ARFUCH, Leonor. **O Espaço Autobiográfico**. Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 2010.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a “Câmera-Stylo *In*: **Nouvelle Vague**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999.

AUMONT, Jacques. **Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

AVELAR, José. **Imagem e Som, Imagem e ação Imaginação**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1986.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

BARGMANN, Domingues. **Home Movies of the the Avant-Garden**: Jonas Mekas and the New York Art World. Disponível em: http://integr8dmedia.net/viralnet/homeandgarden/texts/jeffery_ruoff.html. Acesso em: 10 jul. 2011.

BARROS, Manoel. **Coleção AmorÍmpar**. caderno I. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

BASTIDE, Bernando. Agnès Varda Fotógrafa ou a Aprendizagem do olhar. (1991). Tradução de Luciana Fina e Nuno Bizarro. *In*: CINEMATECA PORTUGUESA. **Agnes Varda**: Os Filmes e as Fotografias. Lisboa: 1993.

BAZIN, André. **O Cinema**: Ensaios. S. Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Le cinéma français de La Libération à la Nouvelle Vague*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1958/1998.

BENJAMIN, Walter. A Imagem de Proust; Pequena História da Fotografia. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas – volume 1. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Diário de Moscou**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Cartas de la Época de Ibiza**. Valencia: Pré-Textos, 2008.

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro. *In*: LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Luciana A. Penna (trad.). Campinas-SP: Papirus (Coleção Campo Imagético), 1997.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Ed. Globo, 2001.

_____. **O Fazedor**. Obras Completas II. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2002.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. *In*: _____. **O Livro por vir**. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

BRASIL, André. Ensaio de uma imagem só. *In*: **Revista Devires**. Belo Horizonte, v.3, n.1, jan-dez, 2006.

_____. **Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância**. RJ. *In*: ENCONTRO DA COMPÓS, 19., 2010, GT “Estéticas da Comunicação”. **Anais...** Rio de Janeiro: PUC, 2010.

BRUSS, Elizabeth. Eye for I: Making and Unmaking Autobiography. *In*: Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton University Press, 1980.

CALVINO, Ítalo. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESAR, Ana Cristina. **Literatura não é documento**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.

CARDOSO, Juliana. **As práticas auto-referentes no cinema**: as estéticas de si. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Cultura-PPGCOM), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. Algumas notas em torno da montagem. *In*: **Revista Devires – Cinema e Humanidade**. V.4 n. 2. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários, a ficção documentário. *In*: SEDMAYER, Sabrina; GUIMARAES, Cesar; OTTE, Georg (org). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

DA-RIN, Sílvio. Verdade e Imaginação. *In*:_____. **Espelho Partido**: tradição e transformação no documentário. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

DELVAUX, Claudine. Agnès Varda Cinematógrafa. (1987). Tradução de Luciana Fina e Nuno Bizarro. *In*: CINEMATECA PORTUGUESA. **Agnès Varda** - Os Filmes e as Fotografias. Lisboa, 1993, p. 39-48.

DORIS, Sommer. **Not Just a Personal Story**: Women's Testimonios and the Plural Self. Espanha. Edted by BRODZI, Bella; SCHENCK, Celeste. 2001.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. A foto-autobiografia - a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. *In*:_____. **Imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ENTLER, Ronaldo. Memórias fixadas, sentidos itinerantes: os arquivos abertos de Chris Marker. *In*: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 31., 2008. **Anais...** Natal: Intercom, 2008.

FINA, Luciana. (org). **Agnès Varda**: Os filmes e as fotografias. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993.

FILHO, Francisco Cesar & SAMPAIO, Rafael. (org). **Chris Marker**: Bricoleur Multimídia. Rio de Janeiro. Centro Cultural Banco do Brasil, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramalhete. 26a Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Ditos e Escritos V**: Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro-RJ: Forense Universitária, 2004.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch ou o filme documentário como autobiografia. Uma introdução. *In*: **Estudos Socine de Cinema**: ano V. São Paulo, 2003, Panorama. p. 21.

