

O documentário performático

e a política de uma subjetividade contemporânea

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

Resumo

Repensar o documentário e seu potencial político de contestar o estabelecido é uma tarefa que se coloca na sociedade contemporânea, marcada pelas características da pós-modernidade. Partindo de uma leitura crítica dos posicionamentos de Fredric Jameson, a proposta é refletir sobre as práticas do discurso documentário, a partir da análise dos filmes *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella (Argentina, 2003) e *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut (Brasil, França, Bélgica e Hungria, 2002). Segundo a tipologia de Bill Nichols, esses seriam dois exemplos de documentários performáticos, filmes que têm como concepção criativa a afirmação de uma perspectiva situada, concreta e pessoal de sujeitos específicos. O que nos interessa é entender as estratégias usadas na construção desses filmes, onde a narração da história pessoal busca também expor o processo de criação, para revelar histórias—ou outras facetas das histórias— que só a apresentação dos resultados não revelaria. Eles colocam no limite as fronteiras do próprio gênero, propondo outras formas de abordagem das questões desse mundo histórico compartilhado por nós, questionando e propondo reflexões sobre o fazer documental, sobre a construção da memória e sobre a constituição das identidades.

Palavras-chave: Documentário performático, Conhecimento, Identidade

Resumen – El documental Performativo y la Política de la Subjetividad Contemporánea

Repensar el documental y su potencial político para cuestionar es una tarea que se plantea en la sociedad contemporánea, marcada por las características de la posmodernidad. A partir de una lectura crítica de las posiciones de Fredric Jameson, la propuesta de este texto consiste en reflexionar sobre las prácticas del discurso documental, a partir del análisis de las películas *La Televisión y yo*, de Andrés Di Tella (Argentina, 2003) y *Un pasaporte húngaro*, de Sandra Kogut (Brasil, Francia, Bélgica y Hungría, 2002). De acuerdo a la tipología de Bill Nichols, se trataría de dos ejemplos de documentales performativos: películas de diseño creativo a partir de una perspectiva determinada concreta y personal de sujetos específicos. Nos interesa conocer las estrategias utilizadas en la construcción de estas películas, a partir de las cuales la narración de la historia personal también pretende exponer el proceso creativo, con el objetivo de revelar las historias –u otras facetas de la presentación de las mismas– y no solamente los resultados que revelan. Los filmes se colocan en los límites de las fronteras del propio género, proponiendo otras maneras de abordar las cuestiones del mundo histórico compartido por nosotros, al cuestionar y proponer reflexiones sobre la producción documental, la construcción de la memoria y la formación de las identidades.

Palabras clave: Documental performativo, Conocimiento, Identidad

Abstract – The Performative Documentary and the Politics of a Contemporary Subjectivity

Reconsidering the documentary and its political potential to challenge the established is a task that arises in contemporary society, marked by the characteristics of postmodernity. Starting from a critical reading of Fredric Jameson's positions, the proposal is to reflect on the practices of documentary discourse, from analysis of the films *La Televisión y yo*, (Andrés Di Tella, Argentina, 2003) and *Um Passaporte Húngaro*, (Sandra Kogut, Brazil, France, Belgium and Hungary, 2002). According to Bill Nichols's typology, these would be two examples of performative documentaries, films whose creative conception asserts a situated, concrete and personal perspective of specific subjects. What interests us is to understand the strategies used to construct these movies, where the narration of a personal history also wants to expose the creative process, to reveal stories - or other facets of the stories - only the presentation of the results would not reveal. They place on the limits the boundaries of gender itself, proposing other ways of approximation of the shared world issues, questioning and proposing discussions about the maker of documentary, about the construction of memory and the formation of identities.

Keywords: Performative Documentary, Knowledge, Identity

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza – mestranda no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos, bolsista CAPES. Membro do Grupo de Estudos Audiovisuais – GRAV-UFES. Última publicação: “O documentário e a auto-representação”, em *Sala 206*, nº 01, nov. 2009; Telefone: 55 16 3415 4663; maridieuzeide@gmail.com

Foi comum, no decorrer da história do cinema, estabelecer a distinção entre filmes de ficção e de não-ficção. Apesar da dificuldade de uma definição estrita, permaneceu como entendimento geral a crença de que os documentários tinham como matéria-prima a realidade e, como tais, ganhavam o estatuto de “verdadeiros”. Já as ficções poderiam criar livremente, soltas da imposição realista. A ficção seria o espaço da subjetividade; o documentário seria o da objetividade.

No entanto, a interferência do subjetivo –ou a singularização da realidade– sempre esteve presente na produção de documentários. Assim, em primeiro lugar, faz-se necessário entender melhor o terreno onde estamos pisando, e nos aproximamos das tentativas de definição do conceito de documentário. Não nos parece fácil, e nem desejável, definir de maneira bem estruturada e fechada as características do conceito, até porque as experimentações do fazer estão sempre colocando no limite as fronteiras do gênero. Ainda assim, inicialmente tentaremos estabelecer algumas bases para a reflexão e análise dos filmes, pensando no documentário como um tipo de discurso que foi conquistando sua legitimidade junto ao público, e que guarda suas especificidades.

Entre todas as possibilidades e modos de fazer, nos interessam principalmente as obras que fazem da auto-representação sua concepção criativa e comunicativa, usando o documentário como espaço de reflexão, mais que de apresentação do mundo. Além disso, são obras que aparecem questionando o próprio meio em que estão inseridas, transgredindo alguns costumes já estabelecidos e apreendidos pelo público como característicos da não-ficção.

Para começar a estudar esses exemplos que buscávamos, nos baseamos na tipologia desenvolvida por Bill Nichols (2007), que estabelece seis modos de documentários. Dentro de sua classificação, esses filmes que estamos estudando trazem muitas aproximações com o que este autor chama de documentários performáticos. Assim, elencamos algumas características desse modo de filmar, estabelecendo diálogos com aspectos da cultura contemporânea, a partir de uma leitura de Fredric Jameson. A ideia

é tentar perceber como esse modo documental se relaciona com sua própria tradição e com o mundo em que está inserido, propondo outras formas de produção de conhecimento, de construção de identidades.