FURTADO, Beatriz. (org). **Imagem contemporânea**: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... *Vol. I*. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. **Imagem contemporânea**: cinema, TV, documentário, fotografia, videoarte, games... *Vol. II*. São Paulo: Hedra, 2009.

FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patrícia. Rocha que Voa: o cinema, a memória e o “teatro de operações” da montagem. **Revista Digital de Cinema Documentário**, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.doc.ubi.pt>>. Acesso em: 17 fev. 2012.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do outro no documentário. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PESQUISADORES DO DOCUMENTÁRIO, 2009, São Paulo. **Comunicação**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009.

GELLEREAU, Michele e MOLINIÉ. *La lettre video. Enjeux éducatifs d’une pratique amateur*. *In*: _____. **Communications**, 68, 1999, pp. 249-266.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado** – etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro-RJ: Topbooks, 2008.

GOMES, Juliano. **Jonas Mekas**: documentário e subjetividade. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Cultura) – PPGCOM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

GRÉLIER, Robert. **Bestiário de Chris Marker**. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

GUATARRI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUIMARÃES, César. **A experiência estética e a vida ordinária**. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 15 jul. 2011.

_____. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte-MG: Editora UFMG, 1997.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro:Rocco, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEANDRO, Anita. Cartografias do Êxodo. **Revista Devires** - cinema e humanidade. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade e Ciências Humanas (Fafich) – v.7 n.1. 2010.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real** – Sobre o documentário Brasileiro Contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

LOPES, Tatiana. A “cineescrita” de Agnès Varda: a subjetividade incorporada ao campo do documentário. Dissertação. (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário, O desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.

MAIA, Carla. De encontros e fronteiras. In: **Revista Devires** - cinema e humanidade/ Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade e Ciências Humanas (Fafich) – v.7 n.1. 2010.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MARTIM, Adrian. Certo Canto Escuro do Cinema Moderno. In: MOURÃO, Patrícia (Org). **O Cinema Moderno de Naomi Kawase**. 1. Ed- Rio de Janeiro: CCBB, RJ, 2011.

MASCARELLO, Fernando (Org). **História do Cinema Mundial**. Papirus. São Paulo, 2006.

MIGLIORIN, Cezar (org). **Ensaio do Real**. Rio de Janeiro-RJ: Beco do Azougue, 2010.

MOLFETTA, Andréa. Diário de viagem: o relato do indivíduo no documentário sul-americano. In: FRANÇA & LOPES (org). **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Capecó-SC: Ed. Argos, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papirus Editora, 2008.

NAFICY, Hamid. Situando o cinema com sotaque. In: FRANÇA & LOPES (org). **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Capecó-SC: Ed. Argos, 2010.

NOMAYA, Samon. Adorno e O ensaio como forma. In: **Ítaca –Revista de Pós-Graduação em Filosofia** – IFCS- UFRJ. Rio de Janeiro. 2009..

OBRIST, Hans-Ulrich. **Entrevistas**. Volume 3. Rio de Janeiro-RJ: Ed. Cobogó, 2010.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido vol I**. – No caminho de Swann. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ediouro. 2005

_____. **O Espectador Emancipado**. Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005.

RAMOS, Fernão Silva. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

REIS, José Carlos. **Tempo, história e evasão**. Campinas, SP, 1994.

RENOV, Michel. **The Subject of documentary**. Minneapolis/Londres, university of Minesotta Press, 2004.

_____. Investigando o Sujeito: uma introdução. In. LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs). **O Cinema do Real**. SP: Cosac Naify, 2004.

ROITMAN, Julieta. **Miragens de si - ensaios autobiográficos no cinema**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura do Departamento de História da Puc). Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação, Capes, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

RUOFF, Jeffrey. **Movies of the Avant-Garde**: Jonas Mekas and the New York Art World. Disponível em: <http://integr8dmedia.net/viralnet/homeandgarden/texts/jeffery_ruoff.html>. Acesso: 10 jul. 2011.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. **O Cinema e a Invenção da Vida Moderna**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

SIQUEIRA, Marília. **O ensaio e as travessias do cinema documentário**. 2006. Dissertação. (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

TEIXEIRA, Francisco. Documentário Moderno. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006, p. 22-252.

VEIGA, Roberta. (Org). **Revista Devires: cinema e humanidade**. Belo Horizonte: Chantal Akerman UFMG. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. v.7 n.1. 2010.

VERTOV, Dziga, Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov. *In* : RENOV, Michael. **Investigando o Sujeito: uma introdução** *In*. LABAKI, Amir & MOURÃO, Maria Dora (orgs). **O Cinema do Real**. SP: Cosac Naify, 2004.

WEINRICHTER, Antonio. Un Concepto Fugitivo. Notas sobre El film- ensayo. *In*: **Metraje encontrado. La apropiación em El cine documental y experimental**. Pamplona: Fondo de Publicaciones. Del Gobierno de Navarra, 2009.

Filmografia Consultada

Acossado de Jean-Luc Godard (1959)

Alphaville de Jean Luc-Godard (1965)

As Praias de Agnès (2009) de Agnès Varda

As Férias do Cineasta de Johan van der Keuken (1974)

Canto da Terra D'água de Adriano Smaldone (2008)

Carta Número 1 de Lucas Parente . (2009)

Cartas ao Ceará de Marcelo Ikeda (2008/ 2009)

Carta ao Pai de Ythallo Rodrigues (2010)

Cidade Desterro de Gláucia Soares (2009)

Crônica de um Verão (1960)

De Glauber a Jirges de André Ristum . (2005)

Desassossego, um filme carta coletivo. De Felipe Bragança, Marina Meliande, Karin Ainouz, He;vêcio Marins, Clarissa Campolina, Andrea Capela, Carol Durão, Ivo Lopes, Marco Dutra, Juliana Rojas, Caetano Gotardo, Raphael Mesquista, Leo Levis, Gustavo Bragança.(2010)

Eu, um negro Jean Rouch (1959)

Garras do Vício de Claude Chabrol (1958)

Histoire(s) du Cinema, de Jean-Luc Godard.

Jaguar de Jean Rouch (1967)

Jules et Jim de François Truffaut (1962)

Letter à Jane de Jean-Luc Godard (1972)

Lettrier à Sibérie de Chris Marker (1957)

Lost Lost Lost de Jonas Mekas (1964- 1978)

News From Home de Chantal Akerman (1976)

Os Incompreendidos de François Truffaut (1959)

Querida Mãe, de Patrícia Cornils . (2009)

Reminiscences of Journey to Lithuania de Jonas Mekas (1971- 1972)

Salut les Cubains de Agnès Varda (1963)

Sans Soleil de Chris Marker (1982)

Video letter de Shuji Terayama e o poeta Shuntaro Tanikawa (1982- 1983)

Walden de Jonas Mekas (1964- 1969)