Foi nas análises dos filmes *La televisión y yo*, de Andrés Di Tella (Argentina, 2003), e *Um Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut (Brasil, França, Bélgica e Hungria, 2002) que tentamos buscar as respostas para as questões que nos intrigavam. Como transformar a história pessoal em uma reflexão sobre o mundo ao qual pertencemos? Como, com isso, questionar ou chamar a atenção para os limites da representação?

Numa época em que o acesso aos produtos audiovisuais é cada vez mais fácil, e os meios de produção estão cada vez mais disponíveis, parece importante conhecer e refletir sobre as possibilidades de fala que o cinema nos oferece, e as potencialidades da linguagem documental. Pensamos no documentário como um espaço importante na constituição do imaginário social, e que permite diversas formas de expressão, que precisam ser pensadas e discutidas.

Os documentários e outras abordagens do mundo

Para começar a trabalhar no campo do documentário, nos colocamos de acordo com Sílvio Da-Rin. Segundo ele, o nome *documentário* recobre uma enorme diversidade de filmes e modos de filmar, e as definições se dão de acordo com a época e os interesses em jogo (DA-RIN, 2004).

Assim, compartilhamos com o autor a impropriedade de estabelecer uma definição fechada sobre o tema, e nos debruçamos mais sobre os filmes analisados. Mas levamos em consideração a tradição, quer dizer, pensamos que

[...] o que mantém agregado um campo tão plural é o fato de que seus membros compartilham determinadas referências, ou seja, gravitam em torno de uma mesma tradição (Da-Rin, 2004: 19).

Bill Nichols (1997), a partir de conceitos do filósofo Michel Foucault, também diz que não há uma essência, ou definição estática do documentário, e que este objeto de estudo é construído e reconstruído por uma série de participantes discursivos e comunidades interpretativas.

Ainda assim, com poucas palavras, Nichols (2007:20) define que “os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente

relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos”. Os documentários constroem narrativas estruturadas de modo a estabelecer asserções sobre o mundo, e essas asserções vêm motivadas por –ou podem suscitar– alguma problemática, levantar questões que dizem respeito ao documentarista e seu mundo. De acordo com Fernão Ramos (2008:116), a narrativa documentária

[...] possui características particulares: a estrutura de signos que a sustenta como fato de comunicação possui uma função claramente assertiva (no sentido de que estabelece afirmações ou postulados sobre o mundo ou sobre o eu que enuncia).

Os modos de dizer as coisas é que variam, e muito. Os diretores podem enfatizar mais ou menos suas próprias percepções e experiências, ou a suposta transparência da imagem fotográfica. Assim, Bill Nichols (2007) propõe, a partir de algumas características predominantes, uma divisão de seis modos, ou tipos, de documentários: documentário poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Esses modos dizem respeito, principalmente, às formas de aproximação com o sujeito e com o mundo construídas pelo filme, e à relação que se estabelece entre o documentarista e as imagens.

No entanto, é importante ter em mente que esses modos não representam estruturas fechadas: é comum que características de mais de um tipo se misturem em uma mesma obra, mas pensamos em uma organização dominante, correspondente a um dado modo. Isso ajuda, como recurso metodológico, a estabelecer um lugar para os filmes analisados, e dar início às reflexões.

Não nos estenderemos aqui explicando o que caracterizaria, para Nichols, cada modo documental. O que nos interessa neste trabalho são as obras em que a forte tradição objetivista do documentário clássico se quebra não só no modo de fazer (como no documentário reflexivo, que expõe os problemas da representação e da construção documental), mas no personagem documentado. O olhar não se volta para o outro, mas para si mesmo. O diretor conta uma história que pode ser universal, mas a partir de um exemplo extremamente particular: sua própria história. Dentro da classificação de Nichols, eles seriam os documentários performáticos:

O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas. [...] 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, 2007:170).

Esse modo de falar –na primeira pessoa– aproxima o documentário dos diários ou ensaios. A ênfase não é mais tanto na tentativa de convencimento do público, mas nas possibilidades de expressão da representação de opiniões sobre problemas do mundo, a partir de uma visão bastante singular. Esses documentários não tentam representar um objeto para além de si mesmos, eles dão prioridade à dimensão afetiva existente entre o diretor e o discurso construído.

O documentário performático surge num momento em que o lugar do conhecimento é posto em questão: “[...] simplificando ao extremo, considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos” (Lyotard, 1986:XVI). As explicações totalizantes dificilmente são aceitas, e o que se propõe são outras formas de aproximação com os temas investigados.

Fredric Jameson (2004) estabelece o pós-modernismo como um novo estágio da cultura, seguindo o esquema tripartite dos estágios do capitalismo definidos por Ernest Mandel: se o capitalismo passou pela etapa do mercado, pelo estágio do monopólio ou do imperialismo, e atualmente é chamado de pós-industrial (e que poderia ser mais bem designado como o do capital multinacional), a cultura passou pelo realismo, pelo modernismo e se depara agora com o pós-modernismo. Esse atual estágio do capitalismo pode constituir a mais pura forma de capital que já existiu, já que atinge áreas até então fora do mercado: tanto a natureza quanto o inconsciente foram “colonizados”, penetrados pelo capital –um exemplo disso é a ascensão das mídias e da indústria da propaganda.