ANEXO 01- FIGURAS

Figura 01 . *Cidade Desterro*

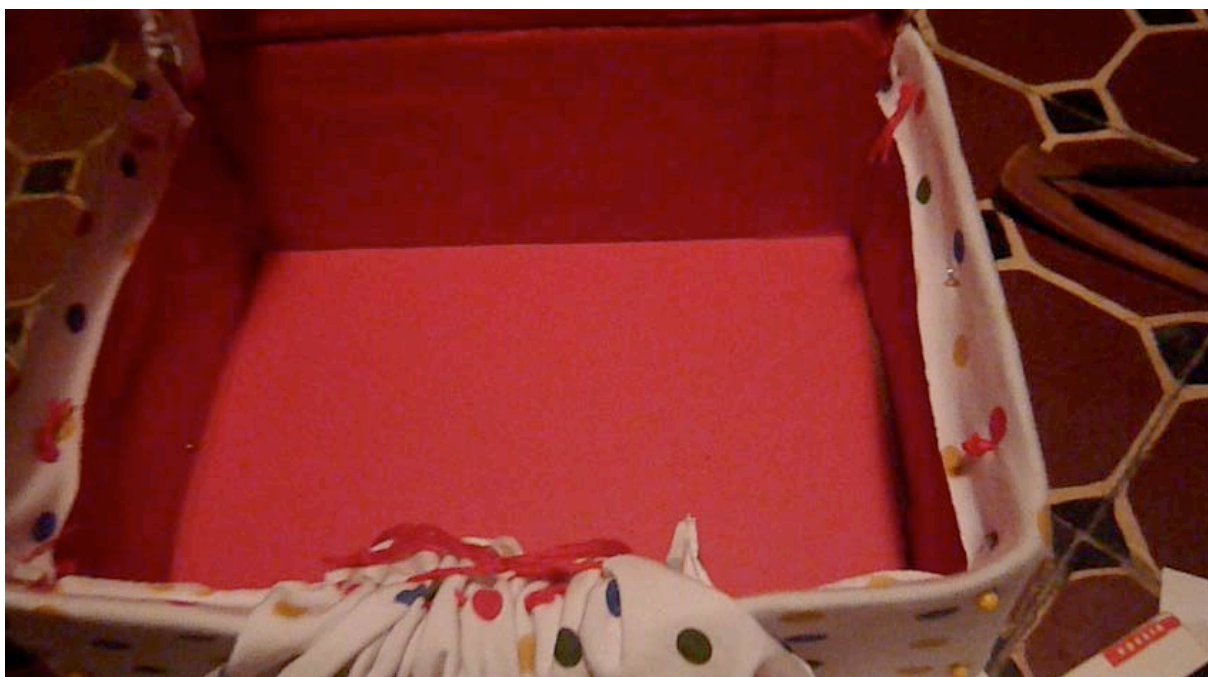


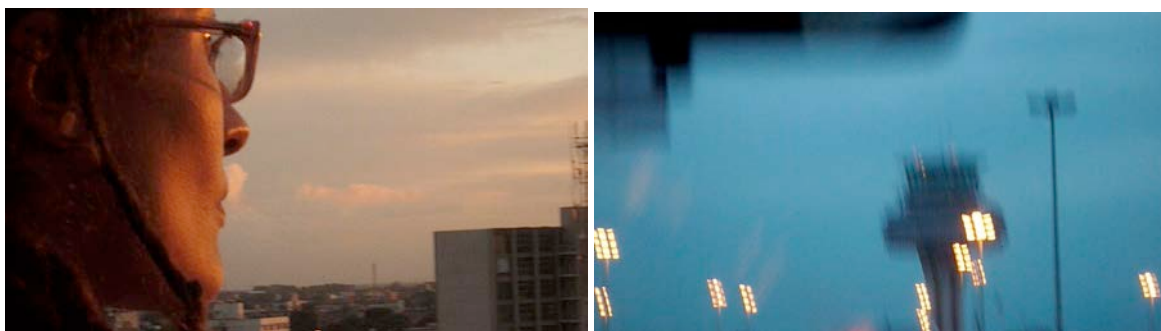
Figura 02- *Querida Mãe*



Figura 03- *De Glauber para Jirges*



ANEXO 2 - Fotografias e Cartas
Filme *CIDADE DESTERRO*



Cartas do Filme *QUERIDA MÃE*

Mamãe querida,

Faz uma porção de dias que não lhe escrevo, mas é por falta absoluta de tempo. A senhora não imagina do duro que eu dou para manter a casa em ordem, lavar minha roupa e parte da de Ferdi e cuidar do café e jantar, querendo que tudo saia bom e bem feito e variado. Junte tudo isto com a minha falta de tarimba e imagine a barafunda aqui o dia inteiro. Mas é até bom, porque se não fôsse essa roda viva ia ser mais difícil para mim suportar a solidão e as saudades. Não sabe aqueles livros que eu trouxe? Pois bem, ainda não abri nenhum deles. De noite estou tão cansada que só quero ficar deitada conversando até a hora de dormir, o que geralmente acontece antes das 9 horas da noite. O frio ainda não engrossou. As noites é que são mais, mas a gente não sai de casa não sente. De manhã, na hora de acordar é meio preguiçoso também. Mas depois que pega a embalagem nem sente. O pessoal daqui é unânime em dizer que o inverno nunca foi assim. E eu pedindo a Deus que continue assim. A senhora sentiria mais do que eu, mas continuo dizendo que não há diferença de Campina, ainda.