Esse capitalismo multinacional toma forma, em grande medida, nas redes de comunicação e transmissão de informações, e do consumo de imagens que disso deriva. Estamos fazendo parte de um sistema que já não é mais espacializável, territorializado. Renato Ortiz chama a atenção para a constituição de uma cultura internacional-popular, realizável por meio de uma memória construída e compartilhada mundialmente, reproduzida e reafirmada pelas imagens e produtos audiovisuais:

Eles denotam e conotam um movimento mais amplo no qual uma ética específica, valores, conceitos de espaço e de tempo são partilhados por um conjunto de pessoas imersas na modernidade-mundo. Nesse sentido a mídia e as corporações (sobretudo transnacionais) têm um papel que

supera a dimensão exclusivamente econômica. Elas se configuram em instâncias de socialização de uma determinada cultura, desempenhando as mesmas funções pedagógicas que a escola possuía no processo de construção nacional. [...] A solidariedade solitária do consumo pode assim integrar o imaginário coletivo mundial, ordenando os indivíduos e os modos de vida de acordo com uma nova pertinência social (Ortiz, 1998:144-145).

Um dos processos mais significativos da construção dessa sociedade de consumo é o processo de reificação dos objetos, o apagamento dos traços da produção. Com isso, perde-se de vista a constituição da sociedade como sociedade de classes. Perde-se de vista inclusive nossa posição na sociedade.

O que é mais surpreendente, e talvez um perigo mais imediato do ponto de vista político, é que esses novos modelos representacionais também encerram e excluem qualquer representação do que costumava ser representado –ainda que imperfeitamente– como a “classe dominante”. Faltam várias das características que são necessárias para essa representação, como já vimos: a dissolução de qualquer concepção de produção, ou de infraestrutura econômica, e sua substituição por uma noção já antropomórfica de uma instituição significam que nenhuma concepção funcional de um grupo dominante, muito menos uma classe, pode ser pensada. Não há alavancas para eles controlarem, nem muita coisa parecida com produção para que gerenciem (Jameson, 2004:349).

Nesse contexto, é a partir de experiências individuais que esse formato documental se constrói. Mas é interessante notar que grande parte dos temas tratados por eles giram em torno da tentativa de compreensão de seu lugar no mundo, e da busca por uma identidade cada vez menos estática e mais estabelecida socialmente. O documentário performático complexifica o conhecimento, enfatizando sua dimensão histórica e afetiva. Esse tipo de filme tenta aproximar o pessoal do político, construindo sentidos para suas experiências e gerando reflexões que ecoam no espectador, universalizando histórias particulares. O documentarista se expõe, construindo significados a partir das situações em que ele se envolve, refletindo sobre o mundo por meio de suas próprias questões singulares e pessoais.

Para Nichols, o documentário performático seria justamente a forma de articulação entre o público e o privado na produção de sentido. Ainda de acordo com Jameson (2006:122),

[...] a retórica do pós-modernismo inclui um certo programa populista [...] e repudia muito especificamente o velho mito dos gênios ou demiurgos do modernismo clássico, com seus papéis elitistas visionários ou proféticos e seus gestos de Mestre em volta do qual se reúne um pequeno grupo de vanguarda.

Poderíamos falar na “morte” de um sujeito centrado, portador de uma “identidade pessoal”, e até do fim da noção de um estilo pessoal do artista, especialmente dos que trabalham com artes mais abertas à reprodução tecnológica. O que teríamos seria, para Jameson, uma nova forma de anonimato, entendido como o que o pós-estruturalismo concebe como o “sujeito descentrado”, “[...] uma situação que nos libera da ‘autoridade’ do antigo tipo ‘sujeito centrado/propriedade privada’ e institui um novo espaço coletivo entre sujeitos nomeados e seres humanos individuais” (Jameson, 2006:121).

O documentário em primeira pessoa tenta ser mais que a simples exposição do corpo, ou da sua história. É a tentativa de criação de algo que escapa à pessoalidade, ao individual, é a documentação de um processo de transformação, de questionamento de modelos dados, certos, naturalizados.

Por outro lado, essa transformação está materializada em alguém que não conhecemos, mas que se mostra a nós de maneira bastante intensa. Esses documentários ganham, assim, uma força afetiva e um poder de comoção muito característicos. Em vez da aura de veracidade, como querem os documentários clássicos, temos a exposição sincera de uma visão parcial e frequentemente apaixonada. Os filmes autobiográficos têm como fio condutor a memória e, como a memória, não são lineares, mas têm um funcionamento e uma temporalidade próprios.

[...] o espaço biográfico é constituído por discursos complexos e paradoxais, não apenas dicotômicos, que têm como potencialidade a mobilização sensível e intelectual de seus receptores, interpelados por um sujeito que expõe seus próprios limites e a impossibilidade de alcançar uma definição absoluta e verdadeira de si mesmo e do mundo (Roitman, 2007:18).

Esteticamente, o documentário em primeira pessoa se aproxima das formas de um cinema experimental, mas enfatiza menos essa independência formal, ressaltando uma dimensão expressiva ainda calcada nas representações do mundo histórico, em busca de outros significados. Na construção do discurso, esse documentário segue a tradição das autobiografias e dos ensaios,

num cruzamento de experiências literárias e audiovisuais que valorizam os limites e as incertezas, os processos de construção.

Se o ensaio é, como afirma Adorno, uma forma literária que se revolta contra a obra maior e resiste à idéia de “obra-prima” que implica acabamento e totalidade, podemos pensar que é contra a maneira clássica de se fazer documentário que os filmes ensaísticos se constituem. São filmes em que essa “forma” surge como máquina de pensamento, meio de uma reflexão sobre a imagem e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências (Lins, 2008:140).

Nessa troca, criam-se estratégias para transpor a narrativa textual ao filme, como cartazes ou letreiros, divisões em capítulos, e o uso da narração em *off*, em primeira pessoa –uma voz que se opõe à voz *over* clássica dos documentários expositivos, a tradicional “voz de autoridade”.

A liberdade para a divagação e reflexão que se nota na narração também se vê nas imagens. O grande trunfo é a montagem, que se permite articular imagens e sons de diferentes fontes, colocando lado a lado registros de televisão e arquivo pessoal, filmes de família e cines-jornais, mesclando diferentes suportes (digital e película), animação e encenação. Muitas vezes, o ponto de partida das histórias documentadas nesses filmes é uma inquietação marcadamente pessoal, que leva o cineasta a percorrer um caminho que não sabe onde vai dar, e que implica descobertas íntimas e reflexões históricas.

Esse percurso que o cineasta desenvolve em frente à câmera –e para a câmera– necessita de um colocar-se em cena, e construir-se enquanto personagem. O diretor precisa encarnar um personagem que seja catalisador da experiência registrada e que proporcione o material necessário ao filme. Esse colocar-se em cena também pressupõe um risco: o risco do fracasso, de não alcançar o objetivo, de perder o jogo criado por ele mesmo. Surge aí uma relação um pouco ambígua, já que ao mesmo tempo em que o diretor se mostra em cena, inclusive com suas fraquezas e seus problemas, ele também deixa claro que tem consciência de que aquilo tudo é uma construção:

[...] como toda arte biográfica, é uma arte que expõe a pessoa, mas que, na mesma medida em que expõe a pessoa, a mascara. Nada como a arte biográfica para a pessoa não se revelar, enquanto os leitores (ou os espectadores) acreditam que ela se revela (Bernadet, 2005:149).

A hipótese é que o documentário performático seja a tentativa de representar essas subjetividades sociais, ancoradas em sujeitos específicos, mas que podem ser estendidas a uma comunidade. São filmes que muitas vezes tratam da reconstrução de um passado e dos problemas da memória, mas que trazem a possibilidade da reflexão sobre o presente. Como em toda prática cinematográfica, não existe uma receita pronta, e alguns filmes sempre podem cair na sedução do exibicionismo, mas o uso da primeira pessoa possibilitou o surgimento de obras interessantes e inovadoras, e são algumas dessas tentativas que pretendemos analisar aqui.

A análise dos filmes escolhidos se baseou em metodologias de análise fílmica, principalmente naquelas desenvolvidas por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lête (1994). Esses métodos não são específicos para documentários, mas ajudaram na compreensão das estratégias narrativas usadas pelo diretor. Da mesma forma, também serviram de apoio os conceitos básicos de Aumont, Bergala, Marie e Vernet (2007). Prestamos especial atenção à montagem, e em como ela constrói a história e os personagens. Mais que isso, como se constrói o personagem principal – o próprio diretor – e seu discurso.

Um Passaporte Húngaro

Como acontece com muitos brasileiros netos de imigrantes, sempre corria na minha família esta história de passaporte europeu. Mas ficava por isso mesmo. Há uns cinco anos vim morar na França e me vi às voltas com questões de documentos, autorizações, papéis. Percebi o quanto isso era não apenas uma questão prática, mas também afetiva. Resolvi pesquisar mais profundamente que documentos tinha direito de obter. Entender melhor o processo, sem ter idéia de onde ele ia me levar. Mas sabia que ao longo dele as questões que me interessam iam ser levantadas. Basicamente: queria falar sobre o que somos porque escolhemos ser e sobre o que somos querendo ou não (KOGUT, *apud* Avellar, 2002:2).

O principal fio condutor de *Um Passaporte Húngaro* é o processo de obtenção deste documento por uma brasileira que é neta de húngaros. Mas este é um documentário que pode ser visto de vários ângulos, que levanta várias questões. Para nós, uma se coloca sobre todas as outras: é um filme sobre identidades. Lançando um olhar sobre sua experiência de neta de judeus que vieram para o Brasil na Segunda Guerra Mundial, Sandra Kogut reflete sobre as construções de identidades, sobre aquilo que nos constitui, sobre as possibilidades de trânsito e as indefinições de fronteiras para o homem contemporâneo.

Contrariamente a outros documentários performáticos, neste não vemos o rosto da diretora. O seu corpo nunca aparece, a não ser pedaços dos braços, das mãos, que vazam por trás da câmera. Mesmo que seja uma experiência particular, nunca conhecemos completamente aquela que nos guia pela história, o que acaba despersonalizando um pouco documentário. Conhecemos a voz, sabemos o nome, mas não terminamos de descobrir quem é aquela que busca um passaporte húngaro. O que torna a questão da identidade ainda mais fluida:

Achei que num filme sobre identidade, teria sido redutor ter uma imagem, um corpo. Seria muito mais legal essa pessoa não estar materializada na imagem, não se mostrar como alguém. O que me interessava era que, através do meu olhar, aparecessem outras pessoas, as pessoas muito mais importantes do que a minha história (Kogut, 2007).

Duas questões são interessantes nesse ponto. A primeira é a relação com o nome, aquilo que te identifica, resposta imediata à pergunta “quem é você?” – “eu sou Maria Ines”. Conversando com parentes, Sandra descobre as mudanças de nomes pelas quais os judeus passavam, para não se exporem tanto como judeus em uma época de perseguições. O avô de Sandra, que tinha o sobrenome Loewinger, passa a ser Lajta. Em um determinado momento do filme, um dos personagens (um funcionário de um arquivo público da Hungria, que não conhece a família ou a história da diretora) diz que Lajta é o nome de um rio na fronteira entre a Hungria e a Áustria. A avó de Sandra é austríaca, mas, pelo casamento, perdeu sua nacionalidade e tornou-se húngara. A adoção do novo nome tem relação com as mudanças da vida? Quantas possibilidades de construções e transformações próprias isso te abre? Ao mesmo tempo, como consolidar uma identidade a cada mudança? Que segurança identitária pode te dar um nome? “Coisas que pareciam tão sólidas, nome, passaporte, coisas que, eu achava, tinham um peso, fui descobrindo: são relativas. Talvez essa seja a descoberta mais importante, talvez seja o que existe de mais universal nesse filme” (Kogut, 2007).