Como vão as coisas por aí? Ainda não recebi nenhuma notícia de vocês. Os negócios de papai, em que pé estão? Me preocupo bastante em ver já resolvida aquela confusão toda. Sim mamãe, antes que me esqueça. É urgente que tenhamos aqui a documentação do nosso casamento, para dar entrada na Coral. Mande registrado para a Avenida Brigadeiro Luis Antonio, 383, apto 902. São Paulo-SP. O correio já boxitou o carteiro maluco daqui pra fora e pode mandar cartas direto a São Caetano, mas como esse documento é muito importante, a senhora manda pra aquele endereço lá, que é o dos meninos, e é certeza que chega.

Estou me arranjando por aqui, com a ajuda da vizinha, que é uma mãe. Quanto tempo a pobre tem perdido me ensinando coisas. Comidas então, cada uma mais maluca do que a outra, do jeito que Ferdi gosta. Hoje, vamos jantar Goulash e salada de repólho rôxo, meio azeda, que já está na geladeira desde ontem. Por isso é que estou tendo tempo de escrever. Hoje à noite Ferdi vai arrancar o dente e é possível que passemos este fim de semana em casa mesmo, por causa do necessário repouso. Pretendo escrever a todo mundo, mas vou devagarzinho, pois enquanto não aprender a trabalhar direito, demoro muito pra fazer tudo e não paro. Houve dias que, de 6,30 da manhã às 6 da noite, só me sentei durante 15 minutos na hora do almoço pra comer um sanduíche (mas é um sanduíche reforçadíssimo). Mas não me queixo. Estou gostando na experiência e se está difícil pra mim é porque é princípio e eu estava despreparada totalmente. Quanto pegar os macêtes, aí não há problema. Bom, pelo menos espero que não haja.

Ferdi e eu continuamos nos dando às mil maravilhas e nem parecemos um casal de respeito casado no civil e no padre, mas um par de doidos irresponsáveis. De noite, ^{de manhã} comemos feito bicho e já estamos planejando a eterna ginástica pra não engordar muito. Mas o chão é tão frio que já disse que só vou fazer no verão...

Estou louca pra ver os retratos. Peça pra Giza telefonar a Jeová, na parte da manhã, o número está no caderno de telefones, pedindo pra dar uma pressinha.

A lavadeira que vinha lavando pra Ferdi é uma porcaria. Vou dar uma conversada seria com ela e, caso não capriche mais, procurarei outra. Não sei como Ferdi vestia as porcarias de camisas que ela "passava" a ferro.

Mande o endereço de Celia e as receitas de pudim de leite condensado e quanto de açúcar e de água a gente põe pra fazer uma calda de caramelo.

Escreva contando tudo o que aconteceu por aí desde a minha saída. Beijos em todos os manos e em papai, lembranças e abraços aos amigos e conhecidos.

Prá senhora, todo o amor de sua

Celia

Sábado fomos a São Bernardo ver um birô prá Ferdi e uma sala de estar para nós. Terminamos sem comprar nada. Vimos muita coisa bonita e relativamente barata, mas como lá só vende à vista, acho que vamos comprar logo o birô e juntar dinheiro para a sala, mais tarde. Quero, quando comprar, que seja logo uma coisinha bonita, para durar muito tempo. por tanto, temos que ter calma. Os meninos deram o dinheiro da enceradeira e iremos comprá-la esta semana, se Deus quiser.