O segundo ponto interessante é a questão da língua. Sandra não fala húngaro, e ela não precisa falar o idioma para conseguir o passaporte. Como pode uma pessoa ter a cidadania de um país e não falar sua língua? Essa confusão provocada pela diluição de fronteiras chega a ser engraçada na cena final: a diretora já conseguiu seu passaporte, e está em um trem, indo da Hungria para a França. Um policial entra na cabine e pede os documentos. Ao entregar seu passaporte, o policial faz uma pergunta em húngaro, e Sandra não pode responder, porque ela não entende. “Essa é boa”, diz

o policial, saindo da cabine para conferir se era possível que alguém, que não fala húngaro, pudesse ter aquele passaporte. Aqui fica clara a impossibilidade de definições tidas como seguras ou óbvias.

Outra característica formal que se sobressai no filme é que não temos aqui uma narração –marca de vários documentários performáticos. Na primeira sequência do filme– alguém que fala pelo telefone fora do campo, a câmera fixa no aparelho como alguém que olha sem prestar atenção no que vê, uma imagem menos importante que a conversa telefônica –a proposta está lançada: essa pessoa que fala é brasileira, neta de húngaros, e quer conseguir um passaporte da Hungria. É possível? A partir daí, acompanhamos toda a história sem que em nenhum momento a diretora explique diretamente para os espectadores o que está acontecendo. Seguimos todo o percurso através das conversas que ela tem com os vários personagens –que também não são identificados de maneira tradicional: não há crédito ou legenda que diga quem são essas pessoas. Chamo de conversas porque em nenhum momento as falas se dão como entrevistas. A diretora nunca está na posição de inquiridora. Pelo contrário: muitas vezes, os personagens não estão falando coisas deles, como nos documentários de entrevista, mas estão falando sobre ela, diretora.

Durante todo o filme, o olho da câmera é o olho da diretora. Sentimos a presença de Sandra através dos enquadramentos, dos pontos de vista. A câmera assume um papel muito importante, sendo às vezes a responsável pelas situações: os momentos registrados só aconteceram por causa do documentário, não sendo por isso menos “reais”.

Na verdade, acredito que quanto mais explícita for a *mise-en-scène*, mais naturais as situações podem ser, porque fica mais claro para ambos, tanto para mim quanto para as pessoas que eu estou filmando, que estamos num filme. Quanto mais clara a nossa posição, mais fácil estar ali. Então, é o contrário de uma câmera escondida. É, na verdade, uma câmera superpresente – tão presente que ela faz parte da essência mesma da minha relação com as pessoas (Kogut *apud* Bernadet, 2005:145).

Por mais que a narração não esteja explícita, não venha em voz *off*, ou que a diretora não apareça na frente da câmera, é ela quem tem o controle do material filmado depois de pronto, quando já acabaram as “surpresas” do caminho. O processo para conseguir o passaporte húngaro demorou dois anos. Durante todo esse tempo Sandra Kogut gravou todos os passos, e reuniu uma quantidade enorme de material. Dali, vários filmes poderiam ter nascido, mas ela escolheu uma história, uma maneira de encadear as conversas, as situações, os encontros. É a sua montagem, a sua narração.

A tentativa de obter o passaporte vira quase uma desculpa para que Sandra se aproxime mais de um passado que ela não viveu, mas que de certa forma faz parte dela. É uma tentativa de reconstruir experiências passadas por meio de uma busca que acontece no presente. O tempo narrativo é o presente, as ações acontecem no agora, mas o passado ganha sentido, e só tem o sentido que ela (e os outros personagens, principalmente a avó) resolver ou conseguir lhe dar.

Durante o aprendizado sobre sua pré-existência, com a qual não demonstra ter qualquer intimidade, a realizadora passa a se revelar sujeito histórico, único como todos, mas fruto também de um contexto amplo, cujo ponto mais visível é a origem húngara e o judaísmo. Ela passa a ser vista como indivíduo atado à história do século XX. Na realização do filme, parece descobrir isso. E sua inserção no passado se dá também com imagens de Recife, Budapeste e do Rio em um tom cromático memorialístico, como se aquelas imagens filmadas no século XXI fossem de antanho. Sandra Kogut tenta dar imagem ao passado em seu presente (Eduardo, 2007).

Essas “imagens do passado” (ou “imagens de passagens”, como eu chamaria), acompanhadas de uma música de tom bem nostálgico, servem também para pontuar o filme, para dar o ritmo da narrativa, e assumem uma linguagem menos informativa e mais poética. São imagens filmadas em super 8, o que lhes confere outra textura, outra atmosfera, outro tempo. Mostram trens, estações e paisagens de diferentes lugares, imagens do Rio de Janeiro e de Recife vistas por quem chega pelo mar. Percebemos o tempo passando, caminhamos junto pelas memórias, imaginamos os caminhos das migrações.

No final, o que mais interessa são as reflexões que perpassam a história de Sandra Kogut. É um filme que consegue se universalizar, porque traz assuntos relativos à história geral. Além da discussão maior, concernente à identidade, ainda trata de outros temas que nem sempre são lembrados, como a perseguição aos judeus, inclusive em nosso país, e em como isso ainda não foi superado –a cena em que o funcionário do arquivo público da Hungria diz que ela não tem cara de judia mostra o preconceito que ainda existe. Naturalmente, se estabelece uma conexão entre uma história privada e uma história do mundo, a memória de uma família se torna uma memória do mundo.

La Televisión y Yo

Quería hacer una película sobre la televisión, todo lo que significa la televisión en la vida de una persona. Pero me salió otra cosa. Lo que quedó son como notas en una libreta, apuntes sobre la televisión. Mejor dicho: la televisión y yo
Di Tella, no filme *La televisión y yo*, 2003.

Na primeira cena de *La Televisión y Yo*, duas pessoas reviram uma caixa cheia de coisas velhas, recortes de jornais, fotos. Já temos a pista do que vai ser o filme: o registro de uma busca da memória, do passado. Em seguida, começa a narração. Diferente de *Um Passaporte Húngaro*, este documentário é todo narrado em primeira pessoa, e já revela um fracasso: o filme não é o que deveria ter sido. Isso é corroborado pelos créditos, que apresentam um projeto, e não um filme, ou um documentário de Andrés Di Tella –definições muito mais carregadas de certeza, finalizadas. Este é um documentário que começa com um fracasso, e vai se transformando em uma reflexão –ou um ensaio– sobre a história de um país, de impérios, de desmoronamentos, sobre a história do próprio diretor, que se confunde com a história da Argentina.

Ainda na abertura, os elementos principais da construção fílmica já são mostrados: a inscrição do diretor nos planos, o material de arquivo –que não é só inserido na montagem, mas é também remexido, descoberto, visto pelos personagens–, o uso constante de filmes e programas de TV antigos, os planos “construídos”, dramatizados –planos em que o diretor aparece em meio a antigos aparelhos, entre coisas velhas; são planos sem fala, às vezes acompanhados de alguma música, outras em silêncio, que são como respiros ou pontuações, mas que também refletem essa tentativa de aproximação com o passado. O uso de música é bem presente, mas também se usa muito o próprio som das imagens antigas, aproveitando-as na criação de sentido do documentário. A primeira cena já vem acompanhada dessa música (original, que se repete com diferentes arranjos no curso da história) e ela dá o tom do filme: é bem melancólica, nostálgica, mas tem um toque de ironia que dá uma leveza também, tira a sisudez do filme.

A narração, num formato de ensaio, faz uma ligação entre o documentário e a literatura. Essa aproximação também se dá um pouco na forma: o filme é todo estruturado em capítulos (que recebem nomes como “*Mi primer recuerdo*”, “*Hijos de la TV*”, “*Dos personajes de una historia*” ...), que vão tomando rumos inesperados, costurando histórias que aparentemente não teriam ligação, e que talvez merecessem cada uma um filme próprio. E a narração é que vai guiando, trazendo as descobertas, os caminhos tortos, a imprevisibilidade, os acasos que aparecem –ou que parecem aparecer–

para mudar a direção do filme, e servem como ganchos para que o diretor trace reflexões sobre o próprio fazer documentário.

O objetivo de falar sobre a televisão se revela um pretexto para reconstituir os 7 anos de produção argentina que Di Tella perdeu quando era criança e foi morar no exterior com a família –no golpe militar dado pelo General Onganía, o pai do diretor, que era professor universitário, decide deixar o país. Grande parte da memória coletiva de sua geração ele não tem, porque não assistiu aos programas que todo mundo na Argentina viu. Ele diz que “*es como si me faltara parte de mi identidad. Como si no fuera de todo argentino, como si no perteneciera a mi generación*” (Di Tella, no filme *La televisión y yo*, 2003).

De novo, temos o problema da identidade. Como em *Um Passaporte Húngaro*, a partir da busca por uma história da televisão, Di Tella quer tentar encontrar seu próprio passado, a sua história. Tentar organizar sua memória faz com que ele se aproxime do pai, e traz à tona as relações familiares.

Essa questão da família aparece vista de dentro e de fora. Nas suas pesquisas sobre a televisão, Di Tella conhece, através de um bisneto, Jaime Yankelevich, o “Chateaubriand” argentino, o homem que levou a TV para o país e que ergueu o império da indústria da comunicação. Sebastián, o bisneto, de certa forma é o espelho do próprio diretor: ambos são herdeiros de um castelo que desmoronou antes que eles pudessem conhecê-lo, ambos estão por descobrir a história de suas famílias (o avô de Andrés Di Tella, Torcuato Di Tella, foi um dos maiores industriais da Argentina, mas a empresa foi diminuindo cada vez mais, e hoje não sobra quase nada). Assim, as histórias pessoais acabam dizendo muito sobre um sonho que não deu certo, sobre um país que se esforçou para se tornar uma potência industrializada, mas que viu tudo cair por terra.

No decorrer do filme, o diretor diz que deveria ter feito um documentário sobre a sua própria família. No entanto, ele se questiona: como transmitir significados que são absolutamente pessoais? Como contar algo que não seja a “lenda familiar”? E no final, isso não importa muito, porque o filme pode ser extremamente pessoal, mas vem carregado de significados universais.

Creo que va a ser cada vez más necesario el documental que nos habla en primera persona, de persona a persona, recuperando los valores de la experiencia individual, la visión personal del mundo y el tono único de la conversación entre dos seres humanos. En la tormenta en que estamos,

de pérdida de credibilidad del discurso político y de tantas pretendidas grandes verdades, esos valores me parecen una misión digna para el cine documental (Di Tella, 2002).

Além dessa busca por identidade, existe também outro problema que serve como estrutura do filme: o fracasso. O documentário é apresentado como um fracasso, e eles se repetem no decorrer da história. Talvez essa seja também uma metáfora para a descrença num discurso pretensamente objetivo e verdadeiro, como a imagem carregada pelo documentário clássico, a decadência dessas grandes narrativas totalizadoras. E o próprio fracasso de uma política neoliberal, se pensamos no contexto em que o filme foi feito, de grandes transformações políticas e econômicas na Argentina. Tentar refletir sobre a história do país é tentar entender o que o levou a chegar aonde chegou, é tentar reconstruir a identidade de uma nação, agora bastante desmoronada.

Neste filme, a narração ocupa um lugar muito importante. É ela quem nos guia, quem estabelece as ligações. O diretor aparece como um “contador de histórias”. Apesar de esta narração ser em voz *off*, Di Tella está quase sempre dentro do quadro, como um personagem. A presença do diretor nos diz que existe alguém que conduz a história, que provoca os encontros, que se deixa surpreender por acasos, obstáculos, coincidências:

A função do narrador não é “expressar suas preocupações essenciais”, mas selecionar, para a conduta de sua narrativa, entre um certo número de procedimentos do qual ele não é, necessariamente, o fundador, mas, com maior frequência, o utilizador. Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, na medida em que ele escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica (Aumont *et al.*, 2007:111).

E aqui, essas escolhas de direção são inseridas no jogo da filmagem. O diretor precisa se transformar em personagem, precisa criar as situações que ele sabe que são necessárias para fazer o filme acontecer como ele quer que aconteça. E muitas vezes ele se faz aparecer como um personagem meio ridículo, “atropelado” pelas circunstâncias, fracassado em seus projetos.