Antes de fazermos essas despesas, queremos acertar a minha documentação lá na Coral e ver que tipo de assistência médica eles oferecem, para se um dia precisarmos podermos contar com ela. Ter filho aqui, a dinheiro, é uma brasa (eu ainda não tenho nada encomendado). A prima de Ave-lar, só de Maternidade, pagará Cr\$. 500.000. Não é diária não, é preço fixo, fora os remédios. O médico é Cr\$. 200.00. Enxoval, só por causa dos bordadinhos, também caríssimo. Mais ou menos Cr\$. 2.000 uma camisiã e uma de pagão mixuruca. Fraldas, só Johnson, sinão o menino morre de frio. E são duas de cada vez. Mas tem uma coisa engraçada. não mudam as fraldas durante a noite, para o meninh não pegar o frio. Coloca duas fraldas e veste uma calça de plástico e ali o menino urina e seca a noite toda sem mexer. Difícil, é ver a cara do garoto no meio de tanta colcha. Agora me levantei para vestir mais um pulôver, que o frio tá danado. De um minuto prá outro aumenta que é uma coisa.

E as novidades daí, quais são ? Gisa ainda está namorando o Cabaço ? Nestes dias escrevo prá ela. Resolvi escrever prá Celia antes, pois Gisa certamente lê as suas cartas e fica a par das notícias. Mari e os meninos saíram-se bem nas provas ? Espero que sim. Quando eles estiverem malandrando, escrevam prá mim, contando cada um as suas novidades.

O Banco Bandeirantes está melhorando, com o novo gerente ? E papai, como vai de negócios ? Seus dentes, mamãe, já estão funcionando normalmente, ou ainda continuam dando galho ?

As vizinhas aqui têm chapa dupla, alias, uma delas, e acostumou bem. Ainda não mandamos revelar o filme colorido que trocamos. Ferdi queria terminar de bater o outro e mandar os dois juntos e até a-gora não fizemos isto. Sábado esquecemos de levar a São Paulo.

A turma aqui anda meio apavorada com os agitadores, acho que por causa das bombas lá daí. Sábado estavam exigindo a identificação da gente na porta do cinema, todo mundo tinha que se identificar. Soldado, até dentro da catedral. Olha mamãe, quando acontecer um fato assim diferente se a senhora puder, mande o jornal prá nós tá ? A gente aqui lê, mas nunca é a versão completa.

Bem, vou ficando por aqui, com muitas saudades, um grande beijo para todos e meu pedido de benção à senhora e papai.

Até a próxima.

Sua,

Felício

PS. Estou experimentando lavar a roupa nova. Glauco casa em dezembro e quer vir morar por aqui. Estou com 49 quilos. Felicidade engorda.

São Paulo, 6 de agosto, 1966

Querida mãezinha.

Estou em São Paulo, fazendo o "footing" los sábados e não poderia deixar passar a oportunidade de lhe dizer algumas palavras.

Ainda não pedi outras cartas suas exato a primeira. Leri que foi esquecer a filha. Eu não tem tido tempo.

Nós vamos bem, graças a Deus. Ainda sofre um pouco com o dente, mas da pra aguentando.

O clima aqui está uma graça. Ontem foi o dia de maior calor e hoje está um frio danado. De isto é que o povo se queixa. Eu ainda não tive uma gripe grande embora ande me queimando desde que cheguei.

Fendi ontem falou que, de acordo com os planos da Copal, voltaremos provavelmente em setembro, outubro do ano que vem.

Jão estranhe a letra, por estar escrevendo em pé, no balcão do Copal. Como vai a turminha? Mandando contar tudo o que se passa aí, Jai?

Hoje foca foi essa do tempo com o IV exército. Estou louca pra saber.

Foram, terminando com um abraço e um beijo bem grande, da filha muito feliz se bem que saudosa.

Te amo
Leticia Garcia

Brrrrr....

Que frio.

Am "xêro"

Te amo.

Filme *DE GLAUBER PARA JIRGES*



Ator Nicola Siri



Ator Millhen Cortaz