Assim, a câmera não é seu olho, mas uma terceira pessoa que coloca o diretor em cena. E ela se faz muito presente nos movimentos, nos enquadramentos e até no constrangimento que alguns personagens demonstram em certos momentos. É uma câmera que se intromete nas relações, que circula, que está sempre observando. E que às vezes parece mais interessada

na ação do que no conteúdo: nas várias cenas em que os personagens estão olhando fotos antigas, por exemplo, o que importa não são as fotos, mas o ato e as memórias disparadas por elas. Também parece mais importante captar as conversas e expressões dos personagens –várias coisas ditas não são mostradas em imagens, apesar deles se referirem e apontarem para as coisas. É mais uma mostra de que a câmera não se preocupa em ilustrar, mas em tentar deixar transparecer as sensações, o clima das situações.

As gravações –ou as necessidades do personagem-diretor– também são o dispositivo que cria situações que não aconteceriam se não fosse por elas. É o caso dos vários momentos com o pai: chegando ao final do filme, Di Tella diz que “*a lo mejor, esta película, al final, no era más que un pretexto para hablar con él* (seu pai)” (DI TELLA, no filme *La televisión y yo*, 2003). Um pretexto para o conhecimento e a reflexão sobre seu próprio passado. Ao mesmo tempo, essa aproximação com o pai é o que coloca o diretor em risco: o pai é sempre aquele que está questionando sua relação com o documentário, sua falta de “objetividade”. O pai é o racionalista, e ao mesmo tempo é aquele que coloca a dúvida final: o que é verdade nesse filme?

Por causa da narração (que estabelece a continuidade e garante que o espectador siga a história) e pelo caráter ensaístico do documentário, é possível brincar com as imagens. Como elas não precisam ilustrar o que diz a voz, buscam relações que a princípio não são claras, mas que dão o ritmo do filme. São cenas de caminhadas, aparelhos antigos, arquivos, algumas situações íntimas e corriqueiras, outras de busca e encontro. Várias dessas cenas parecem ter sido planejadas, ensaiadas, contrariando um pouco a ideia da câmera aberta aos acasos do mundo. São estratégias para dar sentido à narrativa, elas criam as sensações, as pausas e os respiros necessários ao filme. Outras imagens são do “arquivo pessoal” do diretor, como ele gosta de chamar –cenas da infância, filmes em super 8, fotos, muitas cenas com seu filho, imagens do seu casamento–, imagens do arquivo da televisão e do rádio, e imagens dessa câmera “intrusa”, que acompanha o diretor na sua busca. Mas nem tudo é imagem: a falta delas também é significativa em vários momentos. São os planos pretos, que pontuam a história e evidenciam os buracos –na memória, no arquivo, na fala. Mas poucas vezes temos momentos de silêncio no filme. Aliás, a trilha musical também tem um espaço importante, às vezes acompanhando o ritmo das cenas, e às vezes indo ao encontro da tradição argentina, do tango– aquilo que faz parte da suposta identidade, da caracterização do país.

Como Sandra Kogut, Andrés Di Tella não se preocupa em resolver grandes problemas universais. No entanto, com sua busca pessoal, ele quer levantar questões que fazem parte da história de todo um povo. A busca por um passado que ele não viveu traz à tona problemas da identidade, da memória, da formação de um país.

Considerações finais

O documentário autobiográfico, ou de auto-representação, é uma tendência muito recente, especialmente no Brasil, e que parece estar muito de acordo com a sociedade em que vivemos. Esse tipo de documentário dialoga bem com o que Bill Nichols classificou de documentário performático, apesar de não seguir todas as suas características. Ele pode surgir como uma resposta às inquietações pós-modernas, e os documentaristas estão colocando em discussão o conceito de verdade, de representação:

Creo que el ensayismo o el relato personalizado ofrecen una forma de buscar la verdad, de saber lo que realmente pasó, pero a través de una perspectiva singular que de por sí no puede pretender ser objetiva. El relato en primera persona está diciendo “créanme”, que no es lo mismo que decir “esto es la verdad” (Di Tella, em Firbas; Monteiro, 2006:53)

É essa maneira de dizer as coisas que estabelece o diálogo entre o documentário e o espectador. Nos filmes analisados, percebe-se uma tentativa de comunicação intimista, cúmplice. Patrícia Silva diz que esses documentários poderiam ser chamados de afetivos, tanto pela relação com o objeto (uma história pessoal), quanto pelo diálogo com o público (Silva, 2004). Somos convidados a fazer parte de uma experiência íntima, que traz consigo uma série de reflexões que fazem sentido para nós.

A exposição de experiências pessoais e dos seus fracassos não deixa de ser um ato de coragem, um “dar a cara à tapa”:

“un film autobiográfico es un acto de responsabilidad. [...] Respondo con mi vida. Respondo por mis ideas sobre el cine y el arte (y la vida) con mi propia vida. Pongo el cuerpo, sin mediaciones” (Di Tella, em Firbas; Monteiro, 2006:119).

Por isso, não há nos documentários performáticos alguma palavra de ordem claramente delineada, e sim uma tentativa de estimular a sensibilidade do espectador. Acabamos nos envolvendo em sua representação do mundo histórico de maneira indireta, intermediados pela carga afetiva que o cineasta coloca no filme. Consuelo Lins (2004) pensa inclusive que esse pode ser

um novo tipo de cinema político, que extrai dos sofrimentos particulares o que deve ser compartilhado para a formação de uma memória comum, mas sem se ater a uma mensagem que precisa ser transmitida, ou de representar um “sujeito iluminado” que vai guiar os espectadores alienados.

Esse relato personalizado se aproximaria da figura do narrador como definida por Walter Benjamin. Para ele, “o narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história” (Benjamin, 1980:60). Assim, os documentaristas se afastariam de uma tradição baseada na distância em relação ao tema tratado para imergirem nos relatos. Além disso, existe a preocupação de deixar claro de onde vem essa fala, essa história:

A narrativa [...] é ela própria algo parecido a uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extrai-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro (Benjamin, 1980:62-63).

Como a preocupação maior é essa transmissão de experiências, o documentarista-narrador também se vê desobrigado a explicar todos os fatos que narra. Ele pode apresentar e encadear os eventos não de uma maneira precisa, mas de modo a enquadrá-los em sua lógica, em suas sensações, parte da sua vida. E nesse relato é muito importante a lembrança. É a memória que reconstrói e faz as pontes entre as múltiplas histórias.

Os filmes analisados vão desconstruindo as concepções tradicionais do documentário, ampliando suas possibilidades de fala, sem no entanto se distanciarem das imagens do mundo. E nessa tentativa de compartilhar com o espectador uma visão sobre o mundo, tem muito peso a questão da autobiografia como um ato de responsabilidade, porque, se o autor pretende também estabelecer uma verdade, é uma verdade personalizada, localizável, e não universal. Ao mesmo tempo, essa pessoa que aparece para nós é bastante fragmentada, e tem consciência da dificuldade de estabelecer uma identidade. Não por acaso, a maior parte dos documentários performáticos que assistimos tem, explícita ou implicitamente, o problema da constituição do indivíduo.

Lo interesante del mecanismo autobiográfico es que, justamente, permite verse a uno mismo como otro: el que escribe narra la vida del que la vivió. Y en la autobiografía contemporánea, la identidad del autor ya no es un punto de partida, sino que en todo caso la autobiografía se convierte en

una experiencia que permite dibujar una identidad, uniendo los puntos. La identidad como algo contingente, necesariamente incompleto, que muta en forma permanente, en función de la experiencia, que la confronta con distintas posibilidades. La identidad como algo que sólo se puede contar de forma fragmentada (Di Tella, 2008:1).

A reconstrução da memória pessoal, a reflexão sobre a história coletiva, a tentativa de compreensão da identidade andam juntas com a reflexão sobre o próprio fazer documental, levando os filmes a revelarem, mais que uma história, um processo de construção e transformação. Mas sabemos que esse modo de falar, de “pessoa a pessoa”, também pode trazer outras questões relacionadas à ideologia, ao tipo de autoridade estabelecida pelo documentário, que ainda precisam ser mais estudadas.

Também está claro para nós que fizemos um recorte na produção documental, e parece que a escolha por fazer filmes baseados em uma história pessoal envolve alguns riscos e muita consciência do diretor. Mas notamos que esses filmes são coerentes em sua proposta, e desenvolvem um estilo próprio, pelo modo como conseguem “narrar” a história, pensando nas possibilidades do cinema como linguagem. Eles se apresentam como uma alternativa interessante para a auto-representação nas telas.

Referências bibliográficas

- Aumont, J. *et al.* (2007). *A estética do filme*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus.
- Avellar, J. C. (2002). *Uma brasileira, com avós europeus, tem direito a um segundo passaporte?* Nota introdutória ao filme de Sandra Kogut. Publicado como encarte do DVD *Um Passaporte Húngaro*. Rio de Janeiro: República da Pureza.
- Benjamin, W. (1980). O narrador. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural. p. 57-74. (Os Pensadores)
- Bernardet, J.C. (2005). “Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro”, in: Mourão, M. D.; Labaki, A. (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify. p. 142-156.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Di Tella, A. (2002). *Entrevista*. Disponível em <<http://elamante.com.ar/nota/1/1759.shtml>>. Acesso em: 01 dez. 2006.

- Di Tella, A. (2008). *Yo y tú: autobiografía y narración* por Andrés Di Tella. Disponível em <<http://www.blogsandocs.com/?p=277&pp=1>>. Acesso em 15 jul. 2009.
- Eduardo, C. *Um passaporte húngaro*. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/criticas/umpassaportehungaro.htm>>. Acesso em: 08 jul. 2007
- Firbas, P.; Monteiro, P. M. (2006) *Andrés Di Tella: cine documental y archivo personal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editora Iberoamericana; Princeton: Universidad de Princeton.
- Jameson, F. (2004). *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática.
- Jameson, F. (2006). “Sobre a substituição de importações literárias e culturais no Terceiro Mundo: o caso da obra testemunhal”, in: Jameson, F. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. p. 107-128.
- Kogut, S. *Entrevista*. Disponível em <<http://republicapureza.com.br/passaporte/entrevista.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2007.
- La televisión y yo: notas en una libreta*. (2003) Direção: Andrés Di Tella. Argentina: Cine Ojo e Andrés Di Tella.
- Lins, C. (2008). “O ensaio no documentário e a questão da narração em off?”, in: Ades, E. et. al. (org.). *O som no cinema*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis/Caixa Cultural. p. 131-144.
- Lins, C. (2004). Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade. *Galáxia*. São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, n. 7, p. 75-84. Disponível em <revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/galaxia/article/view/1397/1181>. Acesso em 08 jul. 2007
- Lyotard, J.F. (1986). *O pós-moderno*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Nichols, B. (2007). *Introdução ao documentário*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Ortiz, R. (1998) *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Ramos, F. P. (2008) *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac São Paulo.
- Roitman, J. (2007). *Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- Silva, P. R. (2004). *Documentários performáticos: a incorporação do autor como inscrição da subjetividade*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro.
- Um Passaporte Húngaro*. (2002). Direção: Sandra Kogut. Brasil, França, Bélgica e Hungria: República Pureza Filmes, Marcello Maia; Zeugma Filmes; Arte France; Hunnia Film Studio; Cobra Filmes; RTBF, CIVC Pierre Schaeffer.
- Vanoye, F.; Goliot-Lête, A. (1994). *Ensaio sobre a análise filmica*. Campinas, SP: Papirus.

Recibido: 21 de febrero de 2011 Aprobado: 7 de julio de 2